UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Studi Umanistici. Testi, saperi, pratiche dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO
XXXIV

In Cotutela con Sorbonne Université

DRAMMATICO ROMANZESCO.
Vittorini tra autore e personaggio

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05 Discipline dello spettacolo

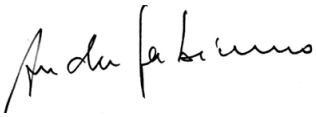
Coordinatore: Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Firma

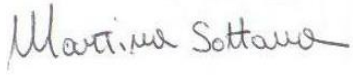
Supervisori/Tutor: Ch.mo Prof. Daniele Vianello

Firma

Ch.mo Prof. Andrea Fabiano

Firma 

Dottorando:

Firma 

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

LETTRES SORBONNE UNIVERSITÉ

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche Équipe Littérature et Culture Italiennes

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes italiennes

Présentée et soutenue par :

Martina SOTTANA

le : 19 mai 2023

Dramatique Romanesque
Vittorini entre auteur et personnage

Sous la direction de :

M. Andrea FABIANO – Professeur des universités, Sorbonne Université
M. Daniele VIANELLO – Professore associato, Università della Calabria

Membres du jury :

Mme Erica MAGRIS – Maîtresse de conférences, Université Paris 8
Mme Marta MARCHETTI – Ricercatrice, La Sapienza Università di Roma
Mme Barbara MEAZZI – Professeure des universités, Université Côte d'Azur
M. Piermario VESCOVO – Professore ordinario, Università Ca' Foscari Venezia

Introduzione 9

I. Uomini e no 22

I.1 La genesi e le edizioni 22

I.2 Analisi narratologica: i tondi 28

I.3 Analisi narratologica: i corsivi 42

I.4 La diacronia redazionale attraverso gli autografi: la seconda redazione manoscritta e le bozze di stampa 48

I.5 I tondi della seconda redazione: l'introduzione di elementi di disomogeneità 59

I.6 L'ispirazione drammatica 70

II. Atto Primo 83

II.1 Il progetto 83

II.2 Descrizione preliminare 88

II.3 La redazione manoscritta 102

II.4 Un'ipotesi di datazione 120

III. Vittorini e la Sicilia 126

III.1 Il caso Pirandello 126

III.2 «Conversazione» con gli inediti 140

III.3 La festa dei morti: da *Atto primo* a *Le donne di Messina* 148

III.4 I tempi e i luoghi della *Conversazione*: dall' oggettivo al simbolico. 160

III.5 «Sangue e sogni»: da Shakespeare a Pirandello 174

III.6 Dallo spettro al personaggio 185

IV. Vittorini in scena. Tra immaginazione e rappresentazione. 191

IV.1 Rifici e Popolizio in dialogo con Ronconi 198

IV.2 Le origini. La riduzione di Crovi e Vaime: il testo drammatico 223

IV.3 Le versioni successive alla prima edizione: i testimoni S_1 e C 245

IV.4 Dal testo alla scena 253

Conclusioni 266

Appendice 271

Atto primo: la redazione manoscritta 274

Uomini e no: il copione..... 290

Le recensioni..... 339

Bibliografia..... 363

Abbreviazioni:

LCM: *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943,* a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

ANP: *Gli anni del Politecnico: lettere 1945-1951,* a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

LS: *Lettere a Solaria,* a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Uniti, 1979.

L: *Lettere 1952-1955,* a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

DP: *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999.

AP: *Atto primo*, in «Il Ponte», nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1161-1171.

DT: *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.

LAS. I: *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi, 1926-1937,* a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. 1.

LAS. II: *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi, 1938-1965,* a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. 2.

RS: *Le città del mondo. Una sceneggiatura,* Torino, Einaudi, 1973.

Salvo diversa indicazione racconti e romanzi dell'autore sono citati dalla seguente edizione dei Meridiani:

OPN. I*: Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, vol. 1, 1974.

PB: Piccola borghesia

SI: Sardegna come un'infanzia

EF: Erica e i suoi fratelli

GR: Il Garofano rosso

CS: Conversazione in Sicilia

UN: Uomini e no

S: Il Sempione strizza l'occhio al Frejus

CM: Il barbiere di Carlo Marx

LG: La garibaldina

OPN. II: *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, vol. 2, 1974.

LDM: Le donne di Messina

LCM: Le città del mondo

Introduzione

Il presente studio, avente come oggetto principale l'opera di Elio Vittorini, prende le mosse da una più ampia riflessione che si inserisce nel filone di ricerca definito dei rapporti tra "teatro e romanzo", un'etichetta spesso utilizzata per circoscrivere l'ambito di indagine da un punto di vista storico, che tuttavia si rivela insufficiente per un inquadramento teorico più generale.

Impostata in questi termini, infatti, l'indagine coinvolge i lunghi e reciproci scambi che hanno investito i generi letterari, considerandoli però in un'ottica contrastiva. Per affrontare la questione nella complessità e nella varietà delle sue manifestazioni, risulta però più opportuno fare riferimento alla teoria modale e alle oscillazioni tra i due poli della scrittura cui una lunga tradizione, risalente a Platone, ha definito *mimetico* e *diegetico.* Trascendendo le rigide configurazioni imposte dai generi tradizionali, questo orizzonte teorico consente un'estensione maggiore del campo di indagine e si pone come obbiettivo quello di riflettere sulle modalità con cui il Novecento ha declinato le possibili intersezioni tra le forme del discorso, guardando alle suggestioni di matrice diegetica accolte dal dramma e, parallelamente, ai percorsi drammatici che attraversano il racconto.

Tali presupposti di ricerca si sono concretizzati a partire dall'analisi della narrativa di Elio Vittorini nella quale hanno trovato un dominio di applicazione congeniale, in primo luogo in virtù dell'alto tasso di dialogicità che, riservando alla dimensione mimetica uno spazio notevole, sembra mettere tra parentesi, per lunghe porzioni di narrato, la funzione diegetica stessa. Inoltre, la sua opera, in quanto esito di una «tensione razionale» che instaura nuovi e qualitativi rapporti con una realtà in rapido cambiamento, si esprime infatti in una costante ricerca formale volta a realizzare una sempre più piena adesione al presente. Tale ricerca, sensibile e attenta ai più innovativi modelli europei e internazionali, condotta al di fuori di un rigido inquadramento di genere, ha consentito un libero fluire di forme, di prospettive e di atteggiamenti, grazie ai quali la rappresentazione della realtà si allontana dai vincoli dell'impostazione naturalistica. Ha osservato opportunamente Anna Panicali che:

> Vittorini ha guardato al teatro come unione d'immagine e voce, non come tecnica rappresentativa e forse ha pensato all'oralità, all'epica, al dramma, con un duplice scopo: accordarsi al ritmo della vita e, a un tempo, ritualizzarla[1].

Altrettanto opportunamente Edoardo Esposito, rivolgendosi all'opera di Vittorini parla di:

> Tensione che, non estranea alla narrativa, rimanda tuttavia più specificamente ad altri generi, a quelli in cui il peso della parola – della parola nella specificità dei suoi elementi fonico-ritmici e nella valenza affettiva di cui va carica – acquista importanza esclusiva[2].

Nel caso di Vittorini si può certo guardare al teatro anche come tecnica rappresentativa, a patto però che non si identifichi, come recentemente è stato fatto, il *quid* del teatro nel dialogo e, parallelamente, non si spieghino i percorsi drammatici presenti nella narrativa esclusivamente alla luce della sola pervasività della dimensione dialogica.

A discapito delle interpretazioni riproposte, peraltro anche in tempi recenti, si citano preliminarmente alcune dichiarazioni rilasciate quando Vittorini, infaticabile lettore dei «libri degli altri» in veste di direttore accanto a Italo Calvino della collana Einaudi «I Gettoni» continua la riflessione poetica grazie all'occasione offerta dall'esercizio dell'intensa attività editoriale. In una lettera al giovane Giuseppe Bonaviri, facendo il punto su questioni relative ai problemi di voce della narrazione, egli distingue tra un'aderenza al modello teatrale giustificata, che si qualifica come «una necessità poetica» e, al contrario, un impiego che scivola inesorabilmente nel «vezzo». Ne *Il sarto della strada lunga* il giovane autore di Mineo aveva fatto ricorso al dialogo drammatico «per le voci che l'esigevano davvero, le voci che solo così Lei poteva esprimere: gli elementi, gli animali, le cose, gli oggetti, etc.»[3], e da questa scelta erano discesi precisi effetti poetici, di «raffigurazione panica» dal momento che «ogni cosa ha una voce per l'orecchio del sarto: anche una montagna, anche un albero, anche un uccello notturno»[4]. L'accentuazione di questa scelta deriva anche dalle scelte grafiche di isolare ad inizio capoverso il nome del personaggio e la didascalia in corsivo, con risultati significativi non solo quando ad essere coinvolti sono oggetti inanimati, ma anche quando è un gruppo di persone ad esprimere un pensiero comune, stilizzando una situazione comunicativa reale in una battuta non realisticamente recitata all'unisono[5]. Al contrario, di questo uso necessario non c'è traccia nel successivo racconto *La contrada degli ulivi* dove il costume di «dare sottoforma di

[1] A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 163.

[2] E. ESPOSITO, *Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011, p. 8.

[3] L, 7 novembre 1955, p. 335.

[4] L, 23 luglio, p. 30.

[5] Cfr. G. BONAVIRI, *Il sarto della strada lunga*, Palermo, Sellerio editore, 2008, p. 55:
«*Alcuni cavallacci, rossi con i capelli cascanti*. Farabutti, villanacci del diavolo! Credete di aver a che fare con i vostri simili?
Altri cavallacci palladi con le mani bianche e tremanti. Pietà figliuoli, pietà. Siamo padri di famiglia anche noi.»

"teatrino" tutte indistintamente le battute dei personaggi» viene stigmatizzato da Vittorini, che ne avvicina il risultato alla «lettura arida come un copione teatrale»[6]. Negli stessi anni, l'insoddisfazione dichiarata per la seconda parte del romanzo *Le donne di Messina* viene giustificata ricorrendo allo stesso genere di convinzioni: i motivi che succedono all'assassinio di Siracusa subiscono una riscrittura poiché, in prima istanza, sviluppati «teatralmente», «solo in rapporto all'azione […] e non consumati in se stessi per tutto quello che significano»[7], a sostegno della tesi che il dialogo e il forte ancoramento della narrazione al mero evento diegetico non costituiscano un elemento positivo a priori.

La presenza del teatro coinvolge ben altre dimensioni, legandosi ad una radice personale, biografica e culturale che passa anche attraverso la comprensione delle specificità del linguaggio teatrale, di cui egli fu sempre ben consapevole:

> Uno spettacolo teatrale non è la lettura animata di un'opera. È piuttosto una «conversazione» con tutto il pubblico che riempie la sala. Bisogna che si svolga in modo tale da dare al pubblico l'impressione di «parlare», di essere attivo, di partecipare, pur non facendo che «vedere o ascoltare»[8].

Vittorini guardò al teatro come mezzo conoscitivo e di partecipazione, con capacità rivoluzionarie del tutto estranee al mezzo cinematografico, che anzi ben si definiscono e si specificano anche e soprattutto in relazione o in contrasto ad altri linguaggi estetici:

> Se il pubblico si trova ad assistere con l'impressione di «assistere soltanto», allora addio. Avrà un surrogato teatrale dello spettacolo cinematografico (o della lettura) e gli preferirà lo spettacolo cinematografico vero e proprio che è meno faticoso da seguire e anzi riposante addirittura[9].

Il rapporto di Vittorini con il teatro è stato stabile nel tempo e di certo fecondo, seppur multiforme, intermittente e labile: è presente nell'opera vittoriniana sotto forma di immagini, di allusioni agli esempi più celebri della tradizione, a prassi compositive, e spesso rivela finalità o particolari modalità di fruizione dell'opera. Fu Edoardo Sanguineti il primo a notare che, fin dalla suddivisione in cinque atti, *Conversazione in Sicilia* costituisce un rinvio al genere drammatico che riceve il suo sugello dal finale in cui tutti i personaggi, comparendo contemporaneamente sulla scena, esibiscono l'alto tasso di caratterizzazione di matrice teatrale, conferito loro dall'onomastica, dalla gestualità e dalla ripetizione dei motivi ricorrenti della conversazione. Nel romanzo, la presenza del teatro va ben oltre la prevalenza dei dialoghi, da cui dipende la figuratività e la rappresentabilità

[6] L, 7 novembre 1955, p, 335.
[7] Lettera a Robert Penn Warren del 18 dicembre 1949 citata in *Note ai testi*, in OPN. II, p. 921.
[8] *Della scissione tra cultura e teatro*, «Sipario», a. VII, n. 73, maggio 1952, p. 15 ora in LAS. II, p. 638.
[9] *Ibidem.*

della sua scrittura. Ad esso sono connesse metafore, simboli e immagini tutt'altro che accessorie, che dell'azione non sono semplice rappresentazione bensì motore e giustificazione. In apertura di *Conversazione in Sicilia* Silvestro descrive «il sordo sogno» in cui vive:

> Questo era terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla […] Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita […] come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne (CS, p. 571).

Laddove l'avvio del viaggio, come il passaggio dall'inazione all'impegno, alla ricerca di «altri doveri» è la conseguenza del recupero dal fondo della memoria di un'immagine teatrale legata al padre:

> Riconobbi lui e che ero stato bambino, e pensai Sicilia, montagne in essa. Ma la memoria non si aprì in me che per questo solo; riconoscere lui e ritrovarmi ad applaudirlo, lui e il suo vestito rosso in Macbeth, la sua voce, i suoi occhi azzurri, come se lui ora stesse di nuovo recitando su un palcoscenico chiamato Venezia e di nuovo si trattasse di applaudirlo (CS, p. 573).

Il teatro è radicato nell'infanzia dell'autore grazie all'esempio del padre Sebastiano, drammaturgo e attore amatoriale, e da essa, dalla radice autobiografica, trova legittimazione la sua presenza e la costruzione dei significati simbolici ad esso legati.

La seconda evidenza che concorre a giustificare appieno la presenza delle opere narrative di Elio Vittorini come oggetto di studio risiede nel continuo ed ininterrotto dialogo che esse intrattengono con una zona affatto marginale della sua produzione, quella drammatica.

Quest'ultima, per quanto effimera e inconsistente, ha invero la peculiarità di costituire una presenza costante, distribuita lungo l'intero arco cronologico in cui la produzione di Vittorini si estende, di svilupparsi in accordo con la poetica vittoriniana, tendente a mutare, attraverso complesse e articolate linee di continuità e cambiamento. Le carte autoriali recano traccia della frequentazione del genere drammatico, benché nessuna delle prove teatrali sia giunta ad un traguardo ragguardevole, tale da ottenere un posto di rilievo, o quanto meno specifico e riconoscibile nella sua vasta produzione letteraria. I testi drammatici attraversano e costituiscono una corrente sotterranea che alimenta in profondità la produzione narrativa ma non emerge con la forza di un'impresa riuscita compiuta e definita.

Fu così per *Atto primo*, breve abbozzo incompiuto e pubblicato postumo nel 1965, che condivide con la fase narrativa degli anni Trenta la fiducia nel valore conoscitivo dello statuto memoriale e in una letteratura che abbia fondamento nell'esperienza del soggetto. Rimane confinato nella dimensione dello scritto d'occasione, pur raggiungendo la pubblicazione e un assetto definiti-

vo, il breve testo drammatico *Due scene* che traduce nella configurazione drammatica i risultati raggiunti in sede narrativa, a loro volta considerabili come un portato della sperimentazione e una commistione tra forme. Destinata a rimanere nello scrittoio dell'autore è anche la manifestazione più viva della fiducia della funzione sociale, civile ed edificatrice che costituisce fin dall'antichità la specificità del mezzo teatrale: all'indomani dei tragici fatti d'Ungheria del 1956, significativamente, Vittorini conduce un ultimo estremo tentativo che consiste nell'affidare proprio alla forma drammatica la più urgente testimonianza del presente.

Se in quanto concrete prove di scrittura drammatica si rivelano modeste per giungere a delineare il profilo del Vittorini drammaturgo, esse, assunte dal dibattito critico, contribuiscono alla definizione del profilo complessivo dello scrittore, soprattutto qualora vengano considerate in rapporto ai molteplici legami che instaurano con la poetica e con la produzione vittoriniana, di cui costituiscono un dietro le quinte, un banco di prova, un momento di lavoro a sipario chiuso. Gli esperimenti drammaturgici, proprio in ragione del loro stato di abbozzi, consentono di entrare direttamente nell'officina dell'autore; se considerati nei loro rapporti genealogici e di derivazione con le opere narrative, ne forniscono le chiavi di accesso, svelando fonti e modelli, rendendo trasparenti motivi che il processo di rielaborazione e di limatura aveva reso opachi, facendo luce su modalità compositive complesse.

A vantaggio di questa ricerca, che affonda le sue radici nella concreta prassi scrittoria degli anni Trenta, Vittorini continuerà la riflessione alla luce della quale trova giustificazione l'intensa frequentazione dell'opera di Peter Szondi sull'evoluzione delle forme del dramma moderno che traspare dagli appunti degli anni Sessanta de *Le due tensioni*. La comprensione dei meccanismi della composizione drammaturgica è tale *in primis* da permettergli di salutare la novità rappresentata da *Our town* che portò il suo autore, Thornton Wilder, «a far rivoluzione in teatro»:

> Ecco il punto: arrivare a una tecnica invece di partirne; perché arrivarci e arrivare a qualcosa di proprio, un estremo adempimento formale, conseguenza ultima della fantasia; e partirne è esattamente il contrario, uniformarsi a una forma già creata, imitare, fare accademia, insomma inibizione della fantasia. L'autore di teatro, per l'appunto, e di solito un autore «che parte»; lavora in una forma preesistente e prestabilita; e solo quando un buon letterato rovescia il gioco e alla tecnica arriva dall'interno della fantasia, solo allora, ogni cento o cinquant'anni, in palcoscenico delle forme nuove[10].

Ma l' estrema chiarezza e la grande sensibilità con cui nel 1938 quella novità è descritta sembra anticipare di molti anni il «precipitarsi in forma» di un contenuto che sta alla base della chiave di lettura fornita dallo studioso ungherese, alla ricerca delle modalità attraverso cui il dramma va incontro all'epicizzazione delle sue forme. E proprio su queste basi Vittorini esplicita negli

[10] *Teatro americano*, «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7, ora in LAS. II, p. 37.

anni Sessanta la propria personale interpretazione dei fatti letterari che si dividono tra una letteratura «a tensione affettiva» e «a tensione razionale».

Ciò che traspare dall'attività di Vittorini è che la scrittura drammatica (proprio come quella narrativa, o ancor più in quanto percorso insito nella dimensione narrativa) costituisce il banco di prova per la realizzazione della poetica dell'autore. Allo stesso modo, come anche *Le due tensioni* ben testimoniano, il teatro come orizzonte di ricerca fu sempre presente a partire dai progetti editoriali degli anni Quaranta: celebri le sezioni teatrali di *Americana* e la raccolta *Teatro spagnolo* per Bompiani, il progetto di un'antologia del teatro Elisabettiano per lo stesso editore, financo all'ideazione nel 1965 del numero 10 del «Menabò» interamente dedicato ai linguaggi teatrali delle avanguardie.

Tenendo conto del modo del tutto particolare in cui si declinano i rapporti tra "teatro e romanzo" e in cui quest'ultimi sono coinvolti nella costruzione tanto di una poetica quanto di una ideologia letteraria, il caso Vittorini ha reso indispensabile il ricorso a prospettive di studio e di strumenti metodologici che mirassero alle intersezioni tra "istanza diegetica" e "istanza mimetica" più che alle opposizioni tra genere narrativo e drammatico.

All'origine di quest'ultimo approccio, di gran lunga preponderante rispetto al secondo, si deve riconoscere la pervasiva influenza delle fugaci e inversamente durevoli riflessioni che Aristotele dedica alla questione nella *Poetica,* dove ad essere considerati in opposizione sono il genere epico, inteso nella sua dimensione testuale, e il genere drammatico in una prospettiva senz'altro mimetico-spettacolare, di teatro agito:

> C'è poi, in queste arti, una terza differenza che riguarda la maniera con cui ciascuno di questi oggetti viene raffigurato. Si può difatti, impiegando i medesimi mezzi e i medesimi oggetti, farsi a volte imitatore in maniera espositiva, sia divenendo un poco un'altra persona come fa Omero, sia restando sé stesso senza cambiare; e altre volte invece si possono presentare tutti in azione e all'opera quelli che fanno l'imitazione[11].

La mancanza di una mediazione a guidare il trapasso ad un sistema rappresentativo è di certo funzionale all'affermazione della forma drammatica, nella sua realizzazione mimetica, quale forma perfezionata dell'*epos*. Ai fini del nostro discorso possiamo rilevare che il credito accordato nei secoli ad Aristotele, e all'assetto da lui descritto, si è tradotto, a partire dal Cinquecento, in un sistema drammaturgico prescrittivo che, avendo come riferimento la scena e la rappresentazione, ha eletto quest'ultima a modello di funzionamento del genere e ha sanzionato qualsiasi intromissione diegetica elusiva nei confronti dei principi dell'oggettività e della verosimiglianza, con il risultato di

[11] ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gavallotti, Milano, Fondazione Valla, 1974, 3, I, pp. 7-9.

acuire la divaricazione anche tra le prospettive testuali del romanzo e del dramma[12]. La questione, di importanza capitale, è ribadita anche dal Gavallotti che, nel suo commento, chiosa:

> Qui autore della mimesi non è considerato il poeta che narra, come Omero od altri, sibbene il personaggio del dramma o l'attore in teatro invece che il poeta drammatico[13].

Nel terzo libro della *Repubblica,* la medesima questione è affrontata da Platone in un contesto lontano dalla gratuita dissertazione estetica, bensì in funzione pedagogica e con fini espressamente politici, in accordo alla natura del trattato. Tralasciata in un primo momento la dimensione rappresentativa, si definiscono, in una prospettiva solamente testuale, i possibili «modi di dizione» alla luce dei quali *mimesi* e *diegesi* non appaiono unicamente quali scelte di campo reciprocamente escludenti, ma quali limiti estremi di una scala graduata:

> Esiste un certo genere di poesia e di mitologia che è totalmente fondato sulla imitazione, proprio come tu dici avvenire nella tragedia e nella commedia; e che ne esiste pure un altro che si fonda sull'intervento diretto del poeta; questa forma si trova in particolare nei ditirambi. C'è, infine, una terza specie che si esprime in ambedue i modi, e si ha nella poesia epica e, abbastanza spesso, anche in altre forme letterarie[14].

Fa così la sua comparsa il genere «misto» che, mutuato dai trattati di poetica dei grammatici latini e tardoantichi, giunge al Medioevo e financo ad assistere le meditazioni di Boccaccio sul capolavoro dantesco e sull'esatta interpretazione del titolo *Commedia*.

Sulle prospettive aperte dal passo della *Repubblica* si può dire più di quanto sia stato recepito e tramandato fino almeno alla cesura rappresentata dalla codificazione aristotelica del Cinquecento che ha ribaltato le sorti del discorso e soppiantato il modello precedentemente in voga.

In primo luogo, è da notare che se Aristotele non contempla il discorso puramente mimetico, al contrario, Platone «riserva una casella alla forma convenzionale del dramma, all'interno di una complessiva teoria del discorso, che trascorre l'intera gamma delle combinazioni possibili di *diegesi* e *mimesi* in soluzione (in senso chimico) di rispettiva densità»[15]. Ed il ricorso alla metafora chimica si rivela calzante soprattutto alla luce degli sviluppi successivi. Infatti, poiché il fine ultimo di chi scrive è quello pedagogico e morale di escludere il negativo dall'educazione dei guardiani della repubblica, eliminandone le possibilità di imitazione, la mimesi, di cui viene sensibilmente delimitato il campo d'azione, non è bandita soltanto nelle sue realizzazioni più compiute,

[12] Si pensi alla *Pratique du théâtre* dell'abate d'Aubignac, testo teorico seicentesco nel quale si censurano le intromissioni diegetiche dell'autore in persona propria.

[13] ARISTOTELE, *Dell'arte poetica,* cit., p. 128.

[14] PLATONE, *Repubblica*, a cura di Giovanni Reale e Roberto Radice, Milano, Bompiani, 2019, III, 394 C, p. 363.

[15] P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli*. *Durata spettacolare e racconto,* Venezia, Marsilio, 2011, p. 201.

ovvero nella tragedia e nella commedia, bensì anche nella misura in cui essa partecipa del modo misto. Ed è proprio per dare esempio delle modalità attraverso le quali qualsivoglia discorso può escludere la dimensione mimetica, risolvendosi in pura narrazione, che Platone propone un esercizio pratico di traduzione su di un campione tratto dall'Iliade, che Omero costruisce parlando dapprima «in persona propria» e in seguito cedendo la parola ai suoi personaggi. Svolgendolo, Platone dà dimostrazione di come, partendo da una situazione intermedia di compresenza in percentuale variabile di una e dell'altra modalità, si possa risalire verso il polo diegetico puro o presunto tale.

Anche quando, in una zona ormai liminare del discorso, la riflessione arriva a lambire la dimensione della rappresentazione, ridotta ad un'importanza residuale nell'ambito di una teoria dei modi di dizione e in una prospettiva totalmente ribaltata rispetto a quella aristotelica, che della mimesi pura fa invece il focus del suo discorso, Platone apre alla medesima istanza di commistione, questa volta nella direzione inversa della *mimesi* per mezzo della *diegesi.* Nella descrizione di un esempio estremo di imitazione, che dalle più varie manifestazioni dai valori degli uomini, dal superiore al deteriore, si estenda anche a «tutti i generi di realtà […] i tuoni, l'ululato dei venti, il rumore della grandine, degli assi delle ruote o delle carrucole, il sonoro della tromba, del flauto e della zampogna, nonché le voci di tutti gli altri estremi musicali. E non solo questi, ma anche il verso dei cani, delle pecore e degli uccelli», Platone non può fare a meno di constatare non solo che «la recita si esaurirà nell'imitazione» ma anche che non escluderà, bensì, «concederà ben poco spazio al racconto»[16].

Dalla prima evidenza deriva che è possibile determinare la presenza, più o meno preponderante, delle istanze mimetiche anche nel genere narrativo, continuatore dell'epos. In questa prospettiva, nell'ambito di una teoria narratologica, Gérard Genette ha individuando, all'interno della categoria del modo, nella *quantità d'informazione narrativa* e nella *presenza dell'informatore* le due grandezze inversamente proporzionali da determinare attraverso un complesso sistema di figure, utili ad esplorare e valutare le possibilità mimetiche dell'enunciato diegetico. Come conseguenza diretta di un sistema per accenti, basato sulla commistione e sulla compresenza piuttosto che su opposizioni escludentisi reciprocamente che si può erigere a partire dalla lezione platonica, deriva la possibilità, che «così come il discorso del racconto comprende in sé possibilità mimetiche, la mimesi può comprendere in maniera complessa le possibilità diegetiche»[17]. E, in ultima analisi, come Platone guarda allo spazio residuale lasciato alla narrazione nella recita, così un discorso attorno alle potenzialità semantiche dei modi, impostato in questi termini, vira decisamente verso l'esclusione

[16] PLATONE, *Repubblica*, a cura di Giovanni Reale e Roberto Radice, cit., III, 397 B, p. 371.
[17] P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli*. *Durata spettacolare e racconto*, cit., p. 212.

della possibilità che essi si realizzino in purezza.

Uno studio che inserendosi in questo filone inquadri il rapporto tra autore e personaggio, per mezzo della mediazione del narratore, trae nuova linfa e nuove giustificazioni alla luce delle più avanzate soluzioni che il racconto moderno conosce per confondere e sovrapporre le due voci, che va ben oltre la semplice casistica presentata dal filosofo, complicata dall'assunzione di istanze di focalizzazione alla base delle quali si trovano variabili tecniche quali il discorso indiretto libero o il monologo interiore. Immedesimazione e presa di distanza, imitazione diretta o indiretta, sono, anche in questo caso, due poli estremi all'interno dei quali si individuano molteplici possibilità offerte al narratore per intercedere presso il lettore interno e mediare l'esposizione dei suoi personaggi. L'interpolazione tra le due istanze è però giunta nei secoli a comprendere anche una varietà di manifestazioni che trascende la sola voce, fino a prevedere la presenza fisica del narratore eterodiegetico all'interno del mondo finzionale che ha creato, sancita attraverso l'interazione con il personaggio. Un fenomeno da ascrivere alla modernità la cui prima apparizione sembra risalire al caso del *Retrato del la Lozana Andalusa* del 1528 di Francisco Delicado, probabile primo esempio di un narratore che interagisce con un personaggio e di un personaggio che prende coscienza del suo essere una creatura di finzione, oggetto di un racconto, passando per la complicata struttura diegetica del Don Chisciotte di Cervantes, fino a comprendere quanto accade nel processo mitopoietico pirandelliano, dove all'origine della creazione dei personaggi si colloca un colloquio con l'autore presso cui essi sotto forma di fantasmi o di «spiriti», chiedono udienza[18]. Quali entità fittizie, e tuttavia creature vere nel mondo finzionale in cui agiscono, i personaggi si rendono progressivamente autonomi dal loro creatore, «strumento naturale della creazione», financo ad instaurare con esso un rapporto di alterità e opposizione, come appartiene alle prerogative del modello teatrale in cui il personaggio si emancipa dalla tutela del poeta.

Un caso emblematico in questo senso è rappresentato dai *Sei personaggi in cerca d'autore* che dal «romanzo da fare», significativamente, migrano alla «commedia da fare» e, sospesi nel limbo dell'esistenza, approdano al palco di un teatro.

In quel contesto, seppur drammatico, la presenza dell'autore non è solo presupposta dagli antefatti, narrati in persona propria nella prefazione e dai personaggi nel dramma, ma è anche immanente, come Pirandello rende oggettivo nella scrittura di due sceneggiature per il cinema, in cui il conflitto tra questi e la voce del proiettore esprime chiaramente la penetrazione diegetica avvenuta nel dramma, concepito come messa in scena mentale dell'autore. I *Sei personaggi* costituiscono quindi un esempio di «drammaturgia epica», che si spiega alla luce di istanze nutrite dal rapporto col romanzo. La figura della metalessi, in questo caso d'autore, la quale sancisce

[18] G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 103.

un'infrazione dei livelli diegetici e un indebito sconfinamento del narratore nel mondo finzionale del personaggio, costituisce un valido strumento in grado di contemplare la pervasività dell'istanza diegetica tanto nel discorso narrativo quanto in ambito drammatico e spettacolare.

Su quest'ultimo versante drammatico, proprio la presenza, più o meno manifesta, dell'autore quale istanza produttrice del racconto sembra essere il denominatore comune in grado di descrivere molte delle esperienze novecentesche che danno consistenza oggettiva all' entità del poeta, esclusa dalla trattazione di Aristotele. In generale, l'assunzione drammatica dell'istanza diegetica è riconducibile, pur nella specificità dei singoli casi, a due macrofenomeni di riferimento. Se il primo si riconosce nella espansione inconsueta delle didascalie ben oltre i limiti dell'oggettiva prescrizione per la scena fino a comprendere istanze soggettivistiche, di focalizzazione o la presenza di divagazioni o di indicazioni non scenificabili[19], il secondo, di origini ben più antiche, consiste nell'assunzione della cornice diegetica in cui l'atto mimetico della rappresentazione è inserito, con importanti ricadute sulle categorie di tempo e di modo, dal momento che l'oggettività mimetica del dramma può essere straniata dalle figure mutuate dal racconto, che conosce possibilità di alterazione tradizionalmente ignote al dramma.

Dopotutto, Peter Szondi aveva attirato l'attenzione sulla natura storica della categoria del dramma, rispetto al quale i romances shakespeariani costituiscono una configurazione alternativa, ben diffusa prima della sua affermazione, e che le esperienze tardo ottocentesche concorrono a minare prima della grande rivoluzione drammaturgica di matrice antiaristotelica di Brecht.

Partendo dalla convinzione che il ricorso a prospettive di studio e a strumenti d'indagine che oppongono il modello di funzionamento del testo teatrale a quello del testo narrativo, di chiara derivazione aristotelica, non riescano a rendere conto di oggetti letterari che risultano dalla commistione di forme, bensì, soltanto di istanze astratte o al più di testi normati che si inscrivono nelle categorie convenzionali, il rapporto tra diegesi e mimesi è qui affrontato con l'obbiettivo di investire quelle ampie zone di prossimità e di parziale sovrapposizione che si vengono a formare tra dramma e romanzo, sia nel senso dell'epicizzazione del primo quanto in quello contrario della drammatizzazione del secondo. Accanto all'assunzione dell'istanza diegetica, veicolo principale dell'evoluzione delle forme drammatiche che ampliano le potenzialità del genere, ricorrendo alle specificità strutturali del modello narrativo, si registra anche il superamento della tradizionale ripartizione delle forme di dizione nell'assunzione da parte del racconto dei dispositivi drammaturgici. Non è sufficiente limitare la descrizione alla preponderante presenza della dimensione dialogica per esaurire tutte le possibilità con cui ciò si realizza, ma è necessario contemplare anche la problematizzazione cui lo

[19] Numerosi esempi, tratti da Valle-Inclán, Pirandello, Flaubert, significativamente tutti scrittori dalla «doppia partita», drammaturghi e narratori, sono presenti in P. VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico, Venezia, Marsilio*, 2015, pp. 205-244.

statuto dialogico è sottoposto e gli esempi di riassorbimento da parte del romanzo di istanze diegetiche complesse, sottoposte a sperimentazioni nel contesto teatrale.

La riflessione sulle differenze, ontologiche e strutturali, tra dramma e romanzo, può servirsi degli studi di chi, come Cesare Segre, ha descritto in un'ottica semiologica la produzione di significati a partire dall'impiego dei codici di cui ciascuno dei due tipi di comunicazione può avvalersi.[20] Tuttavia, pur beneficiando dei risultati dell'analisi contrastiva, alla luce delle evidenze tratte dall'osservazione empirica, si ritiene necessario il ricorrere a strumenti privilegiati mutuati dalle tradizioni di studi che, superata la netta distinzione, analizza le convergenze tra queste due configurazioni formali e guarda alle forme al di là del loro contenitore estetico. Alla prova dei fatti, la divisione in modelli di funzionamento risulta sostanzialmente parziale, richiedendo il ricorso a strumenti in grado di supportare uno studio delle forme nel loro libero fluire attraverso i generi.

I paradigmi dell'evoluzione che Szondi descrive nel ripercorrere il progressivo allontanamento delle forme del dramma dalla sua configurazione classica costituiranno uno degli importanti strumenti critici. Del saggio *Teoria del dramma moderno*, punto di partenza per la riflessione sull'epicizzazione del genere, sarà conservata la prospettiva, ancorando l'indagine ad un'analisi tecnica. Le preziose categorie di *Modo, Tempo,* e *Voce,* e le relative figure, individuate da Gérard Genette, si rivelano applicabili, oltre che al discorso narrativo, anche al testo drammatico e al contesto spettacolare, in quanto particolarmente utili per spiegare alcune delle esperienze registiche novecentesche, fondate principalmente sulla tensione tra modo mimetico e modo diegetico.

Lo studio che le pagine seguenti accolgono si è proposto di ricostruire la dimensione teatrale che interessa l'attività e l'opera di Vittorini, prendendo in esame, più che gli esercizi letterari ascrivibili a questo genere, i percorsi drammatici che attraversano in profondità la narrativa e che con quest'ultimi appaiono in profonda comunicazione. L'ordine proposto nell'indagine non segue però la sequenza cronologica con cui si sono susseguiti gli atti di cui questo "dramma" si compone, bensì riproduce fedelmente le tappe attraverso cui il percorso si è disvelato nel corso delle mie ricerche.

Nel primo capitolo ci si è occupati di osservare la tensione tra "diegetico" e "mimetico" che pervade il romanzo *Uomini e no* con lo scopo di valutare l'adesione al modello teatrale nella sua composizione. L'analisi puntuale dell'enunciato narrativo mediante l'impiego delle figure narratologiche mutuate dal discorso sul racconto di Genette ha condotto all' identificazione delle istanze mimetiche del racconto, laddove le ricerche d'archivio e la ricostruzione filologica delle fasi di scrittura che le carte d'autore tramandano hanno permesso di guardare alla stratificazione del testo risultata dalle varie stesure. Attorno alla statuto del narratore si gioca la complessa configurazione

[20] C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.

formale del romanzo che, rispondendo a suggestioni di matrice platonica, giustifica l'oscillazione tra l'immedesimazione e la presa di distanza sulla base delle qualità morali dei personaggi rappresentati. La presa in carico di prospettive appartenenti agli attanti, con conseguente confusione e sovrapposizione di voci e punti di vista non è contemplata per i protagonisti negativi, per i quali l'autore sceglie modalità più propriamente mimetiche, dando luogo ad un sistema complessivo di esposizione della materia che paga con un alto grado di disomogeneità nelle variabili tecniche utilizzate l'alto tasso di coerenza e di adesione alle posizioni morali del narratore.

Ben oltre la preponderante presenza della dimensione dialogica, per rinvenire la tensione teatrale è stato infatti necessario contemplare l'assunzione da parte del romanzo di istanze diegetiche complesse, frutto di sperimentazioni nel contesto teatrale. Per descrivere la figura del narratore Spettro, che all'apice di un processo di identificazione con il protagonista attua uno sconfinamento dei livelli diegetici ascrivibile ad un fenomeno di metalessi e dialoga con Enne 2, si è dunque proceduto a ritroso verso l'antecedente *Atto primo* che ha svelato la genesi drammatica di tale procedimento formale.

L'analisi di *Atto primo*, contenuta nel secondo capitolo, restituisce tutta la complessità del rapporto tra narratore e personaggio che sarà mutuato da *Uomini e no*. Ricollocato nel suo contesto di elaborazione esso palesa i debiti contratti con le istanze più innovatrici della drammaturgia coeva, Wilder *in primis*, e l'influsso della sperimentazione di matrice pirandelliana. L'indagine di archivio ha permesso di ricorrere ad una stesura manoscritta da cui emerge una più chiara cronologia delle fasi di scrittura, oltre a significative varianti d'autore e luoghi del testo rimasti inediti ma fondamentali per chiarire definitivamente i rapporti intertestuali con i romanzi.

Il terzo capitolo cerca infatti di affrontare le questioni aperte dall'assunzione nel dibattito degli esperimenti teatrali. In particolare, la ricollocazione dei momenti drammatici nella produzione complessiva ha condotto a due importanti ordini di risultati. In primo luogo ha permesso di seguire da vicino le varie tappe dello svolgersi del tema metanarrativo e metalettico, che pur emergendo con urgenza solo in *Uomini e no*, si compone di momenti precedenti e successivi, attraversando l'intero arco dell'attività dello scrittore, financo gli ultimi esercizi letterari rimasti tra le sue carte. L'iter artistico di Vittorini potrebbe, infatti, essere letto in questa chiave, attraverso lo sforzo di trovare inediti rapporti prospettici tra l'autore e la sua opera, che porterà gli appunti degli anni Sessanta a riflettere sulla possibilità di una letteratura «congetturale». In secondo luogo, essi intervengono a chiarire l'origine e il significato di alcuni temi dominanti della produzione vittoriniana interpretabili alla luce di paradigmi tipici della tradizione siciliana, con riferimento soprattutto al modello di Pirandello e al motivo folklorico che pervade l'esperienza letteraria dell'isola, financo ad inverare la

definizione «di viaggi alla scoperta delle realtà antropologiche»[21] che Vittorini attribuisce ai suoi romanzi. Ricorrendo all'imprescindibile mediazione degli inediti, si è rinvenuta in *Conversazione in Sicilia* l'origine di quel processo mitopoietico che porta alla costruzione del personaggio a partire dallo spettro, lo stesso che Giovanni Macchia e Sciascia hanno riconosciuto attivo dapprima in Capuana, poi in Pirandello, e che è stato interpretato sulla base del diffuso spiritismo in ambiente siciliano. Inoltre, si è ricostruito l'origine del paradigma teatrale in comunicazione con Shakespeare, la cui opera «espressione dei valori impliciti nel popolo», diventa anch'essa modello di un'arte folklorica[22].

La ricerca, a cavallo tra gli ambiti di interesse letterario e quelli di interesse teatrale, si propone infine di affrontare importanti questioni più direttamente performative e spettacolari. L'ultimo capitolo dapprima ricostruisce, grazie all'apporto dei documenti d'archivio, le vicende della fortuna spettacolare di *Uomini e no* negli anni Sessanta e Settanta, legate alla riduzione del romanzo realizzata da Raffaele Crovi ed Enrico Vaime, approdando infine all'analisi del recente allestimento diretto da Carmelo Rifici sulla trasposizione del testo realizzata da Michele Santeramo nel 2018. In particolare, la pièce è analizzata in rapporto ad un contesto teatrale, com'è quello contemporaneo, in cui l'epicizzazione del dramma trova manifestazione anche con l'aumento esponenziale della presenza di romanzi sulla scena, che obbligano alla sostituzione della forma convenzionale del dramma, articolato in battute e didascalie, con paradigmi drammaturgici alternativi ed innovativi. Anche l'assunzione scenica del testo narrativo con modalità diverse dai tradizionali processi di trasposizione teatrale è stata indagata applicando le categorie narratologiche, grazie alle quali è stato possibile valutare l'impatto delle possibilità diegetiche impiegate dal dramma, in un discorso analogo, ma che muove in direzione contraria rispetto a quello che ha aperto l'indagine, volto, al contrario, a descrivere le assunzioni mimetiche del racconto.

In appendice, infine, si troverà la riproduzione dell'elaborazione manoscritta di *Atto primo* con sezioni inedite, conservata nel fondo Vittorini del Centro Apice dell'Università degli studi di Milano, oltre che il copione dello spettacolo *Uomini e no* per la regia di Roberto Marcucci e la silloge di recensioni rinvenute nel fondo Crovi dell'archivio della biblioteca Panizzi di Reggio Emilio, sulla base delle quali sono stati ricostruiti gli aspetti fondanti dell'allestimento del 1977.

[21] *Dodici domande*, intervista a cura di Raffaele Crovi, ora in LAS. II, p. 683.
[22] *«Politica e cultura»: un'intervista*, in «Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3, ora in LAS. II, p. 453.

I. Uomini e no

I.1 La genesi e le edizioni

È il giugno del 1945. All'indomani della Liberazione, il dattiloscritto di *Uomini e no* è già pronto per essere dato alle stampe[23]. Pur essendo il prodotto dell'esperienza resistenziale dell'autore, è il suo carattere di bilancio esistenziale e umano, di scrittura solipsistica e intima in cui è riversata l'interiorità dell'uomo, ad essere responsabile dell'unicità e della riuscita, per quanto discussa, di un romanzo diviso tra il successo di pubblico e le perplessità della critica.

Se da un lato esso inaugura la stagione neorealista e dà avvio ad un fitto susseguirsi di resoconti e testimonianze di guerra partigiana, dall'altro, la grande eco suscitata dalla sua pubblicazione è puntellata di recensioni negative, aventi come bersaglio tanto la disomogeneità strutturale del progetto, quanto la commistione del tema amoroso e di quello politico, invisa a quei critici provenienti dagli ambienti di sinistra che avrebbero preferito un'attenzione maggiore concessa alle dinamiche della guerra partigiana, alle questioni economico-sociali e di classe, e forse un grado maggiore di risolutezza nel personaggio protagonista, la cui vicenda personale smorza gli entusiasmi della lotta resistenziale, problematizzandola e incrinando la cieca fiducia nei suoi esiti.

D'altro canto, anche tralasciando le questioni meramente ideologiche, risulta innegabile che proprio a ciò che doveva costituire l'essenza dell'opera vadano addebitati i suoi difetti: all'assillante presenza delle questioni private e al rovello dei dilemmi di una coscienza lacerata è attribuibile la disarmonia che deriva dall'accostamento di due sezioni che, anche alla luce del differente esito cui approdano, rimangono, di necessità, giustapposizione. Uno dei primi critici a rilevarlo fu Romano Bilenchi, il quale, a vent'anni di distanza riassunse lucidamente l'essenza del fallimento del romanzo resistenziale:

> 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 usare la storia in rapporto ai sentimenti e all'azione del protagonista[24].

[23] E. VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945. Il testo di riferimento (=UN) da cui saranno tratte le successive citazioni è quello dell'edizione Mondadori 1965, ora in Id., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, *Note ai testi* di Raffaela Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, vol. I = OPN. I.

[24] R. BILENCHI, *Vittorini a Firenze*, in «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto, 1973, p. 1112.

Eppure questa vocazione, insieme collettiva e individuale, è forte e fondante nella scrittura di *Uomini e no*, ed è sorretta anche dall'evidenza fornita dalla documentazione manoscritta: fin dalle prime fasi della sua stesura, e quindi fin da una fase molto precoce di elaborazione, Vittorini aveva appositamente marcato, sottolineandole, quelle parti concepite come rilevate e in parte autonome rispetto alla riproposizione cronachistica dei fatti, a dimostrazione che l'orchestrazione in due registri, non accessoria né accidentale, bensì naturale e necessaria, fu il risultato dell'oggettivarsi nella forma delle «due tensioni», quella civile e quella privata, che si susseguono alternando ad un gruppo di capitoli in tondo uno in corsivo, di modo che ad ogni serie a cui è affidato lo sviluppo diegetico del racconto collettivo corrisponda una serie in cui prevale la dimensione soggettiva.

Nelle sezioni del primo tipo, infatti, si concentra l'azione che ruota attorno a pochi nuclei diegetici: le azioni con protagonisti il gruppo di partigiani ed Enne 2, intenti ad organizzare l'attentato al tribunale; la storia di quest'ultimo con Berta, che si risolve in due effimeri incontri; la rappresaglia nazista che ha come evento principale l'esposizione dei corpi dei caduti in Largo Augusto e come manifestazione estrema il supplizio di Giulaj, sbranato dai cani del capitano Clemm, emblematica rappresentazione della ferocia nazista e dell'assurdità del male. La narrazione, extradiegetica ed eterodiegetica, è per lo più impersonale e condotta con un linguaggio lineare, con esigui benché significativi cedimenti soggettivistici.

A questi capitoli fanno da contraltare le parti in corsivo, in cui l'oggettività della narrazione, in terza persona ed esterna, si dissolve nella dimensione meditativa in cui il narratore esprime le sue riflessioni sulla storia e sui suoi personaggi. Vi è una sostanziale corrispondenza tematica tra i due gruppi, dato che ciò di cui si ragiona nelle sezioni del secondo tipo è direttamente ispirato agli avvenimenti descritti nei paragrafi in tondo, dei quali si tenta di superare la contingenza ampliando la portata del messaggio in direzione universale. Abbandonato il piano referenziale, in questa dimensione, luogo della soggettività e dell'evasione di cui Enne 2 è il protagonista insieme al narratore Spettro, si assiste allo scardinamento delle usuali logiche espositive, a partire dalla rottura della consequenzialità spazio-temporale cui consegue la libertà del movimento dal presente al passato del ricordo. L'effetto straniante della compresenza dei due piani temporali è amplificato dall'infrazione delle prescrizioni dell'invalicabilità dei confini tra i livelli diegetici che, mediante la conversazione tra il narratore e il personaggio, sviluppa un discorso che l'assunzione delle figure narratologiche quali strumento dell'analisi testuale ci condurrà a definire di natura metalettica.

Per comprendere appieno il significato e le valenze del testo, alla luce del lavoro caparbiamente condotto su di esso, si rivela necessario ripercorrere le varie fasi del travagliato iter editoriale di un romanzo che fu definito dal suo stesso autore «un libro, in gran parte, mancato»[25]. Esse

[25] *Prefazione a «Il garofano rosso»*, Mondadori, Milano, 1948, pp. 7- 48, ora in LAS. II, p, 495.

rivelano quali furono gli atteggiamenti di Vittorini di fronte alla sua creazione, definibili nel complesso mutevoli e contradditori, poiché, seppur complessivamente orientati a non riconoscere elevate qualità letterarie al testo, di volta in volta tesi a privilegiare un aspetto del romanzo, con conseguente eliminazione o reinserimento delle parti che potessero porre in evidenza un filone contenutistico a discapito degli altri, in accordo con le posizioni poetiche del momento.

La prima edizione del romanzo si compone di 143 capitoli, di cui 29 recanti la marca tipografica del corsivo, raggruppati complessivamente in 17 sezioni.

Vittorini effettuò un primo massiccio intervento sul testo in vista dell'edizione Bompiani del 1949 consistente non solo in una parziale revisione stilistica, quanto piuttosto in un profondo ripensamento strutturale, tale da alterare completamente l'assetto del romanzo, privato del caratteristico dualismo della forma con cui era stato edito in un primo tempo. Il registro corsivo fu infatti totalmente eliminato, con la sola eccezione di quattro dei sei capitoli della celebre sezione *CIX-CXVI* con incipit *«L'uomo si dice»*, la quale veicola la riflessione portante dell' opera sul male e sulla sua origine, scaturita dall'epilogo della storia di Giulaj nella sezione in tondo appena conclusasi. Nel ricordare che l'«offesa in sé stessa» non «è fuori dall'uomo» ma vi appartiene, il narratore prende esplicitamente posizione dalla parte di chi rinuncia alla facoltà potenziale nel genere umano di scegliere deliberatamente il male:

> *Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanti essi fanno, non faremmo; e che noi diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito noi stessi. Possiamo mai saperlo?* (UN, p.878).

Sarebbe stato impossibile rinunciare a queste pagine senza le quali il significato stesso del romanzo, già profondamente menomato, sarebbe andato irrimediabilmente perduto[26]. Il loro valore, tuttavia, risiede, oltre che nell'espressione di una posizione morale del narratore, nella giustificazione di un assetto formale che con estrema coerenza la riflette: la narrazione eterodiegetica condotta da un punto di vista esterno pertiene ai fatti e alle azioni "viste" e "non patite" laddove l'identificazione morale conduce ad una sovrapposizione di punti di vista espressi con la possibilità di focalizzazione sui personaggi. Diversamente dai primi quattro, i due restanti capitoli della medesima sezione, in cui il discorso morale sconfinava in quello metanarrativo, non contemplato dall'operazione del 1949 insieme al filone lirico-ragionativo, vengono espunti.

[26]«Il titolo italiano […] mira a ricordare che vi sono nell'uomo, molte possibilità umane. Ma non divide l'umanità in due parti: una delle quali sia tutta umana e l'altra tutta inumana. Il titolo francese *Les hommes et les autres* opera invece in tale divisione, e disturba lo stesso contenuto del libro.» (ANP, p. 124). All'edizione Gallimard del 1947, con un testo tradotto da Michel Arnaud, di cui le lettere testimoniano l'allestimento, sarà anteposta una nota per ovviare a questa possibilità di fraintendimenti.

Oltre al discorso sulla definizione del rapporto del narratore con i personaggi che spesso, esorbitando dal piano dell'azione, acuiva l'effetto di giustapposizione con le sezioni tonde, l'eliminazione dei capitoli corsivi permise a Vittorini di eliminare, al contempo, le forti interferenze autobiografiche che si riversavano sul filone amoroso e metaletterario. Allo stesso modo, e in un'ottica del tutto funzionale, con l'intento di adattare il romanzo al nuovo clima politico furono spiegate anche le sistematiche espunzioni di troppo espliciti riferimenti alla contingenza, sia sotto forma di riferimento alla politica dell'epoca che alle concrete pratiche partigiane:

«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»
«Mah!» Orazio disse. [«Forse è perché siamo comunisti.»]
«Vi [ha chiamato il Partito?» chiese il Gracco.] ci ha spinto qualcuno?»
«No,» Orazio rispose. [«Non ci ha chiamato il Partito.»] «Nessuno…»
(Edizione 1949, p. 51)

«Ma tu non sei [una compagna] 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 [compagne. Né ha motivo di vedere compagne nuove.»] di noi.»
«[Con quante compagne] Non ha da fare con molte di voi?»
(Edizione 1949, p. 86)

Tuttavia, gli emendamenti presenti sulle bozze di stampa rivelano che questo processo è attivo fin dalla fase correttoria precedente alla prima edizione, rispondendo quindi a ragioni ben più profonde di quelle addotte. I riferimenti più espliciti alla contingenza politica e alla struttura gerarchica delle organizzazioni vengono dunque espunti:

«Allora[, capitano]?»
«Ve l'ho mostrato ieri. Escono a mezzogiorno…»
«Mancano tre minuti[, capitano].»
(Bozze, colonna 15)

Illuminata dalla luce degli interventi antecedenti, la revisione del 1949 mostra che i medesimi sforzi nel «produrre significati che sorpassino il proprio impegno con una realtà minore »[27] che guidano la vocazione solo apparentemente realistica dell'autore sono attivi fin dalle primissime fasi di revisione. Anche sulla totale espunzione del discorso metalettico i fattori extraletterari assumerebbero un peso minore se solo si prendessero in considerazione tanto la storia di quest'ultimo, in parte autonoma rispetto al romanzo, quanto le ambizioni che Vittorini nutriva nei confronti di un

[27] *Prefazione a «Il garofano rosso»,* cit., in LAS. II, p, 486.

suo sviluppo, indipendente, successivo e al di fuori di una cornice narrativa, così come suggeriscono i dati derivanti dall'allargamento dello sguardo alle dichiarazioni e alle opere coeve.

Non si dimentichi infatti che, alle soglie della rottura con Bompiani, che si consumerà di lì a poco, è proprio l'autore a manifestare il desiderio di vedere ristampati i suoi romanzi maggiori, benché egli aggiunga che «il massimo sarebbe vederli ristampati […] da un editore nuovo»[28]. I lavori di allestimento dell'edizione 1949, quindi, sono la diretta conseguenza della ferma volontà della casa editrice di non cedere alcun diritto sulle opere di uno tra i suoi più rappresentativi scrittori, tuttavia, a promuoverli con decisione è proprio Vittorini, il cui interesse in una nuova uscita nelle librerie permane, malgrado il naufragio del progetto di vederlo pubblicato da Einaudi:

> 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[29].

Che questo allestimento sia affrontato da Vittorini con le ambizioni di un progetto nuovo e non come la semplice riproposizione di un vecchio assetto, è riscontrabile nell'accurato lavoro che rivolge a tutti gli elementi dell'edizione, financo all'avantesto, come dimostrano i retroscena sulla scelta della copertina che avrebbe rimpiazzato quella politicamente connotata di Ennio Morlotti. Scrive Bompiani a Sergio Romiti che ne ha preparato i bozzetti:

> […] i tre lavori sono seri e meritano di venire considerati con attenzione […]
> 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[30].

L'iter editoriale del romanzo prosegue con una terza edizione Bompiani, risalente al 1960 che testimonia la prima tappa del progressivo reinserimento delle parti eliminate, dal momento che l'autore procedette alla riannessione di tre capitoli corsivi molto importanti per la forza delle immagini ivi contenute e per la funzione di raccordo che essi svolgono tra la vicenda personale e quella resistenziale[31]. La protagonista indiscussa della sezione, che è anche uno degli apici lirici del romanzo, è Berta, impegnata nel silenzioso colloquio con i morti di largo Augusto, vittime della rappresaglia nazista. La giovane donna apprende dalla visione il valore del sacrificio compiuto «per

[28] ANP, 27 giugno 1948, p. 194.

[29] da un appunto di lavoro conservato nell'archivio Bompiani, datato 18 marzo 1949.

[30] Lettera di Valentino Bompiani a Sergio Romiti (Milano, 20 luglio 1949) riprodotta in V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Le edizioni, 2017, p. 196. Le proposte di Romiti saranno dunque rifiutate e infatti il libro apparirà con la copertina disegnata da Pino Ponti.

[31] Si tratta dei capitoli *LXIII, LXIV, LXV* della *princeps* che corrispondono ai *LXXVI, LXXVII* e *LXXVIII* dell'edizione dei Meridiani.

una vita che sia più seria» e, in un primo momento, supera la «paura di aver coraggio» e l'«ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare»[32]. Da questa nuova consapevolezza, che sfocia nella provvisoria capacità di reagire, nasce l'effimera speranza, poi negata dallo svolgimento successivo, che la vicenda personale che la lega ad Enne 2 possa giungere ad un esito alternativo rispetto a quello a cui invece sembra essere inesorabilmente destinata. Con questa nuova aggiunta i capitoli raggiungono, nel 1960, quota 130, superando appena i 127 dell'edizione 1949. Tuttavia, in termini di significato globale dell'opera, il recupero è molto più cospicuo, in quanto si reintroduce un momento di massima sintesi poetica tra i due filoni contenutistici. Come si può notare dall'incipit di seguito riportato, il passo è reintegrato con coerenza nel nuovo assetto del testo, in cui la voce del narratore, in conseguenza dell'eliminazione dei corsivi è limitata. Per questo motivo il capitolo appare profondamente mutato:

> LXXIX – *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.*
> *Berta?*
> *Egli l'ha veduta. Vorrebbe correre dove lei è: [non una bambina, una donna, eppure, per una volta, simile a quando l'incontra nella propria infanzia: partendo, steso sul letto, dalla sigaretta che fuma.*] ; *ma rimane a guardare che cosa le accada.*
> *[Anch'io l'ho veduta. Sono qui anch'io e rimango a guardarla, e da quello che lei è per me, nel mio stupore di guardarla, 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!*
> *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 morti del marciapiede al sole, lo chiede ai quattro coi due ragazzi sotto una coperta, l'ha chiesto alla bambina e ai suoi.*
> *Anche per me? ha chiesto alla bambina.*
> (Edizione 1960, p. 117)

Fu solo con la prima edizione Mondadori (1965) che il romanzo assunse la sua forma definitiva, da quel momento in poi riproposta in seguito in tutte le successive ristampe (1966, 1972). Solamente nell'anno che precede la sua morte, Vittorini restituì quindi al romanzo una veste quasi del tutto identica a quella del 1945 riannettendo la maggior parte delle sezioni corsive, per le quali ripristinò anche l'originaria differenziazione tipografica.

Quest'assetto, tuttora considerato la volontà definitiva dell'autore, non ristabilisce tuttavia integralmente la versione della *princeps*, rispetto alla quale rimane in difetto di sette capitoli. Dalle scelte operate in quest'ultima revisione, si può dedurre che l'autore superò l'impressione di disorganicità che aveva conferito al romanzo, tuttavia, non ritenne opportuno riannettere quei capitoli corsivi che presentavano un grado di fusione nettamente minore rispetto agli altri. Le tre sezioni

[32] UN, p. 829.

XL, XLI, XLII; *LXXXVIII, LXXXIX* e *CX, CXI*, ovvero i corsivi che accolgono il discorso metaletterario sviluppato dalla voce del narratore Spettro e di cui si indagheranno nello specifico le caratteristiche sono infatti quelli che rimarranno definitivamente escluse dall'edizione *ne varietur* del romanzo resistenziale.

Si ritiene di poter sostenere che, per ciascuna delle tappe dell'iter redazionale, le spiegazioni che trovano appiglio soltanto nella ragione extraletteraria per giustificare gli interventi autoriali non tengano conto né della complessità del testo, né delle ambizioni che Vittorini continuò a nutrire nei confronti del romanzo. Nel corso dell'indagine si cercherà di dimostrare come, nel suo ininterrotto sforzo per superare l'impostazione impressionistica, l'autore cercò di superare l'impasse stilistica degli anni successivi alla composizione di *Uomini e no* cercando soluzioni che riflettessero l'evoluzione della sua ideologia letteraria. Ricorrendo ai testimoni autografi delle fasi di scrittura precedenti alla prima edizione, in particolare alle carte manoscritte e alle bozze di stampa, si potranno rintracciare le ragione profonde degli indirizzi compositivi seguiti nella stesura, i quali si rivelano illuminanti anche per spiegare gli interventi delle fasi redazionali successive, sempre aderenti all'evoluzione della poetica dell'autore. Inoltre, la ricollocazione nella produzione di Vittorini anche dei momenti drammatici e la conseguente identificazione dei rapporti extratestuali con le opere di quegli stessi anni si rileveranno ulteriori e imprescindibili elementi per comprendere appieno il complesso sistema di modifiche apportate al romanzo.

Ciò consentirà, infatti, di riassiorbire le giustificazioni extraletterarie in un discorso totalmente intraletterario, seppur con addentellati extratestuali.

I.2 Analisi narratologica: i tondi

Un discorso ancorato all'indagine degli aspetti formali non può prescindere dall'osservazione delle strutture tecniche del romanzo, poiché è in quest'ambito che chi scrive pone in atto quelle variabili che, nel loro complesso, determinano i modi del rapporto prospettico tra l'autore e la sua opera, e quindi, di riflesso, quello tra il lettore e l'opera stessa. Tali opzioni, che possono riguardare il punto di vista, l'uso dei tempi verbali o delle persone e altri strumenti linguistici, organizzandosi in complessi strutturali che possono essere tanti quanti le opere esistenti, danno ragione della posizione che l'autore intende assumere nei confronti della materia di cui sta narrando.

Se sulla base delle strutture tecniche si individuano dei modi narrativi, derivanti dall'attuazione di alcune variabili e non di altre, e questo può essere il punto di partenza dell'indagine intertestuale, un altro modo per oltrepassare i confini del testo della singola produzione individuale, è quello di ricorrere allo studio dei rapporti che l'opera instaura con altre forme, attraverso l'analisi degli aspetti specifici che contraddistinguono una particolare configurazione letteraria e quelli che il romanzo ha invece mutuato dall'esterno, assumendo forme non proprie di esposizione della materia narrativa. Anche l'analisi contrastiva conduce quindi all'individuazione dei modi che qualificano la narrazione, pertanto si può parlare di romanzo «saggistico» per quei casi in cui è frequente l'apertura verso disquisizioni con le quali il narratore interrompe il racconto delle vicende, laddove, all'estremo opposto, si è imposta la definizione di romanzo «drammatico» quando, all'esclusione di estese intrusioni diegetiche, si accompagna il ricorso al dialogo quale principale mezzo di esposizione dei fatti per realizzare al massimo grado quell'effetto di immediatezza rappresentativa propria del teatro. Questa seconda opzione ci permetterebbe di far rientrare l'analisi di *Uomini e no* nell'ambito di una riflessione sulle forme di dizione e sui reciproci influssi che, forme drammatiche e narrative, hanno instaurato nel corso dei secoli, mutuando, nelle diverse epoche, la direzione di questo scambio, senza escludere tuttavia, la possibilità di soluzioni originali attuate da autori che hanno declinato in modo assolutamente personale la questione, superando questa tradizionale distinzione e rendendo quantomeno difficile la collocazione dei loro testi nel campo del drammatico o del narrativo.

Tra le variabili che contribuiscono alla configurazione strutturale di un romanzo, la collocazione del punto di vista è quella maggiormente coinvolta nella determinazione della prospettiva che l'autore intende assumere nei confronti della materia: in tutti i modelli che si sono succeduti nelle varie fasi della parabole evolutiva delle strutture romanzesche, una volta sancito il distacco dalla tradizione ottocentesca del narratore onnisciente, gli autori hanno applicato diversi criteri di selettività per limitare il dominio sulle vicende e sui personaggi, tanto per rispondere ad un'esigenza realistica, quanto per tradurre in innovazione formale le loro posizioni gnoseologiche. Proprio per le questioni ad essa collegate, l'analisi sull'oggetto partirà infatti dall'individuazione delle caratteristiche della voce narrante che è responsabile del racconto, e della sua complessità si andranno a cercare le ragioni.

Per affrontare l'analisi di *Uomini e no*, può rivelarsi utile indagare il testo avvalendosi *in primis* degli strumenti messi a punto dalla narratologia, con l'avvertenza che qualsiasi affermazione sul testo in oggetto dovrà scontrarsi con la dualità della forma che lo contraddistingue, e troverà pertanto riscontro soltanto in una delle due dimensioni narrative che si alternano e si giustappongono senza una reale fusione. Le sezioni in corsivo, data la loro estraneità rispetto alla componente

diegetica del romanzo, necessitano infatti di un discorso a parte che presupponga il differente rapporto con la realtà che il discorso letterario assume in queste parti, in cui si assiste ad un completo scardinamento dei moduli realistici e dei meccanismi diegetici che reggono la narrazione nel resto dell'opera.

Ciò che andrà indagato sarà innanzitutto lo statuto del narratore, complesso al punto da essere sottoposto a variazioni che prescindono dalla separazione del testo nei due distinti registri narrativi: accanto al discrimine rappresentato dal passaggio da una sezione all'altra, infatti, vi sono ulteriori differenziazioni che disegnano la sua evoluzione, imputabile alla sedimentazione dei graduali aggiustamenti che le due fasi di scrittura hanno introdotto aumentando la complessità e la disomogeneità del testo.

Per capire quali siano le ripercussioni di questa variazione sull'esposizione degli eventi, che aspira inizialmente ad un'oggettività senz'altro drammatica, è necessario seguire da vicino il modo in cui il narratore opera nelle prime pagine del romanzo. La sua onniscienza è destinata a rivelarsi in tutta la sua evidenza solo nel corso del romanzo, di contro, essa appare celata il più possibile nei primi capitoli, dove limitate risultano le parole del narratore attraverso le quali egli dimostra di conoscere il passato o i pensieri dei personaggi dei quali racconta le vicende. Nelle prime pagine del testo esse sono talmente rare da poter essere facilmente isolate e riportate:

> «ma lui non sapeva che cosa intendesse dire» (UN, p. 714).
> «Berta capì che quei bastoni erano fucili» (UN, p. 719).

Una considerazione a parte merita l'incipit del romanzo, in cui il narratore, pur fornendo le coordinate spazio-temporali essenziali in cui collocare la vicenda, proietta immediatamente il lettore nella dimensione simbolico-evocativa del romanzo, scegliendo delle modalità di certo inusuali per descrivere l'ambientazione. Piuttosto che fornire un quadro di riferimenti realistici, vengono evocati gli avvenimenti che fanno da sfondo alle vicende, alludendo allo stato di distruzione della città di Milano, illuminata da un simbolico sole, di cui il narratore tace il significato.

> 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 (UN, p. 713).

L' incursione nel recente passato della città tace però gli antefatti, e non ci svela la storia pregressa dei protagonisti, ad eccezione delle vicissitudini del libraio, che non possono comunque costituire un preambolo alla narrazione, data la completa estraneità del personaggio ad essa.

> Egli aveva perduto il suo banco nei giorni della distruzione di agosto; aveva lasciato la città; e non è ritornato a Porta Venezia che al principio di dicembre per poter vedere questo che vedeva: il più mite inverno di Milano dopo il 1908 (UN, p. 713).

Alla quotidianità dell'incontro tra il libraio e l'uomo del posteggio di biciclette si affida il compito di costruire l'atmosfera irreale che si respira in questo primo capitolo, che, scevro di ogni sorta di determinazioni ed irrilevante da un punto di vista diegetico, si configura più come un prologo alla narrazione, da cui sono assenti tanto l'azione quanto gli attanti principali. I due personaggi, infatti, non saranno coinvolti nelle vicende, mentre la contemporanea entrata in scena in di Enne 2 è registrata dal narratore senza lasciar trapelare il suo successivo coinvolgimento negli avvenimenti futuri[33].

Questo paragrafo quindi, a dispetto della sua brevità e della collocazione in posizione defilata rispetto alla storia, conserva intatte alcune peculiarità che la scrittura vittoriniana presenta in questo romanzo, a partire dalla qualità evocativa della sua prosa, cui si possono sommare l'incostanza delle caratteristiche narratoriali e, infine, l'esposizione diegetica orientata prevalentemente a sostituire il dialogo al resoconto. Invero, quest'ultima affermazione trova dimostrazione subito dopo, quando il medesimo concetto formulato prima dal narratore, raggiunge un'efficacia e un'intensità espressiva soltanto grazie alle battute di un inverosimile scambio dialogico fondato su principi anaforici piuttosto che sorretto dalle usuali logiche comunicative:

> «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 mai avuto da 36 anni. Dal 1908».
> […]
> «Buongiorno» il libraio disse.
> «Buongiorno.»
> «Che inverno, eh! »
> «Che inverno è? »
> «E l'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo.»
> Si avvicinò l'uomo del posteggio.
> «Da un quarto di secolo?» Disse «o dal 1908? »
> «Dal 1908 disse il libraio». «Dal 1908» (UN, p. 713-714).

E se la lettura del romanzo si arrestasse al capitolo XII dei 136 che compongono il testo, la narrazione potrebbe essere equivocata, e tutti gli indizi porterebbero verso un racconto oggettivo con focalizzazione esterna in cui il narratore, pur commettendo qualche infrazione come quelle so-

[33] «Un uomo si fermò davanti al banco dei libri; portava una bicicletta per mano» (UN, p. 713).

pra rivelate[34], è all'oscuro dei fatti e quindi impossibilitato a fornire una spiegazione agli enigmatici dialoghi, che infatti rimangono tali, data l'assenza di un suo intervento che riveli al lettore il significato delle battute. La dimostrazione più lampante del tentativo di celare l'onniscienza è data proprio dal nome Enne 2, di cui narratore si preclude l'utilizzo fintanto che esso non viene svelato dallo stesso personaggio[35]:

> «Ora non ho un vero e proprio nome.»
> «Dimmi come ti chiamano»
> «Enne 2» (UN, p. 718).

L'alto tasso di dialogicità del romanzo, soprattutto di questi primi capitoli, mostra chiaramente come questo debba supplire alla reticenza dell'istanza narrativa che non si prende l'onere di rivelare le informazioni che sarebbero utili al lettore per orientarne la comprensione.

L'esempio celebre in questo senso, cui fa riferimento anche Gérard Genette nella sua dissertazione attorno alle figure del racconto[36], è sicuramente Hemingway, celebre modello della narrativa Vittoriniana. Nelle novelle il massimo di oggettività è realizzato conducendo una narrazione in terza persona, in cui l'autore racconta la storia dall'esterno, senza focalizzazioni interne, con l'effetto che il protagonista è visto agire senza che la comprensione del lettore sia indirizzata dalla conoscenza dei suoi pensieri e delle motivazioni profonde che sorreggono l'azione.

In *Uomini e no* invece, la complessiva impressione di impersonalità del racconto si infrange con l'individuazione dei primi segnali, già preannunciati nel capitolo XII. Infatti, se nei capitoli seguenti si paleserà l'onniscienza del narratore, presupposto necessario per la focalizzazione sul protagonista Enne 2, l'adozione del suo punto di vista, che qui si attua, si può immaginare costituisca un preludio rispetto all'esternazione dei primi pensieri alla quale si assisterà di lì a poco; ciò ci autorizzerebbe ad attribuire quel «piccola» e «disadorna»[37] del capitolo precedente in riferimento alla stanza non tanto al narratore, che mai è intervenuto con simili dettagli qualificativi e con intrusioni di tipo descrittivo, quanto allo stesso personaggio il cui punto di vista verrà, d'ora in poi, spesso esibito.

---

[34] Attenendoci alla casistica esposta da Genette nella sua analisi del discorso, le infrazioni appena riepilogate potranno definirsi esempi tipici di *parallessi*, procedimento contrario alla *parallissi* in cui al posto di un'omissione dell'informazione posseduta dal narratore si effettua un'operazione indebita, come potrebbe essere ritenuta l'escursione nella mente del personaggio in un racconto con focalizzazione esterna. Nella maggior parte dei racconti la focalizzazione è variabile e i tipi puri in cui un punto di vista è presentato in modo rigoroso dall'inizio alla fine sono quasi inesistenti: in casi simili la presenza di *parallessi* si configura come un chiaro segnale di graduale passaggio da un punto di osservazione esterno ad una focalizzazione interna (G. GENETTE, *Figure III*, p. 244).

[35] La formula che descrive il racconto con caratteristiche di questo tipo è: Narratore < Personaggio, dove il narratore conosce meno informazioni di quelle in possesso del personaggio. Cfr.: G. GENETTE, *Figure III*, cit., p.236.

[36] G. GENETTE, *Figure III*, cit. p. 213.

[37] UN, p. 727.

L'autore continuerà a rendere la presenza del narratore non percepibile e a sforzarsi di diminuirne l'opera di mediazione, cercando anche l'adozione di un punto di vista interno. Se infatti fino a questo punto nell'uso dei deittici di spazio e di tempo si è rivelata la collocazione esterna dell'istanza narrativa, in seguito la prospettiva visiva assunta sarà quella degli agenti, come dimostra questo passo che ne è il primo esempio:

> Egli andò un pezzo insieme al tram, vedeva lei contro il vetro, tra la folla e il vetro, e vedeva la sua mano aperta contro il vetro per lui, vide i suoi occhi chiari ingrandirsi in un più limpido sguardo, rivide il limpido inverno, e salutò, svoltò, corse da un'altra parte (UN, p. 21).

A questa assunzione dello sguardo dei personaggi non si accompagna necessariamente una focalizzazione, si tratta soltanto di una «visione con»[38] che coinvolge unicamente il campo visivo: un'adozione del punto di vista che non implica la penetrazione dei pensieri del personaggio a cui appartengono gli occhi che ritraggono. Alla mancanza di rilievo psicologico del narratore, e alla bassa presenza di intrusioni diegetiche che qualificano la narrazione come mimetica, si aggiunge quindi anche l'adozione del punto di vista del personaggio, che priva il narratore della sua prospettiva esterna di osservazione, limitando ulteriormente la sua mediazione e facendo percepire ancor meno la sua presenza, con l'effetto finale di diminuire la distanza tra lettore e avvenimenti.

I campioni qui analizzati sono tratti non casualmente dalla prima parte del romanzo. Un'indagine che coinvolga l'enunciato narrativo in *Uomini e no* deve infatti tenere conto delle variazioni che interessano le sue caratteristiche lungo l'asse diacronico e che, per i motivi che si diranno, oppongono l'assetto generale dei primi capitoli a quello degli ultimi. Si è rinvenuto nel sistema di categorie e figure elaborate da Genette uno strumento flessibile in grado di valutare non solo l'adesione al modello drammatico, che tradizionalmente si ascrive al romanzo in virtù della reticenza del narratore e della preponderanza dialogica, ma anche il suo progressivo mutare.

Nella sezione di *Figure III* dedicata al *modo* egli supera l'opposizione *diegesi*/*mimesi* rifacendosi direttamente alla riflessione di Platone del III libro della *Repubblica.* In quella occasione il filosofo, aveva indicato tre possibili modalità di esposizione mantenendosi nei limiti di una teoria del discorso. Inoltre, convinto che per questioni morali l'imitazione dovesse essere esclusa anche dal genere misto rappresentato dall'*epos,* egli aveva proposto un esercizio di traduzione tratto da un campione dell'*Iliade,* con cui aveva mostrato come, non rinunciando a parlare in persona propria, il poeta potesse giungere ad una realizzazione il più possibile diegetica. Così impostata, la questione non coinvolge prese di posizione reciprocamente escludentesi, ma introduce la possibilità di rilevare e valutare la presenza di una dimensione mimetica in ogni discorso narrativo.

[38] J. POUILLON, *Tempo e racconto*, Parigi, Gallimard, 1946.

Nella riflessione genettiana[39], la *distanza*, assieme alla *prospettiva*, costituisce una modalità di regolazione dell'informazione narrativa ed è quindi connessa alla categoria del *modo*.

Se nel racconto narrativo il proposito mimetico è realizzabile completamente per il *racconto di parole*, per il *racconto di avvenimenti*, che non ha come oggetto narrato il linguaggio stesso, esso sarà soltanto un obiettivo verso cui tendere, del tutto irrealizzabile, poiché «nessun racconto, al contrario della rappresentazione drammatica, può "mostrare" o "imitare" la storia che narra»[40]. Pertanto, in questo caso si dovranno invece indirizzare gli sforzi verso un'illusoria *impressione di mimesi*, che Genette riconduce alla simultanea soddisfazione di criteri legati alla *quantità d'informazione*, che deve tendere al massimo grado, e alla *presenza dell'informatore*, che deve al contrario puntare alla trasparenza[41]. Per quanto riguarda questo ultimo punto, l'esempio vittoriniano si colloca agli antipodi rispetto al Proust narratore della *Recherche*, il quale «garantisce e organizza il racconto, in quanto analizzatore e commentatore, in quanto stilista»[42], e cerca invece la trasparenza pseudo-flaubertiana con esiti vicini a quelli del già citato modello di Hemingway; in merito al primo dei due principi, invece, non ci resta che constatare che *Uomini e no* non presenta un alto tasso di quei *connotatori di mimesi*, quali abbondano invece nella prosa di James[43], classico esempio di racconto particolareggiato, vivido, in virtù della copiosa presenza di dettagli, inutili ai fini del nel racconto, ma indispensabili per celare al massimo la funzione di scelta e direzione del racconto al quale il narratore sembra infatti abdicare, lasciandosi sopraffare dalla realtà. Il narratore vittoriniano, invero, non sembra mai indugiare in particolari che abbiano come unico scopo quello di definire un *effetto di realtà*[44], come è dimostrato anche dall'alta velocità narrativa, pressoché uniforme per tutto il testo e di necessità incompatibile con l'alto tasso informativo, essendo queste due variabili legate da un rapporto di proporzionalità inversa. Nei segmenti diegetici, mai molto estesi e inframmezzati dalle numerose battute di dialogo, lo spazio destinato alle descrizioni di ambiente e di genere è circoscritto a qualche raro aggettivo qualificativo o a qualche elemento che, nella quasi totalità dei casi, è destinato a caricarsi di un valore simbolico che trascende la rappresentazione referenziale. L'inclinazione del narratore è quella di concentrarsi unicamente sui particolari che costituiscono il perno dell'azione, come nei due passi seguenti che si riportano a titolo esemplificativo:

[39] G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 212.

[40] Ivi, p. 210.

[41] La formula *informazione + informatore=C* è impiegata a Genette per descrivere il rapporto inversamente proporzionale che sussiste tra queste due grandezza nella definizione dei due modi narrativi. Il rapporto inverso a quello citato per illustrare la mimesi, ovvero minimo d'informazione e massimo di informatore, rappresenta invece la diegesi. Cfr.: G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 213.

[42] Ivi, p. 214.

[43] Henry James è d'altronde indicato come un esempio negativo, agli antipodi degli americani che Vittorini erige a modelli della sua prosa. «Gli ultimi americani, richiamandosi a Henry James, si spostano essi pure sul terreno del romanzo saggistico con recensioni di personaggi invece di personaggi, recensioni di sentimenti invece di sentimenti, e recensioni di realtà, recensioni di vita...» (*Prefazione a «Il garofano rosso»*, cit., in LAS. II, p. 480).

[44] Cfr.: R. BARTHES, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Honoré de Balzac*, Torino, Einaudi, 1981.

> Corse fino alle dodici meno un quarto, avanti e indietro per gli alti viali dei bastioni, tra Porta Nuova e Porta Venezia; e alle dodici meno un quarto si fermò davanti a un'edicola (UN, p. 730).

> Si allontanarono, e l'uomo Enne 2, portando per mano la sua bicicletta, passò davanti alla facciata del palazzo, tra una nera macchina ferma e una breve gradinata in cima alla quale montava la guardia un biondo ragazzo delle SS, in uniforme anch'essa bionda. Il sole dell'inverno splendeva sulla canna nera del suo mitragliatore, e d'un tratto egli fece un brusco movimento, quattro uomini uscirono, con lunghi cappotti militari, al sole (UN, p. 731).

Il primo, scarno e recante soltanto indicazioni precise per la descrizione dell'attentato che Enne 2 sta per compiere, non si distingue dal secondo, anch'esso conciso, nella sua esile struttura sintattica e nell'assenza di informazioni ridondanti, quali potrebbero sembrare a prima vista alcune delle indicazioni, soprattutto cromatiche e d'effetto come «il raggio di sole che splende sulla nera canna del mitragliatore». L'equivalenza dei due segmenti in termini di peso informativo è data proprio dall'impossibilità di interpretare come mimetici dettagli che sono stati invece inseriti nel racconto con uno scopo ben preciso, e non compatibile con quello di ricostruire la scena nel modo più particolareggiato possibile. La maggior parte di essi concorre infatti alla creazione dello sfondo simbolico del romanzo, il quale si poggia proprio sulla ricorrenza di elementi che di questa valenza evocativa vengono investiti: indicare qualcosa con il colore nero significa esplicitare l'associazione con i fascisti[45], che è al contempo una posizione morale, così come l'inverno e il sole che splende, già peraltro presenti nei passi in precedenza citati, rappresentano più una condizione esistenziale che un mero riferimento meteorologico. Diverso, e ancor più rilevante, il significato dell'indicazione del colore dei capelli delle giovani SS. Tratto dallo stereotipo della rappresentazione dei giovani tedeschi, e cifra identificativa degli stessi all'interno del romanzo, deve la sua ricorrente presenza al suo costituirsi traccia lasciata dall'autore a beneficio del lettore affinché si comprenda quale rapporto gli episodi narrati nei corsivi instaurano con l'intreccio diegetico del romanzo[46]. Né si potrebbe intendere diversamente il riferimento a questi aspetti della rappresentazione alla luce della nota insofferenza per la resa naturalistica. Ma a supporto di questa tesi si assuma quanto è affermato al riguardo del sopraggiungere del colore al cinematografo, luogo in cui la rappresentazione, superata la fase del muto cui si è sommato dapprima il sonoro, rischia sempre di più, con quest'ultima rivoluzionaria introduzione, di risolversi in un mero realismo. In *Il sentiero del Pino*

[45] Cfr. lo stesso appellativo di «Cane Nero» riservato al capitano delle truppe fasciste.

[46] Nell'atmosfera onirica dei corsivi. così Enne 2 bambino è perseguitato da un presente che infesta anche le evasioni fantastiche nel passato: «sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso io e i miei fratelli» le dice. «Mica ci è piaciuto» anche le dice. «Loro sempre lo vogliono. Abbiamo dovuto ucciderli.» Cfr. UN, p. 797.

solitario di Rouben Mamoulian Vittorini nota che il colore non serve «se non a dare vivacità di cartolina illustrata alle singole scene»[47], al contrario, in *Becky Sharp* dello stesso regista:

> il colore non è considerato fermo, naturale alle immagini, e cioè concepito *fotograficamente*, ma in dipendenza dalle immagini, come un terzo movimento che si accompagni, e in essi s'ingrani, al movimento visivo e a quello sonoro, cioè concepito *cinematograficamente*[48].

Quando, come negli anni Trenta, al mezzo cinematografico è riconosciuta la possibilità di raggiungere apici lirici, del tutto esclusa negli esiti degli anni Cinquanta[49], questa è la via che Vittorini descrive affinché il trattamento del colore possa risolversi in un fatto artistico, in cui è di certo possibile cogliere una prescrizione che trascenda il contenitore estetico di riferimento.

Le ripercussioni del modo di operare dell'istanza narrativa appena rilevato si riversano *in primis* sul trattamento del *tempo*, categoria che riguarda le reciproche relazioni tra la *storia*, intesa come sequenza di avvenimenti narrati, e il *racconto*, ovvero l'enunciato narrativo che ne assume la relazione. Definirne la durata è possibile, alla luce dell'evidenza che «nessuno può misurare la durata di un racconto»[50]: si tratterebbe infatti di stabilire il rapporto tra il *tempo della storia* e lo *pseudo tempo del racconto*, dal momento che il testo narrativo ha «come ogni altro testo, come unica temporalità quella derivata, metonimicamente, dalla sua lettura»[51]. In mancanza di un criterio per determinarne una velocità standard, l'impraticabilità di questa strada ci costringe ad abbandonare i propositi di stabilire un'uguaglianza tra un tempo verificabile e uno che abbiamo appunto definito *pseudo tempo* per le sue caratteristiche di non misurabilità, se non in righe e in pagine. La via alternativa consiste nell'individuare nella scena dialogata, «supponendola scevra di qualsiasi intervento del narratore e senza nessuna ellissi»[52] il momento di massima corrispondenza tra il segmento diegetico e segmento narrativo, e partendo da questo stato convenzionale di *isocronia*, per quanto non rigoroso e non verificabile, procedere con il rinvenimento dei segmenti in cui questa condizione non si verifica. Si deve necessariamente definire l'*isocronia* in un senso assoluto, non più in relazione al

[47] «Becky Sharp» *e il film a colori*, in «Il Bargello», a. IX, n. 3, 15 novembre 1936, p. 3, ora in LAS. II, p. 991.

[48] *Ibidem.*

[49] Nelle lettere degli anni Cinquanta domina il parallelismo tra il *raccontare naturalistico* e il *convenzionalismo cinematografico* (Cfr. *L*, p. 218). D'altronde, chiamato ad esprimersi da «Cinema nuovo» sull'esistenza di una corrente realista del cinema e sui suoi caratteri specifici Vittorini risponde: «non vedo oggi nel cinema nulla che non sia (più o meno approssimativamente e più o meno tendenziosamente) realistico. I tentativi surrealisti e quelli espressionistici di venti e più anni fa appartengono, del resto più alla storia del teatro che a quella del cinema. Furono tentativi di estendere al cinema alcune esperienze tipicamente teatrali. E tali tentativi a parte, il cinema ha finora lavorato unicamente lungo una linea di sviluppo che mi sembra vada da un naturalismo ingenuo e spontaneo verso un naturalismo smaliziato e velleitario, e insomma intellettualistico.» («*Cinema nuovo*», a. n. II, n. 3, 15 gennaio, p. 4, ora in LAS. II, p. 668).

[50] G. GENETTE, *Figure III,* cit., p. 135.

[51] Ivi, p.82.

[52] Ivi, p. 136.

tempo della storia, supponendo che in segmenti isocronici la velocità narrativa si mantenga costante fornendo un perno per la misurazione della variazione della stessa lungo il racconto.

Il caso specifico di *Uomini e no*, caratterizzato dalla ritrosia del narratore ad intervenire con lunghi segmenti informativi a vantaggio dell'interazione tra i personaggi, trasforma l'enunciato narrativo in un serrato susseguirsi di *scene* scandite da ellissi che, operando continui tagli temporali e spaziali, hanno il compito di annullare i tempi morti della diegesi, e di condensare l'azione che procede spedita, organizzata in quadri frammentati e privi di momenti in cui sia descritto il trapasso tra uno e l'altro. Le ellissi, figure che prevede l'arresto del racconto a fronte della continuazione dello scorrere del tempo della storia, fanno sì che quasi ogni sezione cominci con un salto temporale o con un cambio spaziale, collocato sempre ad inizio capitolo; in questo modo si ottiene una forte concentrazione della narrazione in presa diretta, la quale, se appare circoscritta a pochi eventi che vengono seguiti nel dettaglio, supera l'apparente frammentazione grazie a continue indicazioni di tempo che, determinando l'ellissi, operano affinché sia raggiunta la pienezza informativa:

> 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 (UN, p. 755).

L'inizio del capitolo CVIII, che rappresenta un esempio di ellissi indeterminata, al contrario informa il lettore che intercorre un vuoto diegetico tra la notte del giorno in cui il capitano Clemm ha aizzato i propri cani contro il giovane Giulaij[53] e il punto da cui la narrazione riprende, ma non lo definisce temporalmente. Dal momento che la narrazione in presa diretta inizia nuovamente dalla mattina in cui Lorena porta ad Enne 2 il giornale su cui, l'indomani dell'attacco, erano apparsi il suo nome e cognome, la prima porzione del capitolo costituisce un segmento retrospettivo che è anche un esempio di *sommario*[54]: con un drastico e inevitabile aumento della velocità narrativa, l'enunciato riferisce di una vicenda che non ha ricevuto il consueto trattamento diegetico discostandosi e spiccando sul tessuto narrativo circostante[55]:

[53] L'ultima esplicita indicazione temporale è fornita nell'ultimo capitolo in tondo che precede il CVIII: «Era buio, i militi si ritirarono dal cortile, e nel corpo di guardia Manera disse: "Credevo che volesse solo fargli paura"» (UN, p. 874). Ma questa volta, eccezionalmente, l'azione continua nei corsivi concludendosi con il brindisi di Clemm ai cani che hanno fatto giustizia vendicando la cagna Greta. L'episodio è da collocarsi nella notte dello stesso giorno. Ivi, p. 881.

[54] La figura del sommario è caratterizzata dalla seguente condizione: TR<TS. Cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 144.

[55] In questo capitolo troviamo anche conferma di quel principio finora operante che fa sempre propendere l'autore per la dimensione dialogica piuttosto che per la presa in carico dell'enunciazione da parte del narratore. Anche qui, come altrove, benché il lettore sia già stato informato nell'incipit del capitolo che il giornale sarebbe uscito recando il nome e il cognome di Enne 2, abbandonati i modi del resoconto e la prospettiva temporale ad essi associata, la rela-

> CVIII. 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.
> […] Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano […] Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2 era stata veduta (UN, p.854).

Questo segmento, condivide con il seguente un allontanamento dalle usuali norme espositive:

> LXXV. Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole quando fuggì di sotto al monumento in direzione del carro armato?
> Figlio-di-Dio fu con quelli che videro. I militi non spararono, solo gridarono ai ragazzi biondi che si sculacciavano, e i ragazzi biondi gridarono. […] da un tram fu veduto l'uomo difendersi con una lima. I ragazzi biondi accorrevano, gridavano in tedesco al cane, e ancora ridevano, e ancora giocavano. La cagna Greta ululò. Dal tram la videro che cercava di strapparsi via, coi denti, la lima; e videro l'uomo rialzarsi; ma i ragazzi biondi, e i militi, erano già su di lui, lo presero, lo riportarono indietro (UN, p.840).

In un ambito testuale orientato alla rappresentazione in presa diretta e assestato su una velocità narrativa pressoché costante al netto dei casi di ellissi, questi due passi rappresentano due casi evidenti di devianza dalla norma. Dalla funzione che essi assolvono, tuttavia, ricaviamo una giustificazione e, al contempo, una conferma sui principi che sorressero originariamente la composizione di *Uomini e no*. Come si avrà modo di descrivere più nel dettaglio nei capitoli seguenti, le carte manoscritte mostrano che questi incipit si collocano dopo una sezione riscritta in una fase successiva alla prima redazione, del quale devono accogliere le modifiche espletando funzioni di raccordo tra quanto precede e quanto segue, rimasto inalterato in quando non investito dalla seconda fase redazionale. A queste circostanze andrà addebitata la difformità e la parziale devianza dalla norma che si registra suggerendo contemporaneamente la possibilità che in entrambi i casi, quegli stessi eventi di cui è ora il narratore a prendersi carico, potrebbero essere stati oggetto di una esposizione con criteri differenti da quelli addottati in seconda battuta dall'autore.

Un'altra delle modalità attraverso cui i segmenti narrativi si allontanano dalla condizione di *isocronia*, con movimenti e ripercussioni sul ritmo complessivo, è rappresentato dalla pausa che, per essere tale, dovrebbe collocarsi al di fuori della temporalità della storia, comportandone un arresto[56]. Le sezioni diegetiche di *Uomini e no,* come si è detto, mancano di lunghi indugi descritti fine a se stessi: come è stato prima rilevato, le informazioni riferite dal narratore non esorbitano dalle indicazione strettamente connesse all'azione e al loro significato simbolico. Tuttavia, esistono luoghi deputati alla riflessioni, seppur non estesi, e sono quelli interessati dal caratteristico e rapido susseguirsi delle interrogative dirette:

---

zione dei fatti ricomincia in presa diretta con uno scambio di battute: «Fu Lorena che venne, il giornale in mano. "Ti sei lasciato riconoscere" gli disse. "Eh?" disse Enne 2» (UN, p. 885).

[56] Pausa: TS=0; TR=n.

> Perché, se non erano terribili uccidevano? Perché, se erano semplici, se erano pacifici, lottavano? Perché, senza aver niente che li costringesse, erano entrati in quel duello a morte e lo sostenevano? (UN, p.764).

Tuttavia, in questo senso, il caso più esteso è rappresentato dalla seguente tirata del narratore:

> I bravi soldati vanno ad una battaglia dove la morte è a somiglianza di loro, brava come loro, ed essi invece andavano ad una battaglia dove la morte non era affatto brava.
> I bravi soldati hanno davanti altri bravi soldato. Combattono contro uomini che sono anch'essi uomini, anch'essi pacifici e semplici. Possono darsi prigionieri. Possono sorridere se non 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 foraggio tagliato e il foraggio 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 (UN, p. 763).

La medesima condizione, con $T_s=0$, si realizza anche quando il narratore, abdicando momentaneamente alla sua funzione principale, ovvero quella *narrativa*, orna il racconto di riferimenti che esulano dalla storia. Il narratore dei tondi non indugia sull'esercizio di alcuna funzione propriamente extranarrativa. Mancano del tutto quelle che Georges Blind ha definito «indicazioni di regia»[57], che inserendosi in un discorso che potrebbe definirsi metanarrativo, si orientano sul testo; allo stesso modo, sono del tutto estranee al discorso allocuzioni al lettore, enunciati che si orientino verso la situazione narrativa realizzando *funzione di comunicazione*, che ricalca quella fatica del linguaggio, volta a stabilire la comunicazione con il narratario. L'orientamento del narratore su se stesso, tipica di enunciati che assolvono alla *funzione testimoniale* oppure *ideologica*[58], che fanno procedere il discorso narrativo senza però che ad esso si affianchi una reale progressione degli eventi, come è facile immaginare, è un atteggiamento tipico del narratore dei corsivi che, come delle parentesi riflessive, scaturiscono dall'azione.

Per le sezioni in tondo, al contrario, l'eliminazione di momenti di stasi e la concentrazione dell'azione è stata sempre una scelta fortemente perseguita dall'autore. La costruzione del discorso narrativo mediante l'alternanza di *scene* ed *ellissi,* in ultima analisi, punta proprio a questo risultato, ed è stata ricercata con coerenza dalla prima revisione manoscritta fino all'ultima fase correttoria in bozza come dimostra la cronologia degli interventi.

L'espunzione di seguito riprodotta, la prima in ordine di apparizione sul testo, è sicuramente giustificabile ricorrendo alle spiegazioni appena addotte: nel cambio di scena cui si assiste al passaggio dall'ambientazione esterna all'interno della casa, era inizialmente prevista una lunga de-

[57] G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Jose' Corti, 1953, p. 222.
[58] G. GENETTE, *Figure III*, cit. p. 303.

scrizione, in parte ritratta con gli occhi Berta, in cui oltre che alle devastazioni della guerra, si assisteva anche ad un'attenzione, non riscontrabile altrove nella versione definitiva del testo, per gli ambienti che i due devono attraversare per raggiungere l'appartamento di Selva. Il taglio riguarda i movimenti che segnano il passaggio da una scena all'altra, e dimostra come vengano eliminati particolari qualora essi non siano investiti di una valenza simbolica:

> Berta non guardò dove Enne 2 la portasse.
> [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.
> 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.
> Le disse:
> «Ti crederanno una compagna. Dai loro del tu.»]
>
> VII – Aprì, alta e magra, una donna dai capelli bianchi.
> «Ciao, Selva,» egli le disse.
> (BOZZE: colonna 7)

La stessa ricerca della frammentazione del racconto consecutivo per dare maggior risalto possibile alle vicende che si sono scelte per essere rappresentate mediante la figura della *scena*, si riscontra nella decisione di eliminare completamente un episodio secondario rappresentato dall'incontro con un vigile lungo la via:

> «Dove mi porti?»
> «Ti porto dove dormo.»
> «È lontano?»
> «In fondo a corso Sempione.»
> [«E non allunghiamo di qui?»
> «No, Faremo via Pontaccio e poi il Parco.»
> Un vigile li fermò, e li mise in contravvenzione: non si poteva andare in bicicletta con una persona sulla canna; la signorina doveva scusarlo.
> «Ma se tutti vanno,» disse l'uomo.
> «Non per la città. Forse in periferia,» il vigile rispose.
> «Paga e andiamo,» disse la signora.
> Egli pagò, ma disse anche: «E qui siamo per la città?»
> Indicò le case crollate; era via Fatebenefratelli.
> «Ce 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.»]
(BOZZE: colonna 3; EDIZIONE 1945: p. 9)

In questo senso, conferire al racconto la massima coerenza riducendo al minimo l'intreccio e realizzando la più piena funzionalità narrativa[59], significa anche escludere dal racconto tutto ciò che rappresenta la casualità e la molteplicità del reale, anche a costo di far diminuire la capacità diegetica e di veder scomparire ogni istanza realistica; d'altronde, la ragione realistica non è mai inseguita dall'autore, le cui scelte, in questo contesto, si pongono in completa sintonia con le altre caratteristiche della narrazione.

Infine, si dovrà segnalare un'altra ripercussione della celata onniscienza del narratore sulle categorie di tempo notando che, per quanto attiene alla figura dell'*ordine*, essa stabilisce una completa identità tra la sequenza di avvenimenti della storia e del racconto. Ciò significa che pur essendoci un «egli sovraordinato», come nel testo teatrale non avviene alcuna manipolazione nella trama che, nella sua progressione temporale, ricalca perfettamente l'intreccio. Anzi tutti i quadri che sono rappresentati si susseguono senza o con minime sovrapposizioni temporali che, debitamente segnalate, assumono l'evidenza dell'eccezione nei rari casi in cui si verificano e il racconto si stacca dalla norma.

Si dovrà invece evidenziare una caratteristica del narratore che pur discostandosi dal contesto, tuttavia, non ne contraddice i presupposti, dal momento che la ricerca dell'impersonalità in ultima analisi non si traduce in una tensione all'oggettività perseguita con fini mimetici e realistici: anzi, proprio sull'esempio di Hemingway Vittorini mira a realizzare un esempio di realismo simbolico. Il luogo in cui viene sancito il valico dei confini dell'oggettivismo è da ricercarsi nell'operare del narratore, contraddistinto dalla rinuncia alla maggior parte delle funzioni che potrebbe assolvere data la sua condizione in onniscienza, ma agente in qualità di produttore di metafore. Esse traggono tutta la loro forza dalla costruzione realizzata per mezzo dell'immagine, ma soprattutto dal loro inserirsi nei tondi, luogo della narrazione esterna e oggettiva: in questa dimensione, infatti, la posizione morale-affettiva traspare solo attraverso modalità indirette. Più che essere disseminate nel testo, quindi, le metafore, notevoli in termini di forza espressiva, sono in un numero esiguo, tre quelle principali e ricorrenti nel testo, intessuto di continui richiami e rinvii interni che ne sanciscono la

[59] Cfr. R. BARTHES, *Una lettura di "Sarrazine" di Honoré de Balzac,* Torino, Einaudi, 1973.

coesione: la prima in ordine di apparizione è il «grande suono»[60] che irrompe in Enne 2 ogni qualvolta veda Berta, senza che questo nesso sia esplicitato ma soltanto suggerito dalla ricorrenza della giustapposizione con la visione della donna; notevole per gli ambiti di impiego è la metafora del deserto, veicolo di un'idea di mancanza e separazione che nei tondi ha, come nell'esempio di seguito riprodotto, la funzione di saldare il legame con le sezioni corsive, in cui è utilizzata come correlativo della condizione esistenziale del protagonista:

> Egli la sorpassò, e fu solo; vide nella città il deserto.
> Ossa di case erano nel deserto, e spettri di case; coi portoni chiusi, le finestre chiuse, e negozi chiusi. Il sole del deserto splendeva sulla città invernale. L'inverno era come non era mai stato in nessun luogo del mondo.
> […] 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 (UN, p.734).

Questo passo prelude all'inizio del primo capitolo corsivo, qui il deserto agisce in sinergia con già ricordato sole invernale, ma si noti anche come la stanza di Enne 2 diventi il correlativo oggettivo di quel luogo non fisico in cui la regressione memoriale cerca un argine all'espansione del vuoto. Infine, ultima immagine della trasfigurazione soggettivistica, che si staglia nella completa oggettività della descrizione diegetica è quella del «coprifuoco, sulla città come un immenso ragno, con zampe sottili entro al chiarore della luna»[61].

I.3 Analisi narratologica: i corsivi

La narrazione nei corsivi è assunta quasi totalmente da un'unica voce: quella del narratore.

Benché l'intero registro sia stato concepito nel suo insieme come controcanto riflessivo all'azione e il suo scopo sia quello di sollevare la narrazione dal piano dell'azione ed espandere i significati della vicenda, non tutti i corsivi svolgono la stessa funzione, né presentano lo stesso contenuto, bensì, essi si rapportano ai tondi in modi differenti realizzando diversi gradi di fusione con le sezioni diegetiche.

[60] UN, pp. 714; 828.
[61] UN, p.773.

Lo statuto extradiegetico ed eterodiegetico della narrazione, in questo luogo posto al di fuori della diegesi vera e propria, si problematizza, in quanto si registra un passaggio dall'«egli» all'«io» senza che alcune condizioni viste in precedenza vengano negate.

Il narratore Spettro, focalizzando sulla narrazione in quanto atto da lui compiuto, si colloca decisamente al di fuori del livello cui pertengono le vicende e i suoi personaggi e di conseguenza in una posizione extradiegetica:

> *Io ho una piccola stanza nella quale scrivo: un tavolo contro il letto; e alle ginestre 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.*
> […]
> *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* [62].

La completa estraneità alle vicende rappresentate connota il narratore come eterodiegetico, senza un'effettiva corrispondenza tra la scelta grammaticale e l'atteggiamento narrativo di "chi dice io". Così come Omero o qualsiasi altro narratore può intervenire «come tale nel racconto», allo stesso modo il passaggio effettuato deriva semplicemente dalla banale constatazione che «qualunque narrazione, è, per definizione fatta in prima persona»[63]. Tuttavia, «l'orientamento del narratore verso se stesso», totale in alcune sezioni, contribuisce, oltre che a palesare la sua onniscienza, rimasta altrove celata, a delineare ed approfondire un profilo psicologico da cui si inferisce una vicinanza al mondo finzionale, benché soltanto morale. Molte delle sezioni corsive, come abbiamo già anticipato, sono totalmente occupate dal narratore dell'esercizio della funzione ideologica e testimoniale:

> E per questo, l'umiltà del mio scrivere, 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 pur è stato un tiranno, dieci anni, su di loro[64].

> Ma il fatto può essere, e questo è che conta. È un fatto che è nell'uomo. 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 cane Blut? Da che cosa posso dire quello che fa il capitano Clemm? […] 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[65].

[62] Questo capitolo, il CX dell'edizione 1945, non essendo mai stato reintegrato nel testo dopo il 1949 è riprodotto in *Note ai testi*, in OPN. I, p. 1223.
[63] G. GENETTE, *Figure III,* cit. p. 292.
[64] *Note ai testi*, in OPN. I, p. 1222.
[65] Ivi, p. 1224.

Si possono ascrivere a questa casistica alcuni dei capitoli della sezione corsiva che segue la storia di Giulaj, in particolare il CIV, contraddistinto dal celebre attacco '*L'uomo si dice* ***[..]***', l'ultima parte del capitolo CV, e il CVII, di cui si riportano alcuni brani:

> Ma l'offesa in se stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo?
> Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell' uomo? Che non appartenga all'uomo? (UN, p. 876)

> 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. […] Io vorrei vedere gli altri: lo stesso Hitler, nelle circostanze stesse, con un Figlio-di-Dio per lui, e lui che si rendesse conto di quello che fa, e guaisse, corresse sotto un letto a gemere. […] Però non è in questo la risposta che cerchiamo. […] Noi vogliamo sapere un'altra cosa. Non se il gemito è nell'uomo. E come sia nell'uomo. Ma se è nell'uomo quelli che essi fanno quando offendono (UN, p. 878).

Ma oltre che per la funzione prevalente, i corsivi si distinguono sulla base del contenuto e da un punto di vista strettamente formale. I brani considerati, se esemplificano parte delle potenzialità dei corsivi, non esauriscono lo spettro delle possibilità di azione ed espressive impiegate dalla voce narrante. In porzioni anche estese di essi, infatti, confluisce l'azione, nelle stesse forme del dialogo che interessano le sezioni diegetiche. Nel brano seguente, che precede di poche righe il testo sopra citato, il medesimo ragionamento oggetto di questa serie di capitoli, è sostenuto ricorrendo ad un singolare dialogo tra Figlio-di-Dio e il cane Blut, con il quale si realizza un effetto straniante che vira verso l'innalzamento lirico, mentre, nel contempo, si sviluppa e si conclude l'azione iniziata nel capitolo XLI in cui si vede per la prima volta il giovane partigiano coltivare ciò che è nell'uomo, che appartiene all'uomo, e che potrebbe trovarsi anche nel cane Blut, qualora esso decidesse di «essere un cane dell'uomo, amico dell'uomo»:

> *Se figlio-di-dio è con Blut, questo cane Blut è nell'uomo. Egli, oggi, voleva andare via con Figlio-di-Dio, seguirlo. Ma figlio-di-Dio, alle quattro e mezza, era nel suo lavoro; ha dovuto dirgli: «Abbi pazienza fino a stasera»*
> *E Blut: «Bau» gli ha detto. Voleva lo stesso seguirlo.*
> *«Stasera tornerò a prenderti» Figlio-di-Dio gli ha detto.*
> *Così, finito il lavoro, Figlio-di-Dio va di sopra e vuol prendere Blut. Di sotto c'è un festino. «Blut» chiama Figlio-di-Dio. «Kaptan Blut».*
> *Si aspetta che Blut sia già pronto. Ma Blut non esce. «Kaptan Blut» di nuovo chiama. «Che dorma?» Dice. Entra. Accende la luce.*
> *Dov'è Blut? Guarda e non vede Kaptan Blut sul letto, lo vede in terra, più in là, chiuso in un cerchio di se stesso. «Andiamo. Sono venuto a prenderti.» Gli dice. Ma Blut non si muove dal suo cerchio.*
> *«Bau, Bau» gli dice.*
> *[…]*
> *Figlio-di-Dio cerca di trascinarlo. Ormai lo vuole. «Sono venuto» gli dice «a portarti via».*
> *Ma il cane è disperato, geme disperato, e gli si strappa dalle braccia, corre sotto il letto e di là continua a gemere*

«Strano!» dice Figlio-di-Dio. «Ha cambiato idea!» E che significa questo? (UN, p. 877).

A questo stesso modello formale si rifà, infine, il gruppo più sostanzioso e significativo dei corsivi che focalizza sul rapporto tra narratore e personaggio sfruttando la possibilità dello spettro, di avere libero accesso al passato e alla mente di Enne 2, in virtù della parziale sovrapposizione cui le due figure vanno incontro.

In esso si sviluppa il discorso metadiegetico che vede il pensiero del narratore oggettivarsi in forme diverse da quelle appena sopra mostrate in cui la sua voce è onnipervasiva: non più proposizioni interrogative che rendono esplicitamente il contenuto in forma di riflessione, bensì messa in scena in forma teatrale attraverso il quale veicolare un'idea, emancipandosi tanto dalle forme raziocinanti del discorso, quanto dai modi della rappresentazione naturalistica.

In questo filone, il narratore non è soltanto *voce*, collocata nell'extradiegetico, ma diviene presenza nell'universo diegetico occupato dai sui personaggi. Compiendo un'operazione del tutto indebita, che in termini narratologici si qualifica come un caso di metalessi ascendente, egli rompe l'invalicabile confine tra i livelli diegetici. Si assiste, quindi, ad uno sdoppiamento del narratore che, divenuto contemporaneamente anche personaggio, abbandona in questa veste il livello extradiegetico per interagire direttamente con chi, come Enne 2, occupa il primo livello diegetico, quello della storia. Sono molte a questo punto le variabili tecniche che subiscono una variazione d'impiego, a partire dal tempo della narrazione che si assesta sul presente, passando per le modificazioni, molto più invasive, che riguardano appunto la *voce*, categoria che subisce una problematizzazione. Per definizione l'istanza narrativa di un racconto primo è extradiegetica, quindi collocata nel livello narrativo inferiore rispetto a ciò che è narrato; in questo caso, grazie allo sdoppiamento di cui il narratore è oggetto, esso può nello stesso momento continuare ad adempiere al suo ruolo, per cui numerosi continuano ad essere i riferimenti all'atto della narrazione[66], e rivolgersi, in quanto personaggio, a Enne 2, senza che l'intervento nel piano diegetico comporti anche la sua trasformazione in un narratore omodiegetico. Infatti, se egli prende la parola come personaggio, è solo a Enne 2 che può rivolgerla, e solo su di lui, e nell'ambito circoscritto dei corsivi, può esercitare direttamente la sua azione. Alla dimensione della storia egli resterà quindi sempre estraneo, non partecipando se non nei margini di ciò che la veste di narratore ad accordargli:

L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui
[…]
«Sono qui» gli dico «sono tornato»
[…]

[66] «Io ho una piccola stanza nella quale scrivo: un tavolo contro il letto; e alle finestre grandi alberi.» (*Note ai testi*, in OPN. I, p. 123).

«Non ti lascio solo» gli dico «Non ti sono amico?»
«Si» egli dice. «Grazie.» (UN, p. 735)

I capitoli corsivi in cui si attua il procedimento metalettico (sezioni: 1, 2, 4, 8) mettono in scena una fantasia regressiva del protagonista Enne 2, divenuto bambino:

«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» […]
«Io nella mia infanzia» egli mi dice. «E nella mia infanzia anche lei. La cosa nostra in un giorno di allora.»
[…]
Lei salta e si volta, e corre in mezzo a loro, i tre ragazzi cadono urlanti a terra, e lei va lontana; è lontana sulla deserta strada asfaltata, tra il muro del suo giardino e la campagna e il villaggio, quasi nella sera.
«Io scendo» egli dice.
«Scendi.»
È un bambino di sette anni che scivola giù dal muro (UN, p. 736).

I corsivi di questo tipo sono quelli che più si amalgamano alla diegesi: è soltanto in questi che si ha l'impressione che l'azione continui senza conseguente annullamento del tempo della storia, anche perché, di fatto, di azione si può parlare, benché si tratti di attività mentale e onirica del protagonista. In questi episodi, inoltre, il tempo della storia è sottoposto all'impossibile compresenza del passato del protagonista, vissuto in Sicilia, e la conoscenza di Berta, realizzatasi soltanto in età adulta a Milano: in termini vittoriniani, più che una irrealtà essa si configura come una «realtà due volte reale». In aggiunta, benché questo si possa ascrivere a un episodio di regressione memoriale, anzi, a un esempio di *rimembranza*[67], esso è pur sempre il risultato di un'azione, collocata non più sul piano referenziale ma in quello coscienziale, in cui si dispiega l'attività psichica di Enne 2. Sarebbe tanto impossibile quanto sterile interrogarsi sullo svolgersi della dimensione temporale all'interno delle fantasticherie del protagonista; più vantaggioso discutere lo scorrere del tempo nel piano diegetico in cui il personaggio è collocato, anche perché lo stesso è enfatizzato dal narratore che sottolinea come in quel piano sia regolare la progressione delle azioni, come il continuo spegnersi della sigaretta del protagonista o l'avanzare della notte fino alle prime luci dell'alba[68].

[67] La definizione, che ci aiuta a dare la giusta interpretazione a questi episodi con protagonisti i personaggi bambini messi in scena nei corsivi, ci è fornita dallo stesso Vittorini in *Atto Primo*. Come si vedrà, è questo il vocabolo con cui, in quella sede, si definiscono.

[68] «La sua sigaretta si era spenta, e se la riaccende» (UN, p. 737).

È quindi il maggior grado di fusione a permette di percepirli come parte integrante del testo, più di quanto non avvenga per quei corsivi in cui si registra la sola voce del narratore, nella sua veste ufficiale. In questo tipo di sezioni corsive si trovano poi i rinvii, mai espliciti ma sempre e solo allusi, ai luoghi diegetici salienti, come se essi costituissero una sorta di *mise en abyme*, o un racconto metadiegetico[69] che instaura molteplici relazioni con il racconto primo, anche se nessuna di queste può uscire dalla sfera del tematico poiché non c'è nessun tipo di continuità spazio-temporale tra il contenuto *messo in scena* nei corsivi e quello dell'azione vera e propria. Attraverso questi elementi, si rende più scorrevole il passaggio da un registro all'altro, continuità assicurata, oltre che dalla fitta rete di richiami esistenti tra tondi e corsivi[70], dallo scopo ultimo di questi: benché sia un proposito irrealizzabile, ciò che muove Enne 2 è proprio l'illusione di poter cambiare il futuro agendo sul passato. La medesima finalità è infatti l'elemento che realmente accomuna tutte le sezioni con queste caratteristiche, ad eccezione dell'ultima (sezione 8) in cui tale speranza non ha più motivo di sussistere.

> *«Ma io voglio fermarla» egli dice.*
> *«Vuoi fermarla?»*
> *«Non voglio che continui. Non voglio che accada quello che è accaduto. Non voglio che incontri quell'uomo. Voglio fermarla!»* (UN, p. 740).

> *«Tu puoi fermarla se vai da lei bambina. Non vuoi fermarla?»*
> *«Fermarla?» egli dice. «Fermare ogni cosa che le è accaduto?»* (UN, p. 747).

> *«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.»* (UN, p. 790).

Anche la funzione consolatoria di queste sezioni è totalmente negata dal momento che è del tutto effimero il beneficio che Enne 2 trae dall'evasione dal presente: esso trova sempre il modo di penetrare nel sogno consolatore, benché in forme trasfigurate.

[69] In senso stretto, il racconto metadiegetico è il racconto di secondo grado, quello di cui è responsabile un personaggio del racconto primo. Non sfugge l'impossibilità che questa etichetta possa esattamente essere sovrapposta al caso in questione, tuttavia i corsivi che *mettono in scena* un contenuto si avvicinano a casi di questo tipo grazie al fatto che essi sono il prodotto di un procedimento metalettico. È assolutamente escluso, in questo caso, nonostante i molteplici fili che legano i due piani, che ciò che costituisce il contenuto del corsivi possa influire sullo svolgimento dell'azione nei tondi, malgrado si possa trovare in questa vana speranza la ragione ultima della loro esistenza.

[70] Speculari i profili di alcuni personaggi (si vedano i ragazzini biondi che giocano con Berta e i giovani soldati tedeschi), ma anche alcune situazione descritte attraverso i dialoghi: la paura che qualcuno possa rimproverarla di non aver avuto coraggio (UN, p. 790), e l'accusa rivolta ad Enne 2 di aver «sciupato tutto» presentandola come sua moglie (UN, p. 797), riflettono i concreti timori e i reali atteggiamenti che Berta assumerà nella realtà diegetica. Si legga questa come una conferma del legame tematico e della funzione di anticipazione svolta da alcuni corsivi nei confronti dei tondi, in particolar modo dalla sezione 4 (LIV-LVIII) a cui gli ultimi due esempi appartengono.

I.4La diacronia redazionale attraverso gli autografi: la seconda redazione manoscritta e le bozze di stampa

Se la diacronia delle edizioni rende conto di uno sviluppo successivo, delle fasi precedenti alla prima edizione danno conto i materiali autografi consistenti nelle bozze di stampa, attualmente conservate nell'archivio personale di Valentino Bompiani del Centro APICE dell'Università degli studi di Milano, e in un *corpus* di carte manoscritte che, dopo il trasferimento dall'archivio dell'Università di Urbino, hanno trovato collocazione nella sezione *Testi Letterari* del fondo Elio Vittorini del medesimo centro.

In questa sede ci si limita ad informare che, nel complesso, i materiali autografi concernenti il testo di *Uomini e no* consistono in 59 carte manoscritte, un foglio manoscritto della stessa fattura delle precedenti ma strappato a metà, e 3 copie in carta carbone di fogli dattiloscritti.

A questi si aggiungono le postille alle prime bozze di stampa della *princeps*, con le quali si esauriscono anche le testimonianze autografe relative al testo che precede la prima edizione[71]. Le bozze in colonna, postillate dalla mano dell'autore stesso con varianti, rendono conto di un momento di estrema revisione effettuato a ridosso della pubblicazione e riferiscono quindi di un progetto ormai pressoché definito. In questa fase si tratta per lo più di espunzioni, spesso ampie, per alleggerire sia la pesante costruzione retorica di alcuni dialoghi, sia per concentrare l'intreccio privandolo di annessi secondari, di descrizioni di carattere e di fatti accessori. Ciò fa sì che il testo trasmesso non presenti sensibili rimaneggiamenti, quanto piuttosto una maggior definizione e una massima resa di effetti stilistici cui la stesura manoscritta aveva già parzialmente condotto il testo.

Al contrario, le carte conducono direttamente nell'officina creativa dell'autore. Le fasi redazionali di cui i materiali nel loro complesso riferiscono, seppur in modo parziale, sono due: due stesure manoscritte, una successiva all'altra ed entrambe posteriori al momento di prima ideazione e perciò recanti un testo già organicamente sviluppato almeno nelle sue sequenze principali. Esse rendono conto di come Vittorini abbia impresso alla scrittura una svolta fondamentale che si ripercuote tanto nello sviluppo diegetico, quanto nei significati, financo ai modi di dizione impiegati per realizzarli.

Ma oltre ad illuminare sulle fasi compositive e, di conseguenza, fornire importanti chiavi di lettura attraverso le quali accedere ai significati più autentici del romanzo, l'insieme dei materiali qui descritti definisce di un arco temporale che si estende da un momento imprecisato ma di certo

[71] Le bozze sono conservate nel Centro Apice presso l'Archivio personale Valentino Bompiani, serie *Manoscritti e bozze*, 1945-1991, sottoserie *Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945*, busta 13 / fascicolo 1.

successivo all'inizio della forzata reclusione[72], e una data collocabile a ridosso della pubblicazione a ridosso del giugno del 1945[73].

Il quadro risultato dal racconto di una scrittura fortunosa e di una consegna del manoscritto all'editore altrettanto rocambolesca, due giorni prima della Liberazione, su cui Vittorini insisterà ad oltranza, funge senz'altro da giustificazione e richiesta di indulgenza nei confronti delle debolezze del romanzo[74]. Se, grazie ad esso, l'opera si contorna di un'aurea particolare di manifesto del presente e di resoconto a caldo senza il necessario periodo di decantazione, è altrettanto vero che questa ricostruzione esce di certo intaccata dall'evidenza materiale. La presenza inconfutabile di due diverse fasi di scrittura, tanto quanto quella di interventi manoscritti sul testo già impaginato dal tipografo, danno testimonianza di un lavoro stratificato nel tempo che si protrasse fino all'ultimo momento utile, con minimi interventi, verosimilmente, financo al secondo giro di bozze, almeno da ciò che lascia intravedere la collazione delle carte editoriali a disposizione con il testo della *princeps*. Tuttavia, se questo dato non nega del tutto la possibilità di una scrittura che egli dice essere avvenuta di getto, sotto la pressione della condizione contingente, esso, al contempo, dà conto della coerenza e della tenacia con cui, attraverso la limatura del testo, egli si adoperò fino all'ultimo affinché il romanzo potesse elevarsi al di sopra della contingenza storica in cui nasceva ed essere, più che un semplice documento, un valido contributo «alla rigenerazione della società italiana»[75].

Le prime 34 carte autografe recano il testo che appare a partire dalla pagina 36 della *princeps*[76], laddove delle porzioni precedenti non si ha alcuna testimonianza manoscritta. Le correzioni e le varianti inserite contestualmente alla stesura sono complessivamente numerose, benché non si registri un grado tale di incertezza da suggerire la loro appartenenza ad una fase di ideazione del romanzo: esse paiono piuttosto una riscrittura di porzioni di testo già elaborate, da collocarsi tuttavia in uno stadio precoce del processo di sviluppo del progetto, a metà tra una prima sistemazione e un abbozzo sul cui assetto intervenire con ripercussioni anche rilevanti sulla struttura complessiva del testo. Tale supposizione è sorretta anche dalla totale assenza di qualsiasi riferimento alla suddi-

[72] Dopo aver preso attivamente parte alla Resistenza ed essere fortunosamente sfuggito ad un arresto, Vittorini, costretto alla clandestinità, scontò un anno di forzata reclusione presso il Sacromonte di Varese, durante il quale si dedicò alla stesura di *Uomini e no*.

[73] 25 e 29 maggio sono le date che le bozze di stampa, divise in due gruppi, riportano. Di conseguenza il lavoro sul testo può essere collocato precisamente nel tempo che separa la loro composizione dalla pubblicazione del romanzo, tenendo conto che si trattò di un allestimento realizzato con molta sollecitudine per volere dell'autore quanto dell'editore: «Il dott. Bompiani vorrebbe uscire prestissimo» recita d'altronde un appunto manoscritto sulle bozze di stampa.

[74] È innegabile che sia sorta attorno alla scrittura di *Uomini e no,* una vera e propria mitologia. Crovi riporta una versione diversa da quella che è stata fornita da Bompiani, il quale invece parla di un rifugio «sotto i mattoni» del pavimento (Cfr, V. Bompiani, *Sotto i mattoni* in «Il Ponte», nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1058-1059). Mentre Vittorini, insistendo sulle difficoltà della composizione in un momento di latitanza, si è detto ad ogni momento «pronto a bruciare i fogli» che nascondeva ogni sera «in un tubetto di medicinali» che seppelliva in giardino.

[75] *Nota*, in E. VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, ora in *Note ai testi,* OPN. I, p. 1210.

[76] La pagina corrispondente del testo riprodotto in OPN. I è la 761, circa a metà del capitolo XXXVII.

visione in capitoli e in paragrafi. Invece, mediante una sottolineatura che l'uso degli spazi prova essere contestuale e non successiva alla stesura, le porzioni che avrebbero dovuto essere contraddistinte dal corsivo sono debitamente segnalate, a riprova che l'orchestrazione in due registri del romanzo si può ritenere presente nelle intenzioni dell'autore fin dalle più antiche redazioni, in un momento che addirittura precede la strutturazione in capitoli del testo.

Un elemento rivelabile, in quanto denso di significati non secondari, è, in questa fase, l'utilizzo parsimonioso della carta cui è da connettere l'interlinea molto fitto e l'assenza di a capo tra capitolo e capitolo, ad eccezione di quando sopraggiunge anche il passaggio da una sezione corsiva ad una in tondo.

Dalla lettura del primo gruppo di carte (1-34) si può altresì notare come il testo non abbia uno sviluppo lineare[77], ma necessiti, in qualche punto, di integrazioni e di sostituzioni di segmenti, da ricercarsi nella seconda serie di documenti manoscritti costituita dalle carte 35-59.

Questo secondo gruppo si distingue nettamente dal primo per tipologia di carta impiegata, con filoni e vergelle spessi ed evidenti. Tuttavia, è l'utilizzo dello spazio a far pensare a condizioni di scrittura profondamente mutate, forse per la sopraggiunta fine dell'isolamento e della conseguente penuria di carta: ad un *ductus* nel complesso più disteso e leggibile, che occupa uno specchio di scrittura ridimensionato, con margini più ampi, si associa anche l'introduzione di rientri ad ogni inizio di capitolo e un' interlinea meno fitto che in precedenza. L'evidenza materiale che le qualifica come temporalmente successive è confermata dalla presenza di una suddivisione in capitoli, estranea alle precedenti, ed è infine dimostrata senza possibilità di dubbio dal loro contenuto, che consiste in riscritture o integrazioni alla prima redazione.

È quindi per questioni di economia che Vittorini recupera le carte 1-34, in quanto corrispondenti a sezioni interamente accettate come definitive o necessitanti di modificazioni minime, sulle quali si inseriscono, non consecutivamente, 35-69 in sostituzione delle parti espunte nel corso della seconda fase di scrittura.

Allo stesso modo, il medesimo criterio, volto a non riscrivere le parti approvate, ha guidato lo scrittore ad inserire nella seconda serie di carte i 3 fogli dattiloscritti che appartengono con ogni probabilità ad una battitura a macchina che si frappone alle due fasi di redazione manoscritta del testo.

È verosimile ipotizzare, dunque, che Vittorini, in un secondo momento, tornato sulla prima redazione del testo, abbia considerato definitivamente ultimate le porzioni corrispondenti ai primi capitoli della *princeps* (I-XXXVI e la prima parte di XXXVII), le cui carte corrispondenti sono state

[77] La rottura della consecutività diegetica, come si dirà, si verifica nel passaggio dalla carta 12 alla 13, dalla 17 alla 18, dalla 20 alla 21.

conservate altrove, in quanto non necessarie al lavoro successivo. Al contrario, le carte seguenti, 1-34 nell'ordine archivistico, sono state serbate poiché di queste sarebbe stata avviata una riscrittura parziale, condotta solo per le parti interessate da varianti significative, di cui le carte 35-69 sono il risultato[78].

Basti quel che si è messo in evidenza finora per suffragare l'ipotesi, qui condivisa, che le carte manoscritte rechino due redazioni differenti, poiché non si scenderà nel dettaglio dei singoli loci critici, se non per alcuni di essi con il fine di valutare quale sia l'indirizzo intrapreso nella seconda redazione[79]. In particolare, ciò che interessa il discorso qui affrontato riguarda, più che le variazioni apportate al contenuto, la contestuale differenziazione delle strutture tecniche impiegate per esprimerlo. Seguiamo quindi le fasi di scrittura del testo avvalendoci dello schema seguente, in cui le carte, citate secondo la numerazione archivistica, sono elencate ricostruendo l'ordine con cui le proporzioni testuali che esse trasmettono si succedono nella *princeps*. Sono messi quindi in evidenza i tre punti in cui si interrompe la consequenzialità del testo sulle prime 34 carte e le quattro porzioni testuali che sono state oggetto di riscrittura e a cui si circoscriverà l'indagine più approfondita. Per facilitarne la fruizione, oltre all'indicazione del capitolo corrispondente, si riferisce anche il contenuto delle sequenze. Di seguito, contrariamente all'uso consueto, si discuteranno le fasi redazionali citando in prima battuta dall'edizione Bompiani del 1945, dato che le carte esaminate testimoniano l'allestimento del testo che confluirà in essa.

Fase redazionale	Carte	Capitoli *princeps*	Capitoli Mondadori 1965	Contenuto
I	1-12	XXXVI-XXXIX *XL-XLII* XLIII-XLVI *LVII-LXI* LXII-LXIII	XXXVI-XXXIX XL-XLIII XLIV-LIII *LIV-LVIII* LIX-LX	Attentato al tribunale
II	35	LXIV	LXI	Dialogo Berta Selva
I	13-17	LXV-LXVIII	LXII-LXV	Berta vede i morti di Largo Augusto Mutuo dialogo di Gracco

[78] Si aggiunga a questa evidenza che la soddisfazione per la redazione raggiunta dalla prima parte del romanzo (I-XL) è ribadita dall'utilizzo che l'autore fece dalle bozze in colonna: dopo una non invasiva revisione, egli restituisce al tipografo in prima battuta le prime 40 colonne corrispondenti alla medesima porzione testuale non trasmessa dalle carte manoscritte, mentre trattiene presso di sé le restanti per procedere ad un ulteriore intervento.

[79] Si rimanda ai numerosi altri argomenti presentati a supporto di questa ipotesi di ricostruzione, puntellata da motivazioni di ordine grafico, contenutistico e sintattico, discusse caso per caso per ciascuna delle carte da indagare in V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo*, cit.

II	36-39	LIX-LXXIII	LXVI-LXX	Incontro con i vecchi del parco
I	18-19-20	LXXIV-LXXVI	LXXI-LXXIII	Apparizione di Giulaij
II	40-49	LXXVII-LXXVIII *LXXIX-LXXXI* LXXXII-LXXXVII *LXXXVIII-LXXXIX*	LXXIV-LXXV *LXXVI-LXXVIII* LXXIX-LXXXIV	Storia di Berta + corsivi: dialogo con i Morti
In bozze	Non presente	XC	LXXXV	Resoconto di ciò che accadde a Giulaj
I	21-34	XCI-CVIII *CIX-CXIV*	LXXXVI-CIII *CIV-CVII*	Storia di Giulaj + corsivi che ne commentano la fine
II	50-59 + 3 fogli dattiloscritti	CXV-CXXV *CXXXVI-CXXXVIII* CXXXIX-CXLIII	CVIII-CXXVIII *CXXIX-CXXXI* CXXXII-CXXXVI	Scioglimento:

Il procedimento con cui i due gruppi di carte vanno lette è sempre il medesimo e si ripete ogniqualvolta il primo presenti una soluzione di continuità. L'interruzione della linearità che si verifica in tre punti del testo corrisponde ad un luogo su cui Vittorini è tornato in seconda battuta, modificandolo considerevolmente o riscrivendolo; perciò, il vuoto diegetico va riempito con le carte manoscritte che di quell'intervento di riscrittura sono il prodotto.

A partire dalla seconda metà della carta 12, il testo deve essere sostituito con le integrazioni fornite dalla carta 35; il primo dialogo tra Berta e Selva, che si svolge quando la giovane donna torna nella casa della vecchia partigiana dove era stata il giorno precedente con Enne 2, fu cominciato sulla carta 11, ma il proposito di ampliare lo scambio di battute tra le due protagoniste femminili del romanzo spinge Vittorini a modificarlo e a proseguirne la scrittura sulla carta 35.

Le carte successive (13-17) procedono consecutivamente seguendo Berta che dopo essersi congedata da Selva, sulla strada del ritorno, si imbatte nelle evidenze della strage avvenuta nella notte in cui i gappisti hanno compiuto l'assalto al tribunale (LXV-LXVIII; UN, LXII-LXV). Fin da subito si percepisce che l'incontro con i morti che giacciono in Largo Augusto debba costituire una tappa decisiva nell'evoluzione del personaggio, l'inizio di un percorso di consapevolezza che si sarebbe dovuto tradurre in un esito positivo anche della vicenda personale; in sintesi, uno di quegli snodi del romanzo che dimostra come la storia d'amore tra i protagonisti, lungi dal costituire un filone contenutistico accessorio, sia rivelatrice del profondo legame che esiste tra dimensione pubblica e privata dell'esistenza. Giunti a questo snodo, accolto dalla carta 17, per ripristinare la continui-

tà narrativa è necessario ricorrere al contenuto delle carte 36-39, dove è proposto uno sviluppo diegetico alternativo. Quanto è stato sostituito è appena ravvisabile nella seconda metà della carta 17 e nella prima metà della carta 18, carte salvate dal naufragio in quanto recanti una porzione approvata, accanto a quella totalmente espunta:

[Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva e arrossì un poco.
«No,» rispose «stamattina era lo stesso di ieri. Io non avevo bisogno di rivolg»
«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.»
«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)

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.
«Io,» disse Berta, «ho pensato subito a lui.»
«È lui forse uno di loro?»
«Non in [questo] questo senso. Ma lui [tutto quanto in noi siamo. E lui in questo. Non è in questo lui?»]
[«È in questo,» disse Selva. «Ecco.] è 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 uno di 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? ».
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] di simile»
«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)

Si tratta di un dialogo tra Berta e Selva interamente cassato in conseguenza di una modifica sostanziale nell'intreccio, consistente nell'espunzione di questo terzo incontro con Selva[80].

La nuova redazione prevede un convegno di natura decisamente differente, che si compie in una dimensione diversa da quella in cui si collocano solitamente gli avvenimenti descritti nelle sezioni in tondo. I capitoli che andranno ad accogliere questi nuovi contenuti sono i LIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII (carte 36-39; UN, LXVI-LXX), mentre i nuovi interlocutori della donna saranno due vecchi incontrati nel parco, con i quali il dialogo, dallo stile anaforico ed evocativo si eleva così tanto dal piano dei riferimenti spaziali e temporali da creare un'atmosfera sospesa, in cui l'annullamento del dato realistico giunge a sfiorare la possibilità che l'incontro sfumi nel campo

[80] Si confrontino inoltre i due l'incipit da cui si evince, peraltro, che è solo in una seconda fase che Vittorini decise di deludere le aspettative create nel capitolo precedente e di privare la donna della fermezza e della consapevolezza morale su cui si fondava il comportamento della donna, che, nella seconda redazione, torna ad essere improntato all'indecisione e alla passività:

Berta, da Selva, era decisa, questa volta. Non bussò, ma non esitò nemmeno. Mise la mano sulla maniglia e voleva aprire da sé (carta 17).

Berta, [da Selva non salì. Fu nella casa ma non andò di sopra; che poteva fare quando fosse stata di sopra] non trovò Selva in casa, bussò, non ebbe risposta e non ebbe più senso di essere venuta (carta 36).

dell'apparizione. Così almeno è suggerito dall'incipit dell'ultimo capitoletto della serie: «Cera stato un vecchio? C'era stato qualcuno con cui aveva parlato?»[81].

Ripreso lo sviluppo lineare sulla seconda metà della carta 18, si assiste all'entrata in scena di Giulaj, ma la storia del giovane venditore ambulante viene interrotta a metà della carta 20: le carte 40-49 si inseriscono in questo terzo punto di discontinuità portando il contenuto che si leggerà nei capitoli LXXVII-*LXXXIX* (UN, LXXIV- *LXXXIV*)[82]. La modifica che qui viene operata è necessaria conseguenza della sostituzione sopra descritta. Dal momento che Vittorini, nelle pagine precedenti, ha eliminato la possibilità che nell'interiorità della donna si compia la trasformazione tanto sperata, tanto le azioni della giovane quanto la sua uscita di scena devono coerentemente ricondursi al profilo del personaggio che è stato quasi completamente alterato. Pur non conoscendo l'intero contenuto della prima redazione (ricordiamo che i fogli non utili alla riscrittura sono stati separati, perciò non possiamo colmare il vuoto diegetico che ora si legge tra la carta 20 e la 21) dalle lezioni non accettate presenti sulla carta 20 sappiamo che l'esaltazione da cui era stata presa Berta aveva inizialmente comportato una presa di posizione sfociata anche nell'azione e nella partecipazione diretta agli eventi:

> Enne 2 era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare.
> [Quello] Egli 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 forse 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.»

[81] UN, p. 817.
[82] Giulaj appare per la pima volta nel capitolo LXXVI (edizione Mondadori: LXXIII).

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.[56]
«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 [che] cadeva, davanti a loro, in rovina, lui stesso [che] 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)

Dell'antica risoluzione non rimane traccia nella riscrittura, dove leggiamo che quanto di positivo ella ha appreso dalla visione dei morti[83] non è stato sufficiente per permetterle di prendere parte alla dimensione collettiva dell'esistenza, come traspare, nel testo riscritto, dalle parole del narratore impegnato a descrivere gli attimi che precedono la cattura di Giulaj:

> Tra coloro ch'erano in semicerchio dinanzi ai morti, [Enne 2] 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 apprender qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta (UN, p. 827).

L'estraneità alle vicende nelle quali si ritrova convolta è indizio che non è davvero avvenuto quel cambiamento interiore dal quale dovrebbe scaturire la consapevolezza che anche ogni scelta mancata nel privato, ha delle conseguenze irrimediabili sulla possibilità concreta di fondare una civiltà basata sul rispetto delle libertà individuali. Così Berta, cedendo alla pietà che le impedisce di rompere il legame con il marito[84], non nega soltanto a se stessa la possibilità di una vita vera, ma si rende contemporaneamente complice di chi reca offesa all'uomo. Ed è questa una verità fondante

[83] Ciò che distingue la prima redazione dalla seconda sta proprio in questa sottile differenza, sebbene essa abbia ripercussioni di grande portata sullo sviluppo e sull'esito della vicenda. Cfr. UN, p. 834: «Era di nuovo come era stata dinnanzi ai morti, la faccia splendente di qualcosa che l'esaltava, e a lui pareva di avere anche più forza per correre a doverla portare.» Anche i simboli che accompagnano l'ultimo incontro tra i due protagonisti sono quelli vittoriniani della coscienza civile e politica: il sole che splende, le montagne di ghiaccio che rinviano a quelle di Teruel, riferimento all'opposizione della Spagna liberale al regime franchista (Cfr. *Prefazione a «Il garofano rosso»*, cit., in LAS. II, pag. 486), ma la speranza si infrange sui chiari segnali del mancato cambiamento.

[84] La pietà e la necessità di «sciogliere tutti i legami» costituiscono i temi centrale del racconto vittoriniano *Una bestia abbraccia i muri,* in OPN. II.

per il pensiero dell'autore tanto da concretizzarsi nel testo in due momenti e in due modi differenti, ma con due scelte che si pongono entrambe al polo opposto delle possibilità rappresentative della prima stesura. In primo luogo, questo significato trova oggettivazione in LXXVII (UN, LXXIV) nella presenza di Berta che assiste alla cattura di Giulaj senza nessun tipo di coinvolgimento, estranea ed inconsapevole. Ancora una volta, è il narratore stesso a sottolinearlo:

> E aveva sentito la domanda: «Chi non è un antropofago?». Ma era per lei venuta come 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 con i morti (UN, p. 825).

Il significato della confluenza tra le storie dei due personaggi avvenuta nel capitolo LXXV (UN, LXXII) è poi esplicitato, qualche pagina dopo, nei corsivi che chiudono la sequenza dedicata a Berta (*LXXXVIII-LXXXIX*; assenti in UN) e che, assolvendo alla funzione di commento dei fatti, concorrono a suggerire la natura del rapporto causativo e la responsabilità indiretta della donna:

> *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 voler bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non 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 egli uomini singoli, delle classi, e dei popoli tra loro*[85].

Le carte del gruppo 40-49 quindi interrompono temporaneamente la storia di Giulaj, catturato dai militi, per portare a compimento, in accordo con il nuovo profilo della donna, la storia di Berta che esce di scena dopo l'ultimo e rassegnato dialogo di Enne 2:

> «No,» disse Berta.
> «Non è la stessa cosa.»
> «Hai visto i morti, ma è la stessa cosa**,**» disse Enne 2.

A questi due momenti si frappone però la "muta conversazione" di Berta con i morti di Largo Augusto, accolta dai capitoli *LXXIX-LXXXI* (UN, *LXXVI-LXXVIII*). Alla seconda fase di scrittura appartiene dunque anche questo apice lirico, che non casualmente, bensì per le caratteristiche che saranno indagate nel seguente capitolo, corrisponderà al primo nucleo corsivo ad essere reintegrato dall'edizione Bompiani 1960.

L'antica redazione invece continua sulle carte 21-34 in cui la vicenda di Giulaj, catturato e rinchiuso con gli altri prigionieri, si avvia rapidamente verso il suo esito drammatico. In questa ma-

[85] *Note ai testi*, a cura di Raffaela Rodondi, in OPN. I, p. 1223.

crosequenza, che corrisponde ai capitoli XC-CXIV (UN, LXXXV-CVII) travagliata appare soltanto la stesura dei corsivi *CIX-CXIV* (UN, *CIV-CVII*) confermati nella loro essenza, ma sottoposti ad un accorto lavoro di rifinitura che si addice perfettamente al luogo testuale in cui si ritrovano le motivazioni che guidano alla giusta interpretazione del titolo e del significato complessivo del romanzo[86]. Ma il suo costituirsi come nucleo diegetico più antico, rispetto alle parti immediatamente precedenti che sono state invece riscritte, necessita di un raccordo con i capitoli immediatamente precedenti che sono invece il risultato della riscrittura. Esso sarà realizzato per mezzo del capitolo XC (UN, p. LXXXV)[87], direttamente in bozze:

> Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole quando fuggì di sotto al monumento in direzione del carro armato?
> Figlio-di-Dio fu con quelli che videro. I militi non spararono, solo gridarono ai ragazzi biondi che si sculacciavano, e i ragazzi biondi gridarono. […] da un tram fu veduto l'uomo difendersi con una lima. I ragazzi biondi accorrevano, gridavano in tedesco al cane, e ancora ridevano, e ancora giocavano. La cagna Greta ululò. Dal tram la videro che cercava di strapparsi via, coi denti, la lima; e videro l'uomo rialzarsi; ma i ragazzi biondi, e i militi, erano già su di lui, lo presero, lo riportarono indietro (UN, p. 840).

La domanda con cui si apre permette il capitolo permette infatti di richiamare alla memoria del lettore l'inizio delle vicende di Giulaj, che risale alla sua apparizione avvenuta ben 14 capitoli prima, palesando il suo compito che è quello di congiungere esattamente ciò che seguirà a ciò che ne costituisce l'antefatto.

Infine, le carte 50-59 rappresentano il quarto punto in cui si inserisce una sezione appartenente alla seconda fase di scrittura. L'epilogo del romanzo è dunque completamente riscritto, verosimilmente per accogliere i nuovi sviluppi diegetici che le carte della prima redazione, sopravvissute perché recanti porzioni di testo validate accanto a quelle da emendare, ci permettono appena di intravedere.

Per quanto riguarda questa porzione non sono molte le considerazioni che si possono fare, dal momento che la collazione tra le fasi redazionali ci è permessa soltanto quando i dattiloscritti inseriti tra le carte, oltre alle lezioni approvate, recano anche esigui frammenti di testo appartenenti alla precedente fase di scrittura. L'unica eccezione riguarda un'ipotesi che può essere formulata unicamente sulla base delle caratteristiche riscontrabili nell' incipit della carta 50 (CXV; UN CVIII)[88]. La sua collocazione alla fine della storia di Giulaj, e le sue caratteristiche, di *sommario*

[86] Si tratta della celebre sezione il cui incipit è: «*L'uomo, si dice* […]». A questo luogo del testo Vittorini non rinuncerà nemmeno in occasione della trasposizione teatrale del romanzo, dedicandosi in prima persona alla riscrittura del contenuto del capitolo, che sarà anche l'unico contenuto di un corsivo a confluirvi. Era già stato evidenziato invece come, nell'edizione Bompiani del '49, l'eliminazione dei corsivi avesse risparmiato soltanto questi brani.

[87] In questo incipit erano già state rilevate in precedenza le caratteristiche del sommario, ora giustificabile alla luce della funzione di raccordo che esso svolge.

[88] Il capitolo è stato già oggetto dell'analisi in virtù delle sue caratteristiche di *sommario*.

più che di esposizione diegetica, fanno pensare alla stessa funzione di raccordo assolta dal capitolo XC (UN, LXXXV) inserito direttamente in bozze. Si confrontino gli esordi dei due capitoli:

> 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.
> 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 (UN, p. 884).

Non si può passare oltre senza aver anticipato che in questi due ultimi esempi come nella riscrittura degli altri episodi non è soltanto il contenuto diegetico a subire delle profonde modificazioni.

Il colloquio con i vecchi del parco (carte 36-39; LXVI-LXX), la storia di Berta (40-49; LXXIV-LXXV; LXXIX-LXXXIV) con annessi i capitoli corsivi del dialogo con i morti (*LXXVI-LXXVIII*) e il nuovo epilogo (50-59; CVIII-CXXVIII; *CXXIX-CXXXI*; CXXXII-CXXXVI) concorrono nel delineare un quadro di modifiche invasive non concernenti soltanto gli eventi che costituiscono la trama, bensì le modalità rappresentative attuate, che si spostano nella direzione di un ampliamento delle soluzioni formali impiegate. Ciò che si sta cercando di mettere in evidenza, per l'appunto, è il grado di complessità che viene raggiunto con i nuovi inserimenti nella compagine testuale precedente: formalmente variegata, ma nell'insieme rispondente ad una precisa logica costruttiva, in cui la separazione tra modi di dizione e contenuti differenti si ergeva a garante della riuscita del progetto.

I.5 I tondi della seconda redazione: l'introduzione di elementi di disomogeneità

Nei casi fortunosamente documentati dagli autografi si intravede la tipologia di modificazioni che la seconda stesura apporta al testo.

Nel caso della sostituzione degli interlocutori di Berta le variazioni apportate alla trama si ripercuotono sul testo anche provocando uno slittamento da un piano inequivocabilmente referenziale ad una dimensione che invece lascia dubbi sullo statuto di realtà.

Nel secondo episodio Vittorini adotta modalità indirette per "mostrare", anziché narrare, il mancato cambiamento di Berta: descrivere il movimento contrario rispetto al corteo che contempla i morti ed enfatizzare l'inconsapevolezza di quanto sta per avvenire a Giulaj sotto i suoi occhi distingue nettamente la posizione morale della giovane da quella della folla e prelude allo svolgimen-

to successivo senza lasciare dubbi sul fallimento del suo percorso coscienziale, al punto da rendere quasi superfluo l'ultimo e risolutivo colloquio con Enne 2[89].

Entrambe le riscritture producono un notevole cambiamento nelle modalità di esposizione della materia, trattata dapprima attraverso le interazioni tra i personaggi che si esplicitano attraverso il dialogo, ampio e disteso, e pertanto dall'effetto molto più realistico se raffrontate al trattamento liricizzante successivo, che si accompagna ad una decisa assunzione in carico alla voce del narratore, senz'altro inusuale per il contesto delle sezioni diegetiche in cui sono collocati gli episodi. Si può indubbiamente parlare, per questi casi, dei più compiuti e manifesti interventi sui modi di dizione attraverso i quali la seconda redazione introduce degli elementi di disomogeneità che vanno a confondere le modalità di esposizione e l'oggetto della narrazione, dapprima tenuti nettamente separati dall'orchestrazione nel doppio tempo della narrazione.

Si legga il trattamento subito da un campione delle carte 36-39 che può essere confrontato con il contenuto espunto delle carte 17 e 18 riportato nel paragrafo precedente:

> Era questo che aveva da dire o da fare? [Per questo aveva [avuto] fretta?]
> Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, [con un suono lontano di tram che la circondava come un orizzonte] col cerchio del tram che suonava molto lontano [quasi un orizzonte] [all'orizzonte alto del cielo] quasi un orizzonte. Ma sentì qualcuno che le parlava.
> (carta 36)

Le modificazioni derivano primariamente dallo slittamento dal piano dell'azione a quello dell'interiorità, in conseguenza del quale le usuali scarne note, più simili a didascalie che a nessi narrativi, che introducevano il dialogo precedentemente radicato nella dimensione referenziale sono state sostituite da segmenti narratoriali recanti un accenno di deformazione del reale imputabile alla trasfigurazione a cui la percezione di Berta, condizionata dallo stato di alterazione in cui si trova, sottopone la realtà. Ovviamente questa focalizzazione, che si distingue dall'assunzione della prospettiva, dello sguardo del personaggio, che è invece tipica della prima stesura, è resa evidente dall'interrogativa che la introduce. Ed è questa soltanto la prima di una lunga serie:

> Guardò il vecchio e vide che i suoi occhi erano azzurri, glieli vide sereni nella vecchia faccia. Aveva un significato che i suoi occhi fossero azzurri? Era come se avesse un significato (UN, p. 813).

In quest'ultimo caso il narratore, attraverso il discorso indiretto libero non espande soltanto la sua voce, ma amplifica anche la sua funzione di guida nel processo interpretativo del lettore, a cui viene palesato il nesso tra gli occhi azzurri del vecchio, ritratto nelle forme dell'apparizione profetica, e il padre scrittore di tragedie dei corsivi. Si riporta anche un ultimo segmento della carta 39

[89] Cfr. «Hai visto i morti, ma è la stessa cosa» disse Enne 2 (UN, p. 839).

perché in esso le correzioni, sicuramente contestuali alla fase di scrittura, fanno intravede che la battuta di dialogo con cui l'uomo si dichiara un mendicante è sostituita con la perplessità di Berta che si interroga sulla sua identità. Si noti anche che, supportate forse dalla consapevolezza che le deformazioni del reale non avrebbero dovuto alterare troppo l'oggettivismo consueto della narrazione in tondo, le modificazioni apportano delle limitazioni alle derive soggettivistiche della percezione, così i panni laceri che «sembravano l'uniforme di ospizio» diventano panni che «erano l'uniforme di un ospizio».

> E quello, sottovoce, l'incitava. «A casa,» ripeteva. «A casa. Bisogna pensarci a casa.»
> «Ma io,» disse Berta, «non ho una casa.»
> Quello, allora, si voltò. [«Non hai una casa?»] Berta lo vide vecchio. [«Anch'io non ho una casa.» il vecchio soggiunse. I suoi panni laceri sembravano l'uniforme di un ospizio. l'uomo soggiunse «Sono un mendicante»
> «All†» disse Berta.]
> 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?
> Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva; grata che glielo chiedesse, [grata poi che si allontanasse,] che fosse così buono, [così discreto] così generoso da aver voluto essere solo un mendicante; grata poi che se ne andasse; fosse così discreto; e lo guardò allontanarsi […].
> (Carta 39; UN, p. 818)

Questo cambio di direzione nella prassi scrittoria è osservabile proprio seguendo le variazioni nella modalità di impiego discorso indiretto libero, una risorsa tecnica di cui la prima stesura, in accordo con le caratteristiche della narrazione, faceva un uso parsimonioso e csorvegliato. Si dovrà premettere che il contrasto esistente tra l'usuale reticenza del narratore e l'utilizzo della sua voce a supporto del pensiero dei personaggi è solo apparente se si tiene conto che, nella prima stesura, questa variante tecnica era soggetta a logiche d'impiego piuttosto rigide, tanto da tradursi in una prova della coerenza nel complesso sistema in due registri architettato da Vittorini piuttosto che della sua fallacia.

In primo luogo, bisogna notare che l'uso di questa variabile tecnica è saldamente legata al personaggio di Gracco:

> [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. [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.]
> (UN. 1945, p. 22)

«Curioso» è l'attributo che accompagna sempre il suo nome, poiché la sua è una funzione interrogativo/conoscitiva.

«È anche perché vorrei sposarmi presto,» disse Orazio
«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. (UN, p. 760)

La lettura del passo citato, soprattutto se confrontato con la medesima funzione di osservatore o di interrogatore del Gracco in dialoghi analoghi con gli altri partigiani[90], rende palesi le ragioni dei compagni, che in fondo, ancor più di Enne 2, sono chiamati dal narratore a divenire, con le loro stesse parole, la più chiara testimonianza che le motivazioni ultime che spingono all'azione, anche a quella politica, sono celate nel profondo di ciascuno, e che anche il più cieco volontarismo, nato dall'adesione ad un'ideologia, ha trovato soltanto nell'interiorità dell'uomo quella molla che l'ha spinto alla partecipazione attiva, nel desiderio di vedere realizzati i desideri più semplici, come quello di Orazio di sposare una ragazza. Gracco, in questo caso, ha il ruolo di spingere i suoi interlocutori all'espressione di tale aspirazione e di dimostrare come questa sia ciò che può unire tutti loro nella lotta, perché nel privato, nel profondo dell'uomo, si trova la dimensione universale che può mettere in comunicazione tutti gli uomini, come è emblematicamente dimostrato dalla "muta conversazione" attorno alla quale si raccolgono i compagni sul luogo della strage che richiameremo a breve.

In virtù del ruolo attivo che svolge, Gracco è per importanza e complessità, secondo soltanto a Enne 2, cui è vicino per le posizioni morali, le comuni esperienze pregresse che li hanno visti protagonisti anche della lotta spagnola contro le forze franchiste, e l'appartenenza al ceto intellettuale. Se la sovrapposizione tra il narratore ed Enne 2 è esibita nei corsivi, il legame, più stretto che con gli altri, che quest'ultimo intrattiene con Gracco, con il quale condivide in parte la responsabilità dell'enunciazione delle posizioni morali, non tarderà a palesarsi attraverso due modalità differenti: dapprima in modo implicito, proprio mediante il discorso indiretto libero, variabile tecnica che nella prima fase di scrittura veniva usata soltanto a partire dalla prima entrata in scena del Gracco, e poi

[90] Si confrontino soprattutto i capitoli XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, appartenenti alla sezione da cui è stato tratto anche l'esempio riprodotto. In essi si sentono ragionare i compagni riuniti in attesa del coprifuoco, pronti per l'azione, ed è preponderante anche la voce del narratore che con il discorso indiretto libero si inserisce nel il fitto tessuto dialogico della scena.

sistematicamente in riferimento a quest'ultimo; poi, per esplicita ammissione del narratore nei capitoli corsivi *XL, XLI, XLII*:

> 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 perché 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: 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.*
> […]
> *Mi tenterebbe lasciarlo andare questo, questo Enne 2, e mettermi dietro al Gracco*
> […]
> *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 prenderebbe per un fantasma dentro a lui, per un suo Spettro, uno spettro, come sempre mi ha preso e prende, senza urbanità, Enne 2*[91].

Un campione significativo per riflettere sull'inusuale espansione della voce del narratore e parallelamente sulla sua esibita onniscienza mediante la penetrazione psicologica dei personaggi ci è fornito dalla celebre scena della folla in cui i compagni uniti nella lotta si trovano, dispersi, e ciascuno per proprio conto, a contemplare i loro caduti nell'azione. In questa particolare situazione, nell'irreale discorso con i morti e nella comunicazione tra i personaggi positivi della storia, uniti in un legame che trascende anche la conoscenza personale e diretta, si realizzano entrambe queste condizioni:

> Gracco s'incontrò con Scipione, davanti al Foppa.
> Si riconobbero? Forse no: uno poteva essere stato in una macchina, uno nell'altra. Si guardarono senza sapere, forse, che avevano combattuto insieme la sera prima: ma si parlarono, la ruga venne in mezzo alle labbra di Gracco, e vi fu un movimento sul volto di Scipione. Parlarono del Foppa.
> Perché il Foppa? Egli amava andare al cinematografo, amava i cinesi, e diceva che tutto era più nutritivo del pane, persino i bachi da seta. Egli era stato un uomo pacifico, un uomo semplice. Perché, ora, era morto? (UN, p. 810)

Ad una lettura più attenta dell' episodio si nota, però, che chi scrive potrebbe anche non conoscere realmente i pensieri di chi è ritratto in questa che, più che una conversazione, sembra essere una profonda comunione spirituale. Infatti, nel brano si trova semplicemente una conferma di quel principio esposto dal narratore nell'adempimento della sua funzione testimoniale: nel distinguere "ciò che sentito" da "ciò che è veduto", si giustifica il far coincidere la narrazione eterodiegetica da un punto di vista esterno con i fatti raccontati nelle sezioni tonde, di cui anche i fascisti e i

[91] *Note ai testi*, in OPN. I, pp. 1218-1221.

nazisti partecipano, e i tratti corsivi con focalizzazione sul personaggio per raccontare ciò che è vissuto dal protagonista. Ma nel comune sentire, oltre a Enne 2 con cui l'identificazione con chi scrive si spinge oltre, sono coinvolti anche tutti i personaggi impegnati nella lotta per la liberazione dell'uomo, perciò, il narratore potrebbe far appello alla sua sensibilità per immaginare i contenuti dei pensieri dei gappisti. A rigore, quindi, non si tratterebbe di una vera focalizzazione dal momento che le informazioni che si rivelano sul personaggio non sono da imputare all'onniscienza del narratore che, qui come altrove, riporta solo le informazioni che sono state trasmesse dall'interazione tra i personaggi. Infatti, le ultime righe dell'intervento corrispondono interamente al contenuto del dibattito avvenuto la sera del colpo tra i tre partigiani in attesa nella casa del Bastione, grazie al quale il lettore era già stato reso edotto di particolari che l'occultata onniscienza del narratore non può far immaginare in suo possesso[92].

Non è invero sempre possibile qualificare i brevi segmenti narrativi inequivocabilmente come discorso indiretto libero:

> Perché? Era come per nascondere un tradimento che gli fosse stato fatto, a lui, nel fiore degli anni, peggiore che agli altri diceva il Gracco? (UN, p.810)

> Però nessuno, nella folla, sembrava aver paura.
> Aveva paura il Gracco? O Figlio-di-Dio? O Scipione? Barca Tartaro? Non potevano averne. O poteva averne Enne 2? Non poteva averne (UN, p. 809).

Ma il ruolo che il narratore ritaglia per se stesso in questi passi, anche per mezzo dell'incalzate susseguirsi delle interrogative indirette, è quello di garante della comunicazione tra gli astanti. E sia che egli parli a suo nome, sia che si limiti a prestare la sua voce ai personaggi, sono la sua forte presenza e l'alta concentrazione dei suoi interventi ad isolare questo brano dalle caratteristiche differenti rispetto al contesto narrativo di appartenenza.

Quand'anche si trattasse di una presa in carico dell'enunciazione dei pensieri del personaggio da parte del narratore, quindi, essa sarebbe legittimata dalla posizione di rilievo accordata al partigiano Gracco e dalla disposizione morale nei suoi confronti; in secondo luogo, la coerenza nell'utilizzo di questa variabile deriva dal far coincidere la sua prima attestazione con l'entrata in scena del Gracco, e dall'utilizzo precipuamente per lui. Esso è utilizzato quindi nei capitoli che lo

[92]«Tutto» disse il Foppa «Tutto è più nutritivo del pane»
[…]
«anche il formaggio gorgonzola?»
«anche il formaggio gorgonzola. Come no? «Anche il formaggio gorgonzola.»
«E perché allora» Scipione gridò «non dici anche i bachi da seta?»
«Credi che non potrei dirlo?» rispose il Foppa «Potrei dirlo.» (UN, p. 762)

vedono impegnato nel rivolgere interrogazioni ai compagni (XXXIV-XXXIX) e nella contemplazione dei morti di Largo Augusto con focalizzazione anche sulla folla (LXIII-LXV).

Il brano riportato, così come l'intero ambito testuale in cui esso si colloca (capitoli LXIII, LXIV, LXV), lungi dal potersi considerare un'operazione indebita, reca invero testimonianza dell'alto grado di coerenza interna del racconto alle regole impostesi dal narratore nella creazione di strutture che fossero concreta realizzazione delle posizioni ideologiche nei confronti della materia esposta.

Una sopraggiunta predilezione per tecniche espositive di questo tipo, mediate dalla voce autoriale, è inoltre segnalata anche dall'espunzione in bozze di questo lungo brano, non ritenuto necessario dopo la "muta conversazione":

> 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: «Cerco 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 suo piccolo mento rotondo, la sua faccia tonda e buona, e soggiunse: «Guarda! Orazio e Metastasio.»
> Orazio e Metastasio passavano, pur notando loro che li vedevano, senza 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 nascondigli 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. 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 ha le gambe messe 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; UN, p. 806)

Dal confronto tra le macro sequenze che compongono il testo, e tenendo conto della loro appartenenza alle diverse fasi redazionali[93], si può constatare che in prima battuta Vittorini impiegò il discorso indiretto libero nei tondi soltanto in corrispondenza degli apici drammatici, e in associazione al Gracco, mantenendolo confinato ad una situazione di atipicità; nelle sezioni temporalmente posteriori si riscontra invece che l'infittirsi delle interrogative dirette rompe quella barriera che dapprima impediva inesorabilmente alla voce del narratore di incontrarsi e addirittura confondersi con il pensiero del personaggio.

La lunga sequenza che potremmo chiamare la storia di Giulaj (LXXXV-CIII), appartenente, come si ricorderà, alla prima fase di scrittura, è composta da vari episodi che succedono alla contemplazione dei morti e alla conclusione della storia di Berta. Essa ha un incipit che è già stato oggetto di commento per le sue caratteristiche di *sommario* che rivelano la sua funzione di raccordo tra quanto è stato oggetto di riscrittura e quanto era già stato scritto in precedenza, e si conclude con la celebre sezione corsiva de «*L'uomo, si dice*». Nell'ordine, nei tondi di questa sequenza si assiste: all'incontro tra Figlio-di-Dio e El Paso, ritornati all'albergo regina dopo l'attacco della notte; al dialogo tra El Paso e Clemm; all'episodio ambientato in prefettura dove interagiscono il prefetto Pipino, il questore Giuseppe-e-Maria e Clemm; infine, quando la scena si sposta a San Vittore, allo scambio di battute tra Giulaj e gli altri prigionieri, all'interrogatorio di Clemm e al sacrificio del giovane consumatosi sotto agli occhi dei militi, tra i quali spicca Manera.

Tutto questo è oggetto di rappresentazione mimetica nel senso che si è già discusso: il narratore lascia che sia la conversazione a creare gli avanzamenti nello sviluppo diegetico. Tuttavia, tra le battute si inseriscono nella caratteristica forma dell'interrogazione diretta, dei segmenti che potrebbero rivelarsi dei discorsi indiretti liberi e che, per quanto esigui da un punto di vista quantitativo, si oppongono alle caratteristiche prevalenti della narrazione. Questo un esempio, con focalizzazione su Giluaj:

> Egli non rispose; vide accanto ai piedi, più piccole di essi, le scarpe vuote, e di nuovo pensò a quello che aveva veduto sui marciapiedi del Largo Augusto e sotto il monumento: i morti in fila, o piedi dei morti in fila, e il vecchio ignudo tra essi, padre dell'uomo.
> E qui che cos'era? Era lo stesso: morente ancora quello che laggiù aveva veduto morto (UN, p.861).

Due di essi presentano anche una focalizzazione del tutto improbabile per il narratore del romanzo, che non assume mai l'enunciazione per conto di quei personaggi con i quali non può condividere nemmeno il punto di vista.

[93] Si consulti la tabella delle pagine 51-51.

> 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 (UN, p. 870).

Eppure, pur rientrando nel novero anche il milite Manera[94], si veda, ancora, come e attraverso quali modalità ciò si verifica comunque:

> Manera ascoltava […]. «Non so» diceva ogni tanto. A lui non pareva che lui e quel Giulaj fossero uno contro l'atro. Era contro Giulaj? Come? In qual modo? A lui pareva soltanto che lui riceva uno stipendio, e Giulaj non lo riceveva (UN, p.860.).

> L'idea di poter consegnare al plotone di esecuzione solo degli operai sembrava confortate a Pipino, quasi liberatrice (UN, p. 851).

Certo nel discorso narrativo della prima stesura, cedimenti di questo tipo risultano delle vere proprie infrazioni in un ambito testuale generalmente orientato ad una maggior coesione. Ed è proprio al carattere di eccezionalità dell'impiego, limitato ai casi citati, cui ci si deve appellare affinché dalla natura trasgressiva dell'operazione si ricavi e si evidenzi l'ordinarietà della norma, costituita dall'esposizione dialogica senza focalizzazioni. In un contesto con queste caratteristiche tali minimi cedimenti si giustificano quali fenomeni di alterazione, più precisamente di *parallessi*, di devianza da una regola che viene percepita come tale proprio perché si riconosce una coerenza globale nella focalizzazione esterna della narrazione[95].

Non abbiamo infatti alcun dubbio che Vittorini intendesse mantenere inalterato questo sistema di divisione, tra "ciò che è patito" e ciò che è soltanto "veduto", rispettato con coerenza fino alla fine del testo come ci mostra la modifica che il segmento narrativo ha subito in bozze e che le tutte le edizioni hanno ereditato. Dal punto di vista di El-paso, figura ambigua perché compromessasi condividendo dei momenti con i tedeschi, la focalizzazione passa al partigiano[96]:

---

[94] «[…] E il prefetto Pipino? E Manera milite? E i militi?
Noi li vediamo. Sappiamo che cosa possono dire e che cosa possono fare. Ma che cosa sono? Sono nell'uomo? Non appartengono all'uomo?» Ivi, p. 876. Oppure: «Ma viene Gudrum, la cagna. Viene Blut, viene il capitano Clemm, viene il colonnello Giuseppe-e-Maria, il prefetto Pipino, Manera Milite, e questo fa la differenza. Non è patito; questo è veduto soltanto.» (*Note ai testi*, in OPN. I, p. 1226).

[95] Utilizziamo questa figura per interpretare questi casi di trasgressione rispetto all'atteggiamento consueto del narratore, pur nella consapevolezza di utilizzare il termine in modo improprio. È vero che il narratore dice meno di ciò che gli sarebbe consentito dalla sua natura di narratore onnisciente, e quindi il fatto di non spiegare ciò che è di sua conoscenza rientrerebbe in un caso di *parallissi*, o omissione laterale; ma potremmo procedere anche ritenendo norma quella che è il narratore stesso ad imporsi di seguire. In tal caso la devianza è costituita da casi di *parallessi*, in cui non sia rispettato il codice di focalizzazione esterna che l'autore ha deciso di adottare nelle sezioni tonde. Cfr.: GENETTE, *Figure III*, cit., p. 243.

[96] «Di Enne 2, io potrei dire com'egli è in questo momento. Ma per dire di El Paso non potrei prendere da me stesso. Sarei io, ora, intorno al tavolo con i tedeschi?» (UN, p. 879)

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.
«Già così tardi?» disse al [cameriere] servitore. Il [cameriere] servitore rispose che mancava un quarto alle due. «E già tutti hanno finito?»
Il [cameriere] servitore sapeva di chi lui parlasse; rispose che *tutti* avevano fatto molto presto, e si erano ritirati subito dopo la frutta.
[El Paso chiese una bottiglia di] 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.]
[«*Tome*!» esclamò. «*El niño*! *Porqué*?»]
[Si meravigliava che anche lui fosse tornato, e] dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.
«Vuoi bere?» gli chiese. [Gli diede sigarette, e versò da bere in due bicchieri; ma Figlio-di-Dio rifiutò.]
« Non bevo mai.» «Non bevi? Un combattente deve bere. [Non può non bere.]»
(Carta 21)

LXXXVI. 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. «Tome! El niño!» esclamò. Dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.
«Vuoi bere?» gli chiese.
Figlio-di-Dio rifiutò.
«Non bevo mai.»
«Non bevi? Un combattente deve bere.»
(UN, p. 841)

Per richiamare un altro esempio di brano appartenente alla seconda stesura si consideri l'intera sezione corsiva che accoglie il contenuto coscienziale della riflessione di Berta a cospetto dei morti (LXXVI, LXXVII, LXXVIII). Benché *metta in scena*, attenendosi ai criteri della rappresentazione mimetica[97], l'attività interpretativa della protagonista, esso invera al contempo la sfiducia che forse Vittorini aveva nel frattempo maturato nei confronti di questo tipo di esposizione, originariamente fondamento sia dei tondi che dei corsivi. Addirittura, i modi di dizione impiegati, ad un'attenta lettura, riproducono all'interno degli stessi capitoli della sezione l'evoluzione dalle prime forme alla seconda modalità d'espressione che si riscontra lungo l'intero racconto. Infatti, il capitolo LXXVI, per il modo in cui è costruito, potrebbe appartenere ad un testo drammatico corredato di didascalie, se solo si ristabilissero gli opportuni indicatori e il *verbum dicendi* fosse al presente:

Anche per me? Ha chiesto ala bambina.
Dice la bambina:
Vuol sapere se siamo morti anche per lei.
Lo dice all'uomo con 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?

[97] In questo caso parliamo di criteri espositivi, quindi la scelta di *mostrare* attraverso una scena dialogata, per quanto non collocabile sul piano referenziale, piuttosto che *spiegare* o *raccontare*.

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. (UN, p. 828)

Mentre, nel capitolo successivo, ad una voce narrante che sembrava indietreggiare, si sostituisce un'istanza narrativa che assume su di sé la responsabilità enunciazione:

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 la dà sgomento.
Non può sopportare lo sguardo loro. Come può avere anche su di sé la loro morte? Che cosa può fare per essere anche lei una per cui sono morti? (UN, p.829)

Ovviamente delle conseguenze vi sono anche sull'assiduità con cui il narratore sente la necessità di orientare la comprensione del lettore con le spiegazioni, esponenzialmente in crescita.

Per concludere il discorso sui tondi e per cercare di inverare quanto affermato circa l'evoluzione dei modi di dizione, risulta più proficuo insistere sul confronto con le sezioni più antiche. Ancora più fruttuoso sarà procedere scegliendo di analizzare contrastivamente due campioni che si pongono agli antipodi: i primi XXXVI capitoli, anteriori nella loro collocazione nel discorso narrativo e, di conseguenza, dal punto di vista temporale, esibiscono una maggior coerenza rispetto al progetto originario dell'autore e presentano in massima evidenza le caratteristiche dell'enunciato evinte dall'analisi se raffrontati alla porzione testuale che occupa lo spazio delle ultime quattro sezioni, tre tonde e una corsiva, testimoniate dalle carte 50-59[98].

Le peculiarità rilevate nelle prime pagine non vengono del tutto negate dalla sezione conclusiva oggetto di riscrittura: il narratore continua ad essere eterodiegetico e ad utilizzare il consueto punto di vista esterno; tutti i fatti che vengono narrati rientrano, con la solita vocazione dialogica del discorso narrativo, nei consueti parametri; il peso degli interventi del narratore sull'avanzamento diegetico non è complessivamente aumentato, anzi, l'interazione tra i personaggi è ancora investita della sua alta carica informativa. Tuttavia, si assiste contemporaneamente anche al parallelo sconfinamento nei pensieri dei personaggi con l'usuale tecnica dell'interrogativa con focalizzazione, di cui già avevamo rivelato il carattere trasgressivo per la sezione di Giulaj, ma con una concentrazione più alta che altrove[99]. Eppure, ciò che davvero devia dalla norma non è l'espansione inconsueta dei discorsi indiretti liberi in generale, quanto di quelli che interessano il pensiero di Enne 2, a cui il narratore si abbandona come se fino a quel momento l'interpretazione

[98] Si ricorderà che gli autografi non recano alcuna testimonianza dei primi XXXVI capitoli della *princeps* e della prima porzione del XXXVII, mentre le carte 50-59 sono sicuramente il frutto della seconda stesura.

[99] Seppur sempre con impiego in associazione ai personaggi positivi del romanzo, quindi con un carattere di infrazione relativo alle forme ma non ai presupposti morali che incidono sulle modalità di esposizione della materia narrata.

dei fatti attraverso il filtro della soggettività e del vissuto del protagonista non avesse avuto nei corsivi un luogo preciso, adibito appositamente per la sua esposizione. Pertanto, ciò in cui la differenza consiste è la presenza di ampie porzioni riflessive, con focalizzazione su Enne 2, che si inseriscono come un controcanto alla narrazione, nelle modalità in cui sono solitamente le sezioni corsive ad alternarsi alle tonde nella loro interezza. Vi sono addirittura dei capitoli in tondo che, come il seguente, consistono nella loro totalità in pause riflessive di questo tipo:

> CXIV. 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 persi, 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 finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva esser semplice. Resistere? Era per resistere? Era molto semplice (UN, p.891).

Da ciò si inferisce prima di tutto che l'espandersi dello spazio della soggettività di Enne 2 nei tondi è l'indizio di una ricerca di un più fluido passaggio dalla diegesi al controcanto riflessivo. In questo senso, la penultima sezione tonda, che vede Enne 2 chiuso in casa in attesa del momento fatale mentre riceve le visite dei compagni registra quasi un rimpianto per non aver scelto una narrazione omodiegetica in prima persona, come quella di Silvestro, personaggio e istanza produttrice del racconto in *Conversazione in Sicilia*.

Giunti a questo punto si dovrà allora considerare qual è la funzione dei corsivi e in quale modo essi si strutturano e si rapportano ai tondi, dal momento che il sopraggiungere di modifiche sensibili nella diegesi non inficia il sistema di controcanto all'azione, che invece, così come era stato concepito continua a funzionare senza esserne intaccato. Nel prossimo capitolo si indagheranno queste sezioni, a partire dall'origine eteronoma di alcuni brani, passando per le scelte editoriali che li riguardano che coinvolgono il loro destino futuro.

I.6 L'ispirazione drammatica

Alla coerenza della struttura del romanzo nel momento in cui esso fu concepito dall'autore, e al suo aderire perfettamente alle esigenze di espressione di un pensiero soggiacente che in essa si informa, si è fatto riferimento, addebitando alla seconda stesura l'introduzione di elementi di contraddizione. Ebbene, le variazione lungo l'asse diacronico, almeno nel loro indirizzo principale, hanno dimostrato che nei capitoli in tondo, laddove siano avvenute significative variazioni nel testo della prima redazione, abbiano portato alla sistematica sostituzione di una rappresentazione oggetti-

va, costruita attorno al dialogo, con variabili tecniche quali il discorso indiretto libero che ampliano, oltre alla voce e alla definizione di un profilo psicologico e morale del narratore, anche lo spazio riservato all'interiorità dei personaggi. In precedenza, tale spazio, di cui solo Enne 2 era oggetto, era delimitato dai corsivi e non sconfinava nei tondi, in cui comunque i cedimenti psicologici non mancavano, ma si limitavano a brevissimi segmenti che abbiamo precedentemente trattato come casi di alterazione, di devianza da una norma che viene percepita come tale proprio perché si riconosce una coerenza globale nella focalizzazione esterna della narrazione. L'emersione della soggettività narratoriale in un primo momento si poggiava unicamente sulla possibilità di introdurre deformazioni espressionistiche della realtà in luoghi del testo che aumentano di numero con le modificazioni successive alla prima stesura. Tuttavia, gli interventi diegetici rimanevano complessivamente orientati alla rappresentazione oggettiva, che sosteneva un fitto tessuto dialogico atto a scardinare, con la sua costruzione antimimetica, la logica impressionistica dei tradizionali moduli rappresentativi. Non che queste affermazioni non risultino più valide per i tondi del testo della *princeps* nel quale gli elementi di incongruità sono confluiti, ma è la coesione globale del romanzo a uscirne almeno parzialmente compromessa. Un discorso analogo, che investa i corsivi, può essere affrontato mettendo in correlazione i dati derivanti dall'analisi delle cospicue differenze formali che interessano quei capitoli con il momento della loro redazione, ascrivendoli all'esatta fase di scrittura. A tal scopo, si riproduce di seguito una tabella riassuntiva utile all'indagine e in cui si riportano per necessità anche i riferimenti al testo della *princeps*, unica edizione a presentare la serie completa dei corsivi.

Numero sezione	Capitoli 1945	Capitoli 1965	Contenuto	Criteri espositivi	Funzione	Fase redazionale
1	XVIII XIX XX XXI XXII	XVIII XIX XX XXI XXII	Fantasticheria regressiva	Dialogo Enne 2 – narratore	Corsivi di amplificazione	I
2	XXVII XXVIII XXIX	XXVII XXVIII XXIX	Fantasticheria regressiva	XXVII: riflessione e interrogative dirette. XXVIII-XXIX: dialogo	Corsivi di Amplificazione e di anticipazione	I
3	XL XLI (XLII)	- - -	Esplicitazione vicinanza Gracco narratore	Riflessione	Testimoniale	I (XLII aggiunto in bozze)
4	LVII LVIII LIX LX LXI	LIV LV LVI LVII LVIII	Fantasticheria regressiva	Dialogo	Corsivo di anticipazione	I

5	LXXIX LXXX LXXXI	LXXVI LXXVII LXXVIII	Dialogo Berta con i morti	Dialogo coscienziale Interrogative dirette	Corsivi di amplificazione	II
6	LXXXVIII LXXXIX	- -	Umiltà dell'essere scrittore e delimitazione del dicibile	Riflessione Interrogative dirette	Funzione testimoniale	II
7	CIX CX CXI CXII CXIII CXIV	CIV - - CV CVI CVII	Riflessione sull'uomo	Riflessioni Interrogative indirette Dialoghi personaggi	Funzione ideologica e testimoniale	I
8	CXXXVI CXXXVII CXXXVIII	CXXIX CXXX CXXXI	Fantasticheria regressiva	Dialogo	Corsivi di amplificazione	II

Si noti che appartengono alla prima redazione tutte le sezioni che hanno per contenuto le fantasie regressive, e la cui la forma, prevalentemente dialogica, è conseguenza diretta del procedimento metalettico, ad eccezione, ancora una volta, dell'ultima, che sarà stata quasi sicuramente riscritta per accogliere quelle differenze nello sviluppo diegetico nei tondi che gli autografi lasciano trasparire senza però darci la possibilità di ricostruirle nella loro sostanza[100]. Tra tutte le sezioni con caratteristiche analoghe, l'ultima è di gran lunga quella in cui ha più spazio la voce del narratore. Essa accoglie l'ultima fantasia regressiva di Enne 2, nella quale la normale progressione temporale e la dimensione spaziale, mediante la rievocazione del passato e dei luoghi che coprono la vastità dell'intera terra, si annullano in un attimo eterno, prima della morte del protagonista. Si dissolvono la storicità e la contingenza del racconto in conseguenza di un processo di cui solo il recupero della condizione di fanciullezza può ritenersi responsabile. In questo modo la funzione di amplificazione in direzione assolutistica dei corsivi è svolta appieno ed è esercitata fino alla fine, poiché la sezione in questione segue alla conclusione della vicenda, di cui il breve racconto successivo, con protagonisti Orazio, Metastasio e il giovane operaio che raccoglie il lascito di Enne 2, rappresenta soltanto un'appendice:

[100] Conosciamo solo una porzione minima dell'antica redazione testimoniata dal dattiloscritto contenente l'accenno ad un biglietto che Berta avrebbe mandato a Enne 2: «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. Lo stringeva nella mano. "Che cosa dirà?" diceva. Ma non accendeva la luce. "Che cosa può dire? Che cosa può esserci che può dire?" Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.
"Ancora?" disse. "Chi è ancora?"» . Questo contenuto è riportato in uno dei dattiloscritti cui si è fatto riferimento.

«*Ma io ho mandato al diavolo tutto» egli dice.*
Uno manda al diavolo, eppure è lo stesso; uno non manda al diavolo la stanza in cui è, il proprio deserto, e dov'è una cosa e 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, Manila 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.
[…]
«Cristo» egli dice «L'aspetto da un secolo, e mi viene ancora bambina!»
«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 la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i casi che sono stati, è nella Bibbia, e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale d'oggi (UN, pp. 912-913).

Alla prima fase appartiene ancora la sezione 7, eterogenea da un punto di vista formale, poiché accanto alla riflessione, condotta attraverso il susseguirsi incalzante delle interrogative dirette, si vedono agire anche gli stessi criteri formali dei capitoli appena presi in esame.

Infine, affinché la nostra tesi non sia esposta ad una parziale smentita si dovranno ricordare le particolarità della sezione 3, l'unica in cui l'enunciazione è totalmente a carico del narratore mediante la classica modalità delle interrogative indirette, pur essendo ascrivibile alla prima fase di scrittura. L'eccezionalità del caso si spiega però se rapportata all'ottica funzionale che sostiene il suo inserimento, dato che in queste pagine avrebbe trovato una legittimazione la focalizzazione sul Gracco, che si sarebbe irreparabilmente qualificata come un'operazione indebita se il narratore, dopo aver utilizzato il discorso indiretto libero in associazione al suo compito di osservatore, non avesse proceduto a fornirne una giustificazione. Infatti, dalla puntuale descrizione dei materiali autografi fornita da Brigatti[101] ricaviamo che sulla carta 2 Vittorini appose un segno a forma di T, nel punto coincidente con l'inizio del capitolo XLIII, per segnalare un inserimento di brani che avrebbero dovuto frapporsi ai capitoli già scritti. Ebbene, i passi in questione, che corrispondono al contenuto dei capitoli *XL* e *XLI*, si leggeranno sulla porzione rimanente della carta 2, e di seguito sulla carta 3; tuttavia, il loro inserimento, sebbene contestuale alla prima stesura, lascia intravedere che soltanto dopo aver già proseguito con la scrittura dell'inizio della sezione in tondo successiva, dove viene descritta l'attesa del coprifuoco dei due patrioti che aspettano all'albergo Regina (Figlio-di-Dio e El Paso), lo scrittore ha ritenuto di dover tornare sulla figura del Gracco con dei capitoli corsivi a lui totalmente dedicati. Come è facile immaginare, questo avviene soltanto un capitolo dopo aver concluso le scene in cui dialogano i partigiani riuniti per organizzare l'attentato al tribunale, quindi, proprio in prossimità dell'occasione in cui il personaggio aveva manifestato la sua funzione,

[101] V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo*, cit.

a dimostrazione dell'esigenza sentita da Vittorini di regolarizzare l'operazione compiuta. Se ciò non bastasse, si aggiunga che il capitolo *XLII* che conclude la sezione è stato composto soltanto in bozze, e che un inserimento così tardivo si è verificato soltanto per il capitolo LXXXV, il quale, si ricorderà essere stato costruito con le strutture tecniche che si adattano alla figura del *sommario*. Così come quest'ultimo è stato inserito esclusivamente per precise esigenze di raccordo, in seguito alle invasive modifiche apportate all'intreccio[102], anche il *XLII* denuncia la sua esclusione dal programma originario, e in questa esigenza di colmare una mancanza va ricercata la sua incoerenza con il profilo più uniforme con cui sono state delineate le altre sezioni.

Anzi proprio questa evidenza ci lascia intravedere che sulla scena della "muta conversazione", analizzata nel capitolo precedente, si attua da parte di Vittorini un deciso cambio di rotta e che questo passo si pone come l'anello che salda l'ispirazione della prima scrittura con quello della seconda: di fronte alla necessità di un innalzamento lirico del dettato, lo scrittore dovette sperimentare il fallimento della narrazione mimetica, esterna ed oggettiva, cui in un primo momento volle attenersi; una volta introdotte, queste nuove risorse formali dapprima necessitano di una giustificazione di cui i corsivi in questione sono il risultato, e in seguito vengono abbondantemente impiegate nella seconda stesura.

L'antichità del nucleo metalettico originario di corsivi, è un dato certamente connesso alla maggior integrazione nell'opera che esso presenta se rapportato alla mera giustapposizione che, nel complesso, esibiscono invece i corsivi della seconda fase di scrittura.

Le caratteristiche di oggettività di questi corsivi che appartengono solitamente al testo drammatico, e che in questo frangente vengono mutuate, d'altronde, aderiscono perfettamente al messaggio che il romanzo veicola. Il pensiero dell'autore, infatti, non permea nel testo mediante l'azione di un solo protagonista che assuma su di sé il suo punto di vista: esso subisce una rifrazione nella molteplicità dei punti di vista che appartengono ai personaggi positivi, ma si va a riversare principalmente su Enne 2 e sul narratore, nel complesso sistema di simmetrie e antitesi attraverso il quale queste due figure si strutturano. La soluzione formale che Vittorini propone è la sola in grado di cogliere quella che è assieme lo scopo e l'essenza del romanzo secondo l'interpretazione data un critico autorevole quale Giacomo Noventa[103], le cui considerazioni, secondo la versione di alcuni[104],

[102] Il capitolo LXXXV riproduce la figura del sommario, introdotta in seguito soltanto in funzione di nesso analettico per colmare il vuoto ellissi nel capitolo CXXV, anch'esso steso nella seconda fase ideativa del testo. Non può quindi essere un caso se tutte le introduzioni posteriori testimoniano un ampliamento degli strumenti tecnici e strutturali utilizzati: ciò dimostra ancora una volta che da un sistema più semplice e omogeneo ci si sta muovendo nella direzione di un'estensione e di un incremento delle soluzioni espressive impiegate.

[103] G. NOVENTA, *Un titolo, un libro e un romanzo*, in «La Gazzetta del Nord», 29 luglio, 5 agosto e 31 agosto 1946, poi in volume: ID., *Il grande amore*, Milano, Scheiwiller, 1960, ora in ID., *Il grande amore e altri scritti*, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio, 1988.

[104] Sono, in particolare, Crovi e Fortini a suggerire questa interpretazione.

guidarono addirittura lo scrittore ad operare le modifiche per la prima edizione Mondadori. In una riflessione che si articola in tre interventi differenti, il poeta veneto descrive il processo di scissione che la proiezione dell'autore subisce nel testo. Nel suo sdoppiamento, in *Io* e *Enne 2*, si colgono due coscienze in contrasto, specchio fedele del vecchio e del nuovo uomo nei quali si cerca invano di vedere distintamente riflessi lo scrittore e l'uomo, l'intellettuale e l'uomo d'azione, in una continua confusione e sovrapposizione di immagini. L'unione delle due, continua Noventa, è rappresentata dal personaggio E.V che pone la sua firma all'avvertenza al lettore che apre il testo, ma possiamo ritenere che ad essa non si possa approdare senza il processo di interazione tra le due figure, che pur non essendo delineate da confini netti e sfumando continuamente uno nell'altro, oggettivano quell'idea *del farsi uomo* che è il risultato più compiuto della narrazione.

Se la scelta di far dialogare con se stesso Enne 2 e di mostrare il dissidio interiore del protagonista impone la presenza dello Spettro, da questa infatti dipende il doppio registro del romanzo. Nondimeno, da questa salda coesione tra il progetto dei corsivi e dei tondi discende che il rilievo da accordare ai corsivi debba essere maggiore in quanto momento necessario e non accessorio all'architettura del romanzo, in origine non sbilanciato verso le sezioni diegetiche come potrebbe sembrare dall'assetto attuale.

Inoltre, l'indagine intertestuale dà dei risultati che vanno ben oltre il rilevamento di un ruolo attivo e complementare nella definizione del macrosistema del romanzo. Il confronto con *Atto primo*, un «esperimento teatrale» precocemente abbandonato da Vittorini, dimostra infatti che l'antecedenza di questo gruppo di corsivi metadiegetici non si pone soltanto rispetto agli altri capitoli del medesimo registro, bensì anche rispetto all'intero progetto di *Uomini e no.*

I capitoli *LV* e *LXXXVIII*[105] sono infatti interessati dal reimpiego di materiali, consistenti in segmenti di dialogo drammatico, che sono migrati dal testo teatrale al romanzo senza elaborazioni successive al di fuori di quelle necessarie all'integrazione nel contesto narrativo di arrivo. Sono le carte manoscritte di *Uomini e no* a mostrare questa evidenza testimoniando di un brano vergato senza indecisioni né correzioni, né contestuali né successive, ad eccezione di un'unica modifica che coinvolge il nome del ragazzo protagonista, dapprima Rubino, immediatamente emendato in Pippo nel contesto di quella che sembra essere a tutti gli effetti una fase di trascrizione da un altro supporto di un segmento precedentemente elaborato e già approdato ad una stesura definitiva. Si confronti quanto si legge nell'abbozzo drammatico e nel capitolo *LV*:

La campagna si muove. Entra una casa con alte siepi di fichidindia ai lati	Saliamo dove la campagna s'arrotonda in alto, cresce il suo odore invernale, e vediamo i fichidindia,

[105] Capitolo *LV* in UN, p. 791-794; Capitolo *LXXXVIII* in *Note ai testi*, in OPN. I, p. 1221.

un tetto, poi altri tetti più in basso, tre o quattro, e bianco di polvere sulla strada

AUTORE: –Siete contento? È venuta.
«Quel primo tetto è la casa.»

SPETTATORE: – Ma questa è una casa.
«Chi c'è dentro?»

AUTORE: – È la casa di mia madre.
«C'è mia nonna.»

«C'è solo tua nonna?»

«Mia madre anche»

«E tuo padre che ferra i cavalli dov'è?»

«è dall'altra parte, verso la strada.»

La casa ha davanti una breve scala interna con un pianerottolo, e in alto un ballatoio sul quale siede, la faccia grassa e i capelli bianchi, vestita di nero, una vecchia.
Ci avviciniamo, scendiamo tra i fichidindia, vediamo una vecchia sul balcone della casa, seduta su una sedia a dondolo.

SPETTATORE: – E vostra madre è quella lassù?
«È lei la nonna?»

AUTORE: – Quella lassù è mia nonna.
«È lei»

SPETTATORE: – Oh! Avete anche una nonna?
« Smettila scemo.»

LA NONNA: – Smettila scemo.
« Con chi ce l'ha?»

SPETTATORE: – È nervosa. Con chi ce l'ha?
« Con mio fratello.»

AUTORE: – Con mio fratello.
« Con tuo fratello? Dov'è tuo fratello?»

SPETTATORE: – Con vostro fratello? Dov'è vostro fratello?
« È sotto i fichi d'india steso in terra.»

AUTORE: – È sotto i fichi d'india steso in terra.
« E che noia le dà?»

SPETTATORE: – E che noia le dà?
« Ti ho detto di smetterla, scemo »dice la nonna.

LA NONNA: – Ti ho detto di smetterla, scemo.
« Le manda il sole negli occhi con un pezzo di vetro.»

AUTORE: – Le manda il sole negli occhi con un pezzo di vetro. Non vedete?
« Ora lo vedo.»

SPETTATORE: – Oh, vedo. Ah! Ah!
« Era il suo scherzo preferito.»

AUTORE: – Era il suo scherzo preferito.
« Scemo!» dice la nonna. «Scemo!» dice. «Scemo!»

LA NONNA: – Scemo! Scemo! Scemo!

Entra sul pianerottolo, dall'interno della casa, LA MADRE. *Ha un fazzoletto rosso legato al capo*.
Esce dalla casa la madre.

LA MADRE – Rubino, vieni qua.
«Pippo» chiama «vieni qua.»

RUBINO *striscia fuori dai fichidindia.*
PIPPO *striscia fuori dai fichidindia.*

LA NONNA: –Ora la smetterai, Rubino.
«Ora la smetterai » dice la nonna.

LA MADRE – Vieni quassù.
E la madre: «Vieni quassù »

Rubino sale le scale
La nonna: «Perderai il tuo giocattolo, Pippo».

LA NONNA: - Perderai il tuo giocattolo, Rubino.
La madre: «Dammi il vetro».

LA MADRE Dammi il vetro.
La nonna: «Addio. Gli hai detto addio? ».

LA NONNA: - Addio. Gli hai detto addio?
La madre: «Dammi il vetro »

LA MADRE Dammi il vetro.
Pippo consegna il pezzo di vetro alla madre, e Berta dice: «Come! Glielo dà?»

RUBINO *consegna il pezzo di vetro alla madre.*
«Doveva sempre darglielo»

«Hai una mamma molto severa»

LA NONNA: - E adesso? Con che cosa ti divertirai, Rubino?
« E adesso? » dice la nonna.

« Come giocherai, Pippo, adesso?»

LA MADRE Prendi questi stivaletti e portali alla levatrice. Rubino prende le scarpe e va per uscire.
Dice la madre: «Corri da tuo fratello.»
Pippo si allontana.

LA NONNA: - E il tuo vetro, Rubino? Senza il tuo vetro
« E il tuo vetro, Pippo?» la nonna dice.

te ne vai? *Rubino si volta e le mostra la lingua*.	«Senza il tuo vetro te ne vai?» Pippo si volta e le mostra la lingua; esce tra i fichidindia.

Nel lungo segmento dialogico preso in esame le didascalie si trasformano in brevi segmenti esposti dal narratore e le battute non cambiano: l'unica differenza risiede nell' attribuzione a Berta del ruolo in origine conferito allo spettatore. Se questo spostamento ha consentito a Brigatti di ritenere che il complessivo messaggio dell'opera sia indirizzato alla classe borghese, impersonata proprio dal personaggio femminile, le conseguenze più interessanti inferibili dalla trasposizione riguardano, ai fini del nostro discorso, il protagonista Enne 2, responsabile nel romanzo dell'enunciazione delle battute attribuite nel dramma all'autore, poiché proprio dall'interscambiabilità dei ruoli si ricava la conferma dell'identità dello Spettro e del suo personaggio.

Nel capitolo corsivo *LXXXVIII* della *princeps*, che non verrà reintegrato con gli altri nell'edizione Mondadori 1965, si trova invece il secondo segmento, ben più corto del precedente, a fronte di una maggior coesione da un punto di vista contenutistico:

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… *Si alza in piedi.* Mi perdoni ragazzo? AUTORE: Ah, era grande, mio padre! Mi domandò perdono. IL PADRE: - *Con voce terribile*. Rispondi! Mi perdonerai?	*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.* *Mio padre, allora, mi domandò perdono per busse avute a causa sua.* *Ricordo come fu. Io non gli risposi.* *Potevo dirgli che lo perdonavo?* *E lui mi disse con terribile voce: «Rispondi! Mi perdoni?»*

L'Autore di *Atto primo* è contemporaneamente lo Spettro ed Enne 2, perché è presente sulla scena con entrambe le funzioni: quella di agente nella *rimembranza* nei panni del fanciullo, e quella di commentatore e di organizzatore della materia da una posizione defilata che richiama lo Stage manager wilderiano, responsabile della collocazione cronologica dei fatti necessaria per l'esatta interpretazione, non più supportata dal rispetto della continuità temporale.

Una volta avvalorata l'identificazione tra le due figure protagoniste di *Uomini e no*, sarà il caso di soffermarsi ancora un momento sull'avvicinamento di Enne 2 alla sfera delle istanze narrative produttrici del racconto. L'Autore di *Atto primo,* infatti, assumendo su di sé anche il ruolo di Enne 2 bambino sotto la forma della *rimembranza,* convalida la lettura delle regressioni quali risultato della focalizzazione interna del personaggio, per di più, essa apre un varco ad

un'interpretazione alternativa del nome, questa volta designante un acrostico il cui scioglimento potrebbe dare come risultato *Narratore 2,* in virtù del suo coinvolgimento nella funzione dello Spettro.

Se è la facilità della trasposizione, garantita dalla prevalenza del dialogo nel contesto d'arrivo, ad essere apparentemente connessa alla presunta vocazione drammatica del testo, fin da questi brevi segmenti si intuisce che il vero legame che i corsivi intrattengono con il genere teatro risiede in primo luogo nei riferimenti contenutistici, al padre attore shakespeariano, per esempio, e soprattutto nell'associazione con il tema del ricordo che la forma drammatica consente di attualizzare oggettivando l'idea del passato presente e della «realtà due volte reale», già espressa in *Conversazione in Sicilia*. *Atto primo* lo dimostra chiaramente, fornendoci l'esatta interpretazione di ciò che leggiamo nel romanzo del 1945 e costituendo allo stesso tempo una tappa necessaria tra *Uomini e no* e il romanzo del 1939, di cui accoglie un gran numero di spunti contenutistici, consentendo perfino di formulare l'ipotesi di una scrittura ravvicinata.

Alla luce di questa ricostruzione, risultano innegabili tanto la compattezza del progetto originario quanto l'originaria fiducia nel mezzo drammatico per ottenere un pieno coinvolgimento del lettore e soprattutto per far sì che il romanzo possa superare l'impianto mimetico e «risolvere *poeticamente* tutti i suoi problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica»[106].

Per aggiungere ancora una prova al processo di allontanamento da queste forme, si ritorni sui principi espositivi che guidano l'inserimento dell'ultima parte dell'abbozzo teatrale confluito nel romanzo nel capitolo *LXXXVIII*, appartenente alla sesta sezione che, assieme alla terza, vede il narratore adempiere alla sua funzione testimoniale. Nonostante esso chiami in causa un episodio oggetto della rimembranza dell'Autore di *Atto primo,* costituito dalla fuga del ragazzino appresso al padre che si ritira a «scrivere nelle solitudini»[107], Vittorini sceglie di non impiegare, come invece aveva fatto nell'altro caso, l'ampio tessuto dialogico di cui pure dispone, ma di ricorrere ad un'esposizione diegetica. Eppure il contenuto delle battute si sarebbe ben amalgamato al luogo testuale d'arrivo, ben più rispetto al precedente, dal momento che l'episodio riguarda la scrittura, il processo di duplicazione che l'atto stesso subisce attraverso il richiamo al contesto di enunciazione di cui il romanzo è il prodotto[108] e il padre che attende alle sue tragedie shakespeariane. L'episodio di cui la madre e la nonna sono protagoniste, infatti, esorbita del tutto dalla narrazione e più che alla trama di *Uomini e no* è affine a *Conversazione in Sicilia*. Per cui, non potendo sostenere, con validi argomenti di natura contenutistica, la ragione del diverso trattamento del materiale utilizzabile, non ci resta che fare appello ai criteri formali che guidarono la seconda stesura cui *LXXXVIII*, appartie-

[106] *Prefazione a «Il garofano rosso»,* cit. in LAS. II, p. 489.
[107] *Note ai testi,* in OPN. I, p. 1221.
[108] Cfr.: *«Io ho una piccola stanza nella quale scrivo: un tavolo contro il letto; e alle finestre grandi alberi»* (Ivi, p.1223).

ne, ipotizzando che la volontà di mettere in scena il prodotto del ricordo non fosse più l'unica scelta attuabile in questa fase redazionale.

L'assunzione di questo dato circa la presenza di un nucleo drammatico antecedente è foriera di conseguenze di non poco conto per la definizione dell'operazione narrativa nel suo complesso, nel quale si dovrebbe allora ravvisare una preminenza dei corsivi sui tondi con conseguente spostamento del *focus* dalla guerra partigiana alla dimensione soggettiva. Per quanto flebile e impossibile da dimostrare, sulla scorta di dichiarazioni autoriali come la seguente è stata anche formulata l'ipotesi di un'antica redazione del romanzo in forma drammatica:

> Non ho commedie né edite né inedite. Non ho che parti di romanzo scritte, in prima stesura, sotto forma teatrale. Molte pagine di *Conversazione in Sicilia*, del *Sempione* e anche delle *Donne di Messina* sono state scritte, in prima stesura, in forma teatrale[109].

Se questa tesi, per quanto suggestiva, oltre che non dimostrabile, non apporta alcun concreto contributo all'esegesi del romanzo, il dato che la supporta è, al contrario, pregno di significato: non è soltanto confermata la matrice drammatica del registro corsivo, ma dal suo costituirsi attorno ad un preciso nucleo tematico si inferisce una coesione progettuale ed una parziale autonomia che la sua storia di questi episodi in parte confermerebbe.

D'altro canto, è lo stesso Vittorini ad avvisarci che è proprio in una dimensione altra, lontana da quella referenziale, che si gioca la partita più importante per un romanziere: «produrre significati che sorpassino, senza diventare filosofia, il proprio impegno con una realtà minore». Questa è la sola via percorribile per ricondurre il genere romanzo a «sottovento della poesia»[110], e per farlo è necessario che un momento lirico trascenda la rappresentazione dell'azione realistica, approdando ad una realtà superiore resa però poeticamente, ovvero senza ricorrere ad un linguaggio concettuale. Possiamo constatare quindi che nel 1948, anno in cui appare la *Prefazione* che contiene le affermazioni riportate, malgrado le riserve nei confronti degli esiti di *Uomini e no*, Vittorini creda ancora che non sia la costruzione dei personaggi e della vicenda a fare di un romanzo un'opera d'arte, ma che sia in altro luogo dalla sfera attanziale e oltre i riferimenti realistici della vicenda che il romanzo possa risolversi in un fatto artistico. In quella stessa sede la mancanza attribuita al genere nel suo sviluppo e progressivo allontanamento dalla poesia, è esemplificato dal paragone con il melodramma, il cui «linguaggio risulta dall'azione e dalla musica insieme»[111]:

> Il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche rande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei

[109] *Della scissione tra la cultura e il teatro*, cit., ora in LAS. II, pp. 638-639.
[110] *Prefazione a «Il garofano rosso»*, cit. in LAS. II, p. 489.
[111] Ivi, p. 487.

> personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi. È per via della musica? La musica è nel melodramma quello che *qualcosa* deve pur essere nel romanzo. Perché al romanzo dovrebbe mancare questo che il melodramma ha nella musica? […] il romanzo non è 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 e 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[112].

E la coincidenza di *musica* e *commento*, qui rimasta implicita, viene esplicita da Carlo Bo per l'*Inchiesta sul Neorealismo*, che qui si cita a titolo di conferma:

> 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?[113]

Nella puntuale risposta, Vittorini, recupera le fila del discorso già iniziato sul romanzo:

> Se consideriamo il romanzo come uno studio d'un certo tipo di realtà, e cioè uno studio morale e 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 una parte di quest'abilità letteraria, una parte retorica ed ha valore senza dubbio 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 chiamare musica è sostanziale e determinante[114].

In *Uomini e no* i mezzi per realizzare la musica provengono originariamente da un'ispirazione drammatica, benché nel loro complesso essi non siano riusciti ad innalzarsi sul piano della narrazione e a «risolvere *poeticamente* tutti i problemi di raffigurazione scenica di un'azione realistica»[115], forse proprio a causa della successiva espansione dei mezzi diegetici di composizione. Ma la fiducia nel mezzo drammatico per superare l'impianto mimetico permane anche se, nel susseguirsi degli stadi redazionali, alle parti che esibiscono questa forma verranno progressivamente accostate le sezioni più distesamente discorsive smorzandone la forza. È ancora una volta dall'indagine sulle fasi redazionali del testo che ci può giungere una conferma della validità di questa tesi poiché, dopo una apparente sconfessione, sono le medesime convinzioni a guidare il reinserimento dei corsivi per l'edizione Mondadori del 1965. Le sezioni che restano definitivamente escluse sono, infatti, la terza e la sesta, mentre la settima viene ridimensionata di due capitoli. Tradizionalmente questa scelta si è ricondotta alla volontà di occultare quei capitoli metanarrativi e con

[112] Ivi, p. 486.
[113] C. BO, *Inchiesta sul Neorealismo*, Milano, Medusa, 2015, p. 29. [1951][1]
[114] Ivi, p. 29-30.
[115] *Prefazione a «Il garofano rosso»*, cit., in LAS. II, p. 489.

più palesi richiami autobiografici, ma se volessimo cercare, come abbiamo fatto finora, una spiegazione che si risolva nella ragione intraletteraria senza guardare all'esterno, l'unico principio in grado di giustificare questa operazione è quello formale. Si consulti lo schema riportato all'inizio del paragrafo per trovarvi la conferma che, ad eccezione dell'episodio del dialogo di Berta con i morti, concepito fin dal principio per rappresentare un apice lirico, tutti gli altri capitoli reinseriti sono stati redatti nella prima stesura del testo con i criteri espositivi che sono stati indagati. Addirittura, l'eliminazione colpisce tra i capitoli della sezione sesta, due di quelli più distesamente riflessivi, e risparmia quelli che conservano, benché per porzioni limitate, l'impianto dialogico, sottolineando che, assieme alla ricordata combinazione con la dimensione del ricordo e della fanciullezza, termini in cui si realizza il riferimento al modello drammatico, è proprio una questione formale, legata all'esposizione della materia, a incidere nella scelta.

Anche l'operazione di estromissione dei corsivi condotta per l'edizione 1949, cui si è fatto riferimento nel primo paragrafo, può essere illuminata da una luce differente se ci si lascia guidare dalle coeve dichiarazioni autoriali:

> Nel marzo di quest'anno, 1949, è uscito *Le donne di Messina* […] poi pubblicherò il seguito del *Sempione*, poi forse una commedia e poi vedrò cos'altro fare della mia vita[116].

Se sotto questa etichetta si celasse proprio *Atto primo*, allora l'allestimento della seconda edizione avrebbe avuto come scopo quello di evitare una sovrapposizione tra il romanzo e la commedia. Dopo aver negato valore poetico a *Uomini e no*, l'assetto del romanzo viene dunque alterato al fine di preservarne il valore unicamente di «documento»; tuttavia, proprio la poesia e il teatro, estromessi dalla dimensione narrativa, vengono forse ricondotti alla loro collocazione originaria con lo scopo di vederli pubblicati in una cornice drammatica.

Non possiamo sapere con certezza se davvero e per quanto tempo Vittorini carezzò l'idea di pubblicare una commedia e se quel proposito coincise davvero con *Atto primo*. Anzi il naufragio del progetto sposta l'accento dal tentativo drammatico alla sperimentazione che quest'ultimo lascia in eredità al romanzo, a dimostrazione che, per Vittorini, il teatro non fu mai un fine, ma solo ed esclusivamente un mezzo.

Tuttavia, alla luce di quanto queste pagine hanno evidenziato, risulta necessario assumere nel dibattito anche la sperimentazione drammatica. Anche se il modello oggettivo-mimetico viene abbandonato progressivamente, la presenza di quel nucleo più antico che dà forma al testo ci conduce a ricercare in quella sede i presupposti e le fonti della sperimentazione attorno a dei significati fondanti per la ricerca poetica di Vittorini, ovvero quelli relativi ai rapporti tra autore e personaggi.

[116] *Della mia vita fino ad oggi*, in «Pesci rossi», n.3, 1949, pp. 5-7. Ora in LAS. II, pp.508-513.

Il nucleo metalettico che *Uomini e no* eredita da una riflessione precedente, condotta altrove e sperimentando altri generi, è destinato infatti a non arrestarsi allo stadio testimoniato dal romanzo ma ad avere vita autonoma. Esso è soltanto un atto, il primo, di una commedia già scritta e di una ancora da scrivere.

II. Atto Primo

II.1 Il progetto

Quel che al pubblico è stato consegnato dell'esperimento drammatico vittoriniano riflette solo in minima parte le intenzioni originarie del suo autore.

L'*Atto primo* pubblicato postumo e incompiuto solo nel 1973 nel fascicolo della rivista «Il Ponte», dedicato integralmente al suo autore, costituisce infatti una porzione, probabilmente esigua, dell'insieme dei materiali redatti in relazione ad un progetto che gli autografi ci permettono solo di intravedere e che le dichiarazioni autoriali non ci consentono di afferrare. Anzi, come non è inusuale che si verifichi nel caso di Vittorini, si è costretti a constatare che le affermazioni rilasciate in merito ad una sua frequentazione del genere drammatico in generale, e al progetto di *Atto primo* in particolare, contribuiscono molto più ad intorpidire le acque piuttosto che a renderle limpide.

Il primo accenno ad un progetto teatrale risale al 1949, quando la volontà di dare un seguito al *Sempione* con *Il barbiere di Carlo Marx* è dichiarata parallela e contemporanea all'intento di pubblicare «forse una commedia»[117]. Sembra potersi riferire ad *Atto primo* uno stralcio di intervista che, ancora una volta, insiste sul legame tra il romanzo del 1947 e un non ben identificato dramma:

> «so che tempo fa lei stava lavorando ad un dramma di vaste proporzioni. L'ha poi condotto a termine?»
> «No. L'avevo pensato nel 1945, e ne scrissi effettivamente quattro atti. Ma mi accorsi che gli atti dovevano diventare nove, che l'opera assumeva proporzioni impossibili e smisi. Era una cosa sul genere del *Sempione*: una serie di avventure. In materia di teatro avrei anche un altro progettino, ma non so se ne uscirà fuori nulla […] Credo che in quei quattro atti la teatralità non mancasse. D'altro canto, è vero che forse il teatro richiede necessariamente un "crescendo", al quale io non so se mi saprei adattare»[118].

Nello stesso scritto, di cui purtroppo non si conosce né l'anno di redazione né la destinazione, Vittorini scende ancor più nel dettaglio della genesi del romanzo:

> Il Sempione è stato fin dall'inizio concepito così, come una serie di cinque o sei avventure, alla maniera picaresca, le quali, unite in serie, daranno al romanzo, se così vogliamo chiamarlo, una mole, se non una struttura, normale. […] non si tratta di un romanzo a serie, non si tratta né di un ciclo di opere ognuna in sé autonoma e compiuta, come i Rougon-Macquart né, d'altra parte, di uno svolgimento progressivo di personaggi. Si tratta invece di avventure, del modo di agire di uo-

[117] *Della mia vita fino ad oggi*, cit., pp. 508-514.
[118] Ritaglio conservato presso il fondo Vittorini del Centro APICE.

> mini in certe condizioni – quelle da me chiarite nel primo racconto – di fronte a determinati aspetti, situazioni dell'esistenza. In altre parole, io ho mirato ad una sorta di "umanesimo dei poveri", il quale, sotto la veste picaresca, si facesse racconto[119].

Alla luce delle analogie tra quanto affermato a proposito del *Sempione* e ciò che gli autografi ci consentono di leggere, vi è qualche possibilità che sia effettivamente *Atto primo* quel «dramma di vaste proporzioni». Complicato risulta invece stabilire se vi sia un legame genealogico tra l'«altro progettino» e quello «pensato nel '45».

Se non sussistesse alcuna interdipendenza, allora il primo potrebbe coincidere con il breve testo teatrale *Due scene*; ma in questo caso, poco probabile, la dichiarazione dovrebbe risalire alla fine del 1945 o al massimo al gennaio del 1946 per precedere la pubblicazione del dramma avvenuta nel febbraio seguente[120]. Un'altra eventualità, decisamente più probabile, risiede nell'identificazione del progetto teatrale con il dramma incompiuto lasciato tra le carte dell'autore: trattandosi di un testo avente come oggetto di rappresentazione i fatti d'Ungheria, quest'ultima ipotesi farebbe risalire la dichiarazione ad un periodo successivo al 1956.

In caso contrario, la testimonianza rifletterebbe invece la fiducia dell'autore circa la fattibilità di un progetto di recupero di *Atto primo,* ideato in un momento successivo alla prima stesura proprio sulle ceneri di quest'ultimo, in seguito al ridimensionamento delle «proporzioni impossibili» che il dramma aveva assunto. La dichiarazione dovrebbe allora collocarsi in un arco temporale verosimilmente compreso tra l'uscita del *Sempione* e l'intervista del 1952 con cui è invece sancita la definitiva rinuncia a qualsiasi ambizione teatrale[121], benché essa sia ratificata solo con il 1957 quando la pubblicazione di parte del testo di *Atto primo* in *Diario in pubblico* risulterà del tutto incompatibile con il proposito di un'autonoma pubblicazione dei materiali connessi al progetto dell'abbozzo drammatico[122].

Per quanto riguarda invece le informazioni fornite da terzi, già è stata sottolineata l'impossibilità di accogliere il contenuto della nota redazionale de «Il Ponte» che colloca l'abbozzo erroneamente sia da un punto di vista temporale che genetico, attribuendolo all'anno 1955 e connettendolo al progetto delle *Donne di Messina*. Tuttavia, essa sottolinea dapprima una evidenza fino a quel momento trascurata: «Vittorini se pure intermittentemente aveva sempre dimostrato vivo interesse per il teatro […]».

---

[120] E. VITTORINI, *Due scene*, in «Il Mondo», 2 febbraio 1946.

[121] «Non ho commedie né edite né inedite e ancora. Mi è capitato di scrivere dei dialoghi, delle scene in forma di azione teatrale. Ma non lo considero come aver scritto per il teatro» in *Della scissione tra cultura e teatro*, cit., ora in LAS. II, pp. 638-639.

[122] Per la serie *Autobiografia in tempo di guerra,* con il titolo *Pace ricordata,* è pubblicato in *Diario in pubblico* proprio un lungo brano dialogico di *Uomini e no* che contiene il segmento che accomuna *Atto primo* e il romanzo (DP, 157-160).

La cronologia esatta relativa alla frequentazione del genere, almeno in rapporto a questo progetto, non appare dunque facilmente determinabile, eppure, sebbene gli interessi teatrali di Vittorini siano in seguito ribaditi anche da osservatori esterni molto vicini all'autore, non si deve trascurare che con la dichiarazione non datata citata in precedenza egli sembra schermirsi dai fallimenti passati, e forse da quelli futuri, sottolineando la sua estraneità alle modalità di composizione del dramma. Dichiarandosi incapace di adattarsi al necessario «crescendo», chiave di volta dell'architettura drammaturgica, egli riconosce la peculiarità del drammatico che Emil Staiger, infatti, codifica come modo della «tensione»[123], agganciandosi ad una tradizione che ha origine fin dalle osservazioni contenute nel carteggio Schiller-Goethe:

> Il poeta epico e il poeta drammatico ci presentano entrambi un'azione, con la differenza che essa costituisce il fine del poeta drammatico, mentre nel poema epico è solo un semplice mezzo per un fine estetico assoluto. Muovendo da questo principio posso spiegarmi perfettamente come il poeta tragico debba avanzare più rapidamente e più direttamente, mentre il poeta epico si trova più a suo agio in uno sviluppo più esitante[124].

Di certo, in presenza di tali affermazioni, che se ben restituiscono una profonda comprensione di Vittorini delle specificità del genere drammatico allo stesso tempo ne sanciscono la distanza dalle sue attitudini, dovremmo constatare che se non fosse sopraggiunta un'azione esterna, come accadde in occasione dell'omaggio dedicato dalla rivista nel 1973, questo abbozzo teatrale non sarebbe mai uscito dallo scrittoio nel quale fu concepito, nonostante gli sparsi annunci di imminenti pubblicazioni, che poco valsero al fine di spronare il suo autore al compimento. Da questo punto di vista, lungi dal costituire un *unicum* nella storia vittoriniana, la sorte di *Atto primo* ricalca da vicino le vicende di altri sfortunati progetti: iniziati, annunciati, talvolta anticipati in rivista, naufragati, spesso parzialmente confluiti in altri contenitori, oppure, nella peggiore delle eventualità, abbandonati. Quel che si potrebbe riconoscere come consueto convive però con quanto di questo testo ci appare del tutto inusuale: l'impiego della forma drammatica e, ancor più, l'alto tasso di sperimentalismo che contraddistingue questa prova.

Del testo, così come ci appare dalle pagine della rivista, ci colpisce l'assetto, il suo allontanamento da una configurazione classica del dramma, le ripercussioni che questo ha sul trattamento della categoria del tempo, la dimensione metateatrale, l'impianto diegetico e la forte dimensione soggettiva che lo sostengono. Elementi che rimangono inusuali se considerati in relazione al profilo "pubblico" del Vittorini romanziere, a meno che non si riesca a coglierne le inevitabili contiguità con la poetica, al di là del contenitore estetico che li accolgono.

---

[123] E. STAIGER, *Fondamenti della poetica*, Milano, Mursia, 1979.

[124] Il contenuto della lettera di Schiller tratto da J.W. GOETHE, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Boringhieri, 1992, pp. 69-70.

Apparentemente nient'altro che «un compendio di motivi vittoriniani»[125], l'abbozzo, non è estraneo a rimaneggiamenti e a migrazioni in progetti successivi, tanto da permettere l'articolarsi complessivo delle valenze connesse a questo testo in due principali ordini di motivazioni.

Da un lato, pur nella sua incompiutezza di abbozzo, o forse proprio grazie alla sua natura di esperimento arrestatosi ad un fase embrionale di sviluppo, palesa delle matrici che sarebbero forse state occultate se sottoposte ad un attento lavoro di riscrittura: il significativo emergere di temi, influenze, orientamenti di ricerca e sperimentazione mai resi manifesti altrove, non in sede di riflessione teorica né tanto meno oggetto di attenzione in ambito critico, rende il testo significativo di per sé, per come la poetica più intima dell'autore trova espressione in mezzi così congeniali al significato da esprimere, seppure così estranei.

Dall'altro, una parte cospicua delle sue valenze si coglie in relazione al difficile percorso di acquisizione da parte di Vittorini della forma romanzo, contraddistinto da una sperimentazione ininterrotta e condotta spesso al di fuori di una rigida distinzione tra forme letterarie. Nei molteplici rapporti intertestuali che *Atto primo* intrattiene, a vario titolo, con gli altri momenti della produzione, si colgono infatti le peculiarità di una ricerca attraverso i generi utili a ricavare conferme o a suggerire interessanti piste interpretative relative ad altre opere che da questo breve frammento traggono motivi e forme, non opportunamente interpretabili se non ricollocati nell'originario contesto di elaborazione, insieme a quei materiali non recuperati.

Atto primo può, infatti, essere considerato la trasposizione drammatica dei risultati più compiuti cui approda il diario *Sardegna come un'infanzia*.

Con *Conversazione in Sicilia* si registra una contiguità *in primis* contenutistica, ma che si riverbera anche sulle strutture narrative che fanno del romanzo un notevole esempio di commistione di forme e di modi risalente alla fine degli anni Trenta.

Ben accertabile e già determinato è il rapporto con *Uomini e no*, verso il quale una porzione cospicua di battute è migrata. In questa sede, la mitizzazione dell'infanzia, benché non implicata direttamente nell'intreccio del romanzo e non concepita per questa sede, è funzionale alla creazione di una spazialità e di una temporalità altre, che esorbitino completamente dal presente della realtà resistenziale. È quindi una logica di montaggio a presiedere l'integrazione dei brani nel contesto di arrivo, di cui essi costituiscono, di fatto, il necessario completamento, imprescindibile per la realizzazione dell'opera nei suoi significati più profondi.

I recenti contributi di Virna Brigatti hanno inoltre contribuito a supportare con argomenti concreti una convergenza tra il progetto di *Atto primo* e il proseguo del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, alla luce del fatto che i materiali autografi concernenti le due opere sono stati conservati da

[125] R. RODONDI, nota 4 all'articolo *Teatro americano*, cit. in LAS. II, p. 40.

Vittorini nella stessa cartelletta[126]. La medesima collocazione, unita alla corrispondenza di carta e inchiostro tra alcuni dei materiali, ha portato la studiosa a sostenere una contemporaneità tra il lavoro sul seguito del romanzo e quello sulla ripresa del dramma, parzialmente confermata dalla dichiarazione del 1949, con cui Vittorini annuncia contemporaneamente la prossima uscita del *Barbiere di Carlo Marx* e «poi forse una commedia». Nel ricostruire la diacronia dell'abbozzo dovremmo allora riconoscere che lo scrittore tornò due volte su questo progetto: in un momento imprecisato ma precedente alla stesura di *Uomini e no* e, in seguito, attorno al 1949. Questa ricostruzione, che risulta coerente con la storia redazionale di tutti i testi coinvolti, necessiterà tuttavia di una più attenta analisi delle carte che tramandano il contenuto del dramma e del *Barbiere di Carlo Marx*. Per il momento, ci si limita a ricordare e a sottolineare che i due stralci dell'intervista senza data riportati in precedenza delineano un parallelo tra il sistema narrativo del *Sempione* e del *Barbiere di Carlo Marx*, concepito sull'accostamento di nuclei diegetici indipendenti, e la serie di avventure stese in forma drammatica, autorizzando una confluenza che avrebbe avuto come risultato quell' «altro progettino» nato proprio dal naufragio di quel «dramma di vaste proporzioni» che si è soliti identificare con *Atto primo.*

Rispetto a *Le città del mondo,* invece, la dimensione drammatica di *Atto primo* accoglie, nelle sue infinite ricorsività, una delle più antiche e definite apparizioni del motivo del padre dagli occhi azzurri, talvolta attore o autore teatrale, o comunque sempre connesso ad una pratica scenica e all'infanzia del protagonista. Oltre che antecedente del corrispondente personaggio narrativo, il padre di *Atto primo* è «figura» di Matteo, protagonista insieme al figlio Nardo del «romanzo scenico», apparso postumo, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*[127], verso il quale viene dirottato lo svolgimento dell'unico dei tre filoni sopravvissuto all'abbandono del grande romanzo omonimo. In questo caso è d'obbligo una riflessione sui rapporti intertestuali in relazione al mezzo utilizzato, dal momento che, ritagliato dal contenitore estetico di *Atto primo* in cui è stato probabilmente concepito, il personaggio del padre si troverà protagonista, a distanza di vent'anni, di un'opera la cui configurazione ancora rimane sospesa a metà tra la scena teatrale e la resa cinematografica.

Tuttavia, così come in *Uomini e no* la regressione memoriale si mette al servizio della costruzione di altri significati, così nel grande romanzo incompiuto e, successivamente, nel «romanzo scenico», il mito dell'infanzia trascende la concezione originaria, si apre ad una dimensione corale inserendosi in una prospettiva in bilico tra il mitico e lo storico. Nel caso di Vittorini, infatti, per ciascuno degli episodi che costituiscono il concretizzarsi di una figura diventa necessario aggiornarne il significato che deriva, di volta in volta, dalla sovrapposizione del valore intrinseco che quel

[126] Cfr. V. BRIGATTI, *Atto Primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, in «Testo e senso», n. 14, 2013.
[127] E. VITTORINI, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Milano, Mondadori, 1975 = RS.

motivo ha acquistato al momento della creazione con quello contestuale che gli deriva dai rapporti sintagmatici intrattenuti con gli elementi che compongono il sistema simbolico d'arrivo.

II.2 Descrizione preliminare

Sette sono le scene che compongono il breve atto, sebbene un errore imputabile all'autore in fase di copiatura ne riduca il computo a sei[128].

A fronte dell'esiguità di questo frammento, il numero di personaggi che vi compaiono appare non inconsistente. I piani rappresentativi sono però plurimi e costruiti con una modalità ad incasso, di conseguenza, non tutti i personaggi condividono il medesimo statuto ontologico, differente a seconda del livello in cui sono collocati e in cui agiscono.

L'entrata in scena del Macchinista, rifacendosi a tanti illustri episodi precedenti, mima una tradizionale cornice metateatrale, un contenitore all'intero del quale questo personaggio occupa lo spazio liminare più esterno, coinvolto solo marginalmente, talvolta inconsapevolmente e suo malgrado, con il secondo piano di rappresentazione in cui si colloca l'evento drammatico vero e proprio. Se il suo più celebre antecedente, nei *Sei personaggi in cerca d'autore,* all'entrata del Direttore di sala, è intento a fissare le assi del palcoscenico e, in seguito, si rende involontariamente responsabile della partizione in atti della rappresentazione facendo inavvertitamente calare il sipario, anche il Macchinista di *Atto primo* incarna il residuo del teatro tradizionale, la resistenza fisica che esso oppone al prossimo e ineludibile svelarsi di un'atmosfera senz'altro metafisica. Giunto sul palco, infatti, egli riscontra immediatamente e per primo una sovversione delle consuete leggi del palcoscenico:

Sipario abbassato. Entra il MACCHINISTA.

MACCHINISTA: − Che diavolo ha questo sipario? Perché non vuole alzarsi?

Una medesima collocazione, a fronte di una diversa compromissione con l'azione, connota invece gli altri due personaggi della prima scena: l'Autore, garante e fondamento della rappresentazione, e il Regista, cui è attribuito il compito di supervisore e di coordinatore, con funzioni di con-

[128] L'adozione di criteri conservativi nell'allestimento del testo spinse i curatori a riprodurre l'errore che rilevarono nel dattiloscritto da cui trassero l'edizione, nel quale al termine della seconda scena segue l'indicazione del numero IV, anziché III. Come si vedrà, non si trattò di un vero e proprio errore nel computo, ma semplicemente dell'omissione del segnale di inizio del terzo quadro, presente sul manoscritto sebbene non trascritto.

trollo e di direzione[129]. È quest'ultimo a svelare il funzionamento della rappresentazione e a ribadirne i meccanismi di fronte alle rimostranze dell'autore, con parole che da vicino ricalcano quelle del Dottor Hinkffuss di *Stasera si recita a soggetto*. Si confronti quanto si legge nei due testi:

> REGISTA: Tu dimentichi di essere già sul palcoscenico. Voltati. Qui hai davanti il cosiddetto pubblico. E le nostre parole sono già commedia, per lui. Io stesso, e tu, persino il macchinista, siamo per lui personaggi che già recitano
>
> DOTT HINKFUSS: Sissignore, è cominciata […] La rappresentazione è cominciata, se io sono qua davanti a voi[130].

Non vi è, però, alcun «rotoletto» che in questo caso il regista, di cui il capocomico o il Dottor Hinkfuss sono il prototipo, «cava da sotto il braccio», in quanto non esiste alcuna «novelletta», «appena qua e là dialogata da uno scrittore» che della rappresentazione costituisca un canovaccio. Ciò che egli può fare è limitarsi a suggerire pragmatiche soluzioni quando il provvisorio smarrimento dell'entità che della rappresentazione dovrà essere l'artefice è superato dalla fase operativa:

> AUTORE: − Questo non mi dispiace. Anche mio padre nella sua gioventù recitava le tragedie che scriveva. Ma io come posso recitare e scrivere allo stesso tempo?
> REGISTA: − Sono sicuro che potrai. Devi soltanto star nella trama e dirigere gli avvenimenti, supplire con qualche spiegazione a quello che ancora manca.
> AUTORE: − Cioè, invece di scrivere darmi io per scritto…
> REGISTA: − Proprio così. In tutto quello che manca.
> AUTORE: − Non è facile.
> REGISTA: − Prenditi un aiuto
> AUTORE: − Un aiuto? In che modo?
> REGISTA: − Chiama sulla scena uno spettatore, per esempio.
> AUTORE: − Buona idea. Chi vuol venire?

Con l'entrata in scena dello Spettatore, l'autore, decisa l'ambientazione della commedia, può mettere in atto la sua funzione di produttore dell'istanza diegetica, a patto che prima siano soddisfatte tutte le condizioni necessarie alla rappresentazione:

> AUTORE: − Conosco. Conosco. Volete che vi portiamo la scena della nostra commedia?
> SPETTATORE: − A Pietraperzia?
> AUTORE: − Ma sì. In omaggio a voi per l'incomodo che vi siete preso.
> SPETTATORE: − Forse io preferirei che la portaste in una città della Cina. qualche grande
> AUTORE: − Non posso. Non conosco la Cina.
> SPETTATORE: − Allora portatela a Manilla.

[129] Cfr. «scusate ma mi sembra che voi divaghiate […] Vi pregherei di affrettare i tempi»

[130] L. PIRANDELLO, *Stasera si recita a soggetto* in *Maschere nude* a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Meridiani Mondadori, volume IV, 2007, p. 302.

AUTORE: − Neppure Manilla conosco.
SPETTATORE: − E che grande città conoscete? Conoscete Trapani?
AUTORE: − Questa la conosco. Ha saline mi sembra.

Che la memoria, accanto alla fantasia, debba presiedere alla creazione artistica è un fatto che si riverbera a tutti i livelli, financo alla sfera della fruizione estetica dell'opera e della costruzione del suo significato ultimo. Fin dagli anni Trenta, attorno a questi temi e alle medesime parole chiave, su cui esiste una cospicua convergenza tra scritti critici e creativi, si addensa la poetica dell'autore che trova una prima chiara espressione nel celebre saggio dedicato a Caterina Mansfield, steso tra la fine del 1931 e l'inizio del 1932. Tanto l'infanzia come «adesione totale» al mondo, quanto la vicenda autobiografica che assume la funzione di esperienza archetipica, appaiono già come capisaldi di una scrittura che, impostando la narrazione sul doppio tempo del presente e del passato mitico, ricerca la più pura e autentica essenza dell'esistenza:

> Ma si è visto da vicino che la realtà, nei racconti, crea, per intermittenze, sullo sviluppo lirico della scrittura, una specie di altra e distante realtà; sicché la realtà acquista un doppio fondo, un doppio contorno, e diventa una sorte di duplice realtà[131].

La ricerca di un lirismo in grado di trascendere il mero realismo dei fatti, necessità però dell'azione congiunta di memoria e fantasia che operano in un terreno contiguo:

> […]non propriamente un segno di nostalgia che vagheggi ritorni, ma quasi un muto piangere per cose del tempo fatte irreali, sicché la memoria di quella vita diventa tutta slancio lirico, tutto fantasia. Per la Mansfield, si capisce, diventò arte[132].

Dopotutto, la radice autobiografica dell'arte e il lavoro sinergico di memoria e fantasia che in *Atto primo* è "messo in scena" sono convinzioni già espresse altrove, in un'altra delle molteplici occasioni in cui l'esercizio critico tende inesorabilmente a confondersi e a sovrapporsi all'espressione della propria poetica:

> […] io direi, e non solo io, 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[133].

È evidente come Vittorini abbia percorso questa direzione fino a giungere a *Conversazione*, dove il recupero memoriale stesso è stato messo al centro del processo mitopoietico. Se già nel romanzo esso aveva trovato supporto in immagini teatrali e si era oggettivato in strutture narrative

[131] *Caterina Mansfield* in «Pegaso», vol. IV, FASC. XI, 1932, pp. 553-572, ora in LAS. I, p. 532.
[132] Ivi, p.525.
[133] *Arsenio*, «Circoli», a. I, n. VI, novembre-dicembre 1931, ora in LAS. I, p. 370.

di chiara ispirazione drammatica, in questa sede, però, il binomio memoria fantasia si lega esplicitamente a quello che è il terzo vertice di un rapporto triangolare indissolubile: il teatro.

È soltanto alla fine della scena seconda, giunti alla definizione dell'ambientazione grazie all'aiuto dello Spettatore che, a fronte delle resistenze prestate fino a quel momento dal Macchinista, il sipario autonomamente e in modo quasi sinistro, «comincia ad alzarsi» a dimostrazione che nessun' altro intervento, all'infuori dello svolgersi dell'attività creativa/memoriale dell'autore avrebbe potuto dare inizio all'azione:

> AUTORE: − Ricordo. Ci sono stato, quando avevo dieci anni, con mio padre.
>
> *Il sipario s'è alzato, e si vede il* PADRE DELL'AUTORE *che siede sugli scalini di un baraccone da fiera, in campagna aperta.*
>
> AUTORE: − Eccolo, mio padre.
> SPETTATORE: − È vostro padre, quell'uomo?
> AUTORE: − È lui. Ha gli occhi azzurri.
> […]

Vi è più che una somiglianza con il «potere occulto» che tiene il Figlio de *I sei personaggi* inchiodato ala scaletta impedendogli di lasciare il palco: per quanti tentativi si registrino[134], a nulla valgono gli sforzi dei personaggi, impotenti di fronte al loro destino e resi inerti dalla malia della creazione.

Nemmeno la manifestazione estemporanea del padre è del tutto scevra da debiti contratti con la tradizione metanarrativa, o meglio metalettica: come si vedrà in seguito una seconda redazione occulta l'iniziale sbigottimento dell'autore all'improvvisa, e perciò potenzialmente sinistra epifania del padre sul palcoscenico, in più stretta analogia con l'atterrita fuga degli attori e del Capocomico in reazione all'apparizione, ben più spaventevole, di Madama pace dal fondo della scena.

L'intera scena terza ospita il padre, autore e attore shakespeariano che, disilluso, vede svanire la possibilità di vivere del suo lavoro artistico ed è costretto a ritornare «a piantare chiodi e bullette», al «desco di calzolai» che, insieme al figlio, ha lasciato. Il quadro riporta il contenuto del dialogo tra il genitore e l'autore che dal presente dei suoi trentacinque anni gli parla come nel giorno dell'infanzia in cui sono stati a Trapani e si conclude quando la rimembranza rivela la sua evanescente presenza sparendo improvvisamente:

---

[134] *Il Figlio […] si moverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere. La Figliastra, che lo avrà seguito con gli occhi in atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere.*
LA FIGLIASTRA – Non può, vede? non può! Deve restar qui, per forza, legato alla catena, indissolubilmente. (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore*, in *Maschere nude*, Vol. II, cit., p. 983)

PADRE: − Hai sempre quel flauto che ti sei tagliato, il giorno della partenza, nelle canne? Cercalo e attacca a fischiare. Non ne sento la musica da un pezzo. E fischiaci dentro forte. fischiaci dentro forte.

Egli si ritira nel baraccone e il baraccone esce, la campagna resta vuota, a colline di sabbia.

Autore e spettatore, riempiono quindi lo spazio di una cornice diegetica all'interno del quale agisce il prodotto della memoria. La comparsa del padre dagli occhi azzurri non fa seguito ad un improvviso salto spaziale e temporale: esso si materializza sul palco, sottratto ai legami temporali con un passato ormai compiuto e lontano. Come il prodotto dell'attività memoriale dell'autore, allo stesso modo, è l'atto creativo ad assumere vividezza scenica e la dimensione in cui esso è collocato va a costituire uno dei due livelli del dramma: sul palco è dunque rappresentato tanto il prodotto quanto il processo di scrittura che va a sostituirsi ad una scrittura «al tavolino».

La scena quarta rappresenta una breve parentesi ragionativa in cui è chiarita definitivamente la natura della rappresentazione cui hanno assistito. Seppur se ne sia andato «come un fantasma», non essendo mai morto, il padre non può essere che una «rimembranza», un'apparizione grazie alla quale è data evidenza oggettiva alla poetica del *due volte reale*, la stessa enunciata da Silvestro quando all'immagine della madre custodita dalla memoria si sovrappone la presenza fisica di lei, dando luogo ad una situazione temporalmente definita dalla compresenza di più piani temporali: non più soltanto il presente dell'incontro, dal momento che la prospettiva di ora è potenziata dalla realtà di allora.

In questo caso però Vittorini ha trovato una forma completamente aderente al concetto veicolato e la sua poetica si concretizza con la sovrapposizione dei due piani temporali su un palco in cui può agire contemporaneamente la memoria dell'autore e la sua attività creativa:

AUTORE: − È giovane. Ha trentacinque anni.
SPETTATORE:− Possibile? E quanti anni avete voi?
AUTORE:− Circa trentacinque anch'io.
SPETTATORE: − Avete trentacinque anni tutti e due?
AUTORE:− Io li ho ora. E lui li ha quando siamo stati assieme a Trapani.

Quel «doppio fondo» grazie al quale la realtà diviene una «duplice realtà» è ben spiegato nella scena settima, al cospetto del personaggio della nonna che continua il racconto della «grande offesa», di «quando i contadini si mossero», iniziata ad apertura della scena quinta. Gli ultimi tre quadri costituiscono infatti il secondo punto di prelievo per la scrittura dei corsivi di *Uomini e no* e sono occupati interamente dalla rimembranza della madre, della nonna, e del fratello Rubino. Interrogato dallo Spettatore, l'autore chiarisce definitivamente le modalità attraverso le quali la rappresentazione restituisce un passato irrimediabilmente trasfigurato dall'azione attualizzante del ricordo:

Si rimette a sedere

SPETTATORE: – Accidenti come parla bene! Sembra un prete. Ha studiato in seminario vostra nonna?
AUTORE: − Ho idea che sia effetto della rimembranza, il suo parlar bene.
SPETTATORE: – Della rimembranza?
AUTORE: − Si. Della prospettiva che gli anni fanno sulle parole di allora.
SPETTATORE: – Ma dunque noi non ascoltiamo proprio lei
AUTORE: − A tratti, si, ma a tratti, evidentemente, no. Pur eravate entusiasta di questo modo d'essere delle cose. Non avete trovato come definirlo? Diceste: la realtà due volte tale!
SPETTATORE: − Il passato presente, io dissi
AUTORE: − Ma nel presente esso è fantasia…

Su una suggestione sonora, infine, l'abbozzo si chiude: di fronte all'interruzione della rimembranza, Autore e Spettatore restano silenti in ascolto, con il fine di ristabilire «il contatto» con quella dimensione. I termini in cui ciò è descritto potrebbero coincidere con la descrizione di un cambio di scena:

AUTORE: − E non sentite qualcosa?
SPETTATORE: – No. *(Egli si curva)* Non sento. Non sento.
Si curva fino a terra e sta giù in ascolto come un animale carponi. Non sento.
AUTORE: − Nulla in nessun modo?
SPETTATORE: – Forse topi.
AUTORE: − Topi?
SPETTATORE: – Passi.
AUTORE: − Passi? Avete detto passi?
SPETTATORE: – È un fruscio curioso. Come d'un fuoco ch'era spento, e poi riprende.
AUTORE: − Allora ci siamo.

Si sente battere su un'incudine

Dobbiamo a questo punto immaginare che il dramma incompiuto prevedesse una nuova rimembranza, associata al dato sonoro espresso dalla didascalia. Ma che cosa rappresentino i topi e in cosa consista la forza di questa immagine, non affatto casuale, non è soppesabile senza il contemporaneo ricorso a *Conversazione in Sicilia* e a *Sardegna come un'infanzia*[135].

[135] Scritto per partecipare ad un concorso letterario indetto dall'«Italia letteraria» nel 1932 il *Quaderno sardo*, al netto di una vittoria conferita ex equo con Virgilio Lilli, fu giudicato dalla giuria «più poetico». Dopo la pubblicazione di alcuni capitoli in rivista («Italia letteraria», «Bargello» e «Solaria») e il naufragio di un'edizione in volume, il diario esce presso l'editore Parenti nel 1936 insieme alla prosa lirica *Nei Morlacchi*. Solo al 1952 risale l'edizione Mondadori dal titolo *Sardegna come un'infanzia* che costituisce la vera cifra del cambiamento e della profonda revisione avvenuta già nel 1936 con la prima edizione in volume.

Già Pasquale Guaragnella ha notato come l'incipit del diario sardo sia costruito, antifrasticamente, su quello di *Conversazione*[136]. Tuttavia, ricorrendo alla mediazione *Atto primo* si coglie l'essenzialità del legame tra le due opere, alla luce del fatto che molti dei motivi del romanzo del 1939 perdono l'opacità che li contraddistingue nel contesto d'arrivo.

Sardegna come un'infanzia non è annoverabile tra i luoghi in cui ricorre il tanto frequentato motivo del padre dagli occhi azzurri, e per di più non ci offre un altro atto del processo di creazione del personaggio messo in scena in *Conversazione*, *Atto primo* e *Uomini e no*. Eppure, richiamandosi al sentiero drammatico che percorre la narrativa degli anni Trenta e Quaranta, di cui *Atto primo* costituisce un tempo occultato, aumenta la consapevolezza di trovarsi di fronte ad uno snodo cruciale della scrittura vittoriniana[137]. La sua occasionalità non è infatti sufficiente a ridurre il testo ad un mero resoconto di viaggio. L'orchestrazione in due tempi tipica del diario appare già decisamente sbilanciata verso il secondo tempo, quello scrittura, che si tematizza ricorrendo all'immagine di colui che scrive nel chiuso della propria stanza e che dissolve il dato sensibile e realistico del viaggio intrapreso nel viaggio ricordato. Peraltro, per esistere, la scrittura diaristica non necessita dell'esistenza reale, oggettiva, del suo soggetto poiché il diarista «chiuso nella propria camera […] si costituisce un mondo a sé, e come un mondo concluso ragiona»[138].

La continua dissoluzione del dato materiale nel tono evocativo della sua prosa lirica è anzi l'elemento che più di altri caratterizza la narrazione di un'esperienza concreta che nelle pagine del diario perde i connotati dell'esperienza esteriore. Sicuramente acuisce il divario tra realtà e rappresentazione il forte filtro letterario che Vittorini vi frappone realizzando un accostamento di preziosi tasselli tratti dalla tradizione lirica italiana e di stilemi mutuati dalla letteratura straniera. Immagini risalenti a Montale, Cardarelli, Quasimodo e Ungaretti si fondono nella descrizione retoricamente concepita, laddove il racconto diventa avventura essa è resa attraverso archetipi letterari, con ricorso soprattutto a Stevenson, Melville e al Lawrence di *Sea and Sardinia*. Infine, puntuali riferimenti testuali, a d'Annunzio, al Cecchi dei *Pesci rossi*, a Prezzolini e a Sbarbaro sono stati più recentemente individuati andando ad ampliare la tipologia dei fili che costituiscono la trama di questa narrazione finemente intessuta. Più che le relazioni intertestuali che mettono in connessione il resoconto del viaggio sardo con la tradizione letteraria, nell'allusione involontaria o nel raffinato esercizio di stile, ammesso che una siffatta ricerca non si ridurrebbe ad una critica delle fonti date le caratteristiche

[136] P. GUARAGNELLA, *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Dedalo, 200.

[137] La questione è affrontata in E. CATALANO, *La forma della coscienza. L'Ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977.

[138] *Gloria di un genere: il diario intimo*, in «Il Mattino», edizione di Napoli, 30 giugno 1931, p. 3 ora in LAS. I, p. 273.

del contesto che le accoglie e nel quale assumono nuova vita, sarà più utile guardare alla trasfigurazione della realtà, mediante il consueto processo di destoricizzazione e astrazione.

Nel diario di viaggio la descrizione, non affrancandosi totalmente dal modello di un elegante esercizio di prosa d'arte, rimane retoricamente concepita. Esso eredita dalle precedenti prove narrative un forte ancoraggio ai dati sensoriali, ma così come nei racconti della fine degli anni Venti, spesso l'indugio descrittivo non trascende il suo carattere accessorio, anzi, spesso la restituzione dell'esperienza si impreziosisce procedendo in senso sinestetico:

> Nell'aria ce n'è l'odore di sole: del sole. Di fuoco puro, privo d'ogni acredine di combustibile. E di pietra secca (SI, p. 167).

Eppure, *Sardegna come un'infanzia* muove decisamente in direzione di un'evoluzione, benché essa non raggiunga lo stadio rappresentato da C*onversazione*, dove l'esperienza sensibile costituirà l'essenza della riappropriazione culturale e del passato del protagonista, da cui scaturisce l'adesione al presente. Anche nel diario i sensi sono il mezzo attraverso il quale, «nell'interpolazione di brandelli della memoria»[139], il processo di decostruzione e riassemblamento dei dati di realtà conduce alla ricerca di un senso attuale e sovratemporale:

> C'è odore di stalla […] Ma è come un aroma e mi pare di averlo già odorato in sogno, dentro i paesi delle favole, durante l'infanzia.

Il precedente più prossimo in questo senso è rappresentato dal racconto *La mia guerra*[140] al quale il diario rimanda con esplicite autocitazioni. Come il diario sardo, esso costituisce un elenco di visioni e suoni in cui il dato reale, materiale e negativo della guerra è trasfigurato dal passato della memoria dei sette anni del protagonista. Allo stesso modo anche le letture fanciullesche, su cui la fantasia vittoriniana forgerà le sue immagini archetipiche[141], così come l'elemento scritturale, sono impiegate nella trasfigurazione della città assediata dalla guerra:

> […]ritornò il terrore biblico dei flagelli che avevo conosciuto dai racconti di un anno prima, sul deserto bagnato dal mio pianto delle babilonie distrutte (PB, p.16).

[139] A. PANICALI, Dal «Quaderno Sardo» a «Sardegna come un'infanzia», in «La rassegna della letteratura italiana», 2-3 (1969), pp. 425-431.

[140] *La mia guerra*, racconto che apre *Piccola Borghesia*, essendo uno degli ultimi a essere composto, deve alla stesura a ridosso del 1932, oltreché il raggiungimento di un maggior livello di maturità stilistica rispetto ai racconti precedenti, anche un maggior grado di vicinanza alla scrittura del *Viaggio in Sardegna*.

[141] Il nonno, unica figura genitoriale sopravvissuta alla devastazione della guerra nel piano referenziale, nella narrazione d'avventura rimane unico adulto, intruso nel mondo fantastico abitato dai soli bambini. I segni della difficoltà materiale, quali la barba lunga e incolta sono trasfigurati: «Era l'orco, era Robinson Crusoe» (PB, p. 20).

> Ogni giorno, cioè ogni ora, sentivo crescere il flagello; vedevo le spade fiammeggianti degli angeli scoppiare via per il cielo del Corso; ma noi, pensavo, noi siamo degli eletti, tanti piccoli Tobia, e il nuovo Signore ci farà grandi, dopo, per innalzare di nuovo il Tempio di Salomone (PB, p. 16).

Al netto di tutte queste analogie, un punto di asimmetria si coglie però confrontando alcuni passi che costituiscono uno snodo cruciale e soprattutto gli epiloghi dei due scritti.

Se è vero che già a partire dal racconto si assiste ad una progressiva predilezione, sugli altri dati sensoriali, per l'elemento sonoro quale veicolo della fantasia prima, e della rievocazione poi:

> E mi pareva dovesse balzarne fuori un cavallo, dopo lo scoppio, un cavallo nero e senza testa come quello dell'altra mia infanzia di Siracusa, che sortiva dai rintocchi di mezzanotte e galoppava, galoppava, sul selciato di una città con uno spettro altissimo in groppa. Cavalli, cavalli marini , cavalloni scalpitavano rovesciando le tegole, si abbattevano e si rialzavano e attraversavano il sonno da parte a parte, con un nitrito fischiante di sirena (PB, p.16).

è altrettanto evidente che il diario conduce ad una divaricazione dei risultati e che *La mia guerra*, nel processo di recupero memoriale e di attualizzazione, si arresta ad uno stadio precedente:

> L'orecchio della mia memoria non è così fine da percepire quel suono; ma ricordo che pensai a delle nuvolette di bronzo o d'argento urtatesi per un'istante laggiù (PB, p. 13).

In questi passi, si coglie già un differente impiego del dato sensoriale, non giustificato da un utilizzo di maniera, come è solito accadere diffusamente nei racconti e anche nello stesso resoconto di viaggio, ma piegato alla realizzazione dell'immaginario poetico in costruzione. Tuttavia, il brano seguente consente di soppesare le differenze che intercorrono tra i testi in relazione agli esiti di un analogo processo rievocativo che solo in questo caso porta l'autore a riappropriarsi, per mezzo della visione, del suono dell'infanzia:

> E lungo le pareti minuscoli altari e statuette […] lievemente colorati di giallo, di celeste, di verderba, con qualche striscia di vermiglio, fanno pensare a certi fischietti di terracotta, che vendevano una volta in Sicilia, alle fiere. Per cui mi ritorna all'orecchio l'affollato fischiettìo di quella pianura di banchi e di tende di quando avevo sei anni (SI, p. 215).

La prospettiva attualizzante, in cui il passato è definitivamente risolto, inoltre, oppone la conclusione del diario a quella del racconto fanciullesco, e non solo grazie al forte effetto derivato dall'uso del tempo presente nel secondo caso:

> Mi ricordai del terzo piano tintinnante di vetri di vetri, dell'automobile col "padrone della guerra" dentro, dei due cannoni fra gli ippocastani, del corno di Rolando e delle nuvolette viola (PB, p.28).

> Come un'infanzia. E della mia infanzia fa parte ormai, di quel nulla, di quella favola… Mi ricordo dell'albergo di Macomer come del terzo piano di Gorizia tintinnante ad ogni cannone (SI, p. 215).

Differentemente da quanto avviene nel racconto, in *Sardegna come un'infanzia*, così come sarà in *Atto primo* e in *Conversazione,* il ricordo non rimane sepolto nel passato ma rivive nel presente nel momento in cui il risultato del processo di rievocazione memoriale conduce all'attualizzazione nel presente dell'elemento:

> Mi ricordo dell'albergo di Macomer come del terzo piano di Gorizia tintinnante ad ogni cannone. E le terrecotte della chiesina di Tempio sufolano davvero, adesso, sulla stessa pianura di tende dove io avevo sei anni (SI, p. 215).

Il meccanismo di riappropriazione del passato nel presente che funziona combinando sinergicamente l'azione di memoria e fantasia, ricalca esattamente quello della manifestazione del padre descritto in *Atto primo*. E a ben vedere, il luogo evocato, ovvero le fiere dell'infanzia in Sicilia del protagonista, conduce direttamente all'ambientazione dell'apparizione di quello spettro sottratto ai legati temporali e spaziali per mezzo della magia del ricordo, in cui consiste la rappresentazione scenica. Ad apertura di sipario «*il padre* […] *siede sugli scalini di un baraccone da fiera, in aperta campagna*» e, benché l'infanzia dell'autore sia colta nel suo decimo anno, invece che nel sesto, tutti gli elementi che connoteranno il tempo e lo spazio della messa in scena di quel ricordo sono già presenti, ad eccezione della sola drammatizzazione attraverso l'azione. In mancanza della rimembranza del padre, quindi, la rappresentazione che si attuerà con la messa in scena si arresta nel all'ambientazione che ne costituirà lo sfondo.

Inoltre, sulla scia di quanto già si era intravisto nel diario e nel racconto preso in esame, *Atto primo* rende oggettiva la ormai sancita e definitiva affermazione dell'udito sugli altri sensi. La richiesta del padre di *Atto primo* al figlio di suonare il flauto finisce con il rappresentare non un puro dettaglio esornativo, bensì il sottofondo sonoro che è necessario completamento del quadro immaginato dall'autore, che fissa l' esperienza personale in un momento topico: è solo grazie alle pagine del diario che possiamo comprendere come al fischiettìo sia affidato il compito di stabilizzare la connessione con il passato dell'esperienza personale e di mantenere aperto il canale del ricordo, rendendo viva la visione creatasi nella coscienza mettendo insieme i brandelli di memoria.

Dunque, se è la percezione di un fruscio a tranquillizzare l'autore sulla riuscita della prossima «rimembranza», è verosimilmente perché è proprio il rumore a rappresentare la garanzia dell'avvenuta sintonizzazione con il corretto canale di trasmissione. Tuttavia, che i topi rappresentino dei ricordi informi, ancor non ben definiti e attualizzati dall'azione consapevolmente rievocatrice della mente dell'autore, non è direttamente intelligibile al lettore di *Atto primo* che non abbia a

mente l'incipit di *Conversazione*, dove è proprio il progressivo processo di riappropriazione dell'infanzia perduta nelle zone più recondite della memoria a essere veicolato dall'immagine del corteo di «topi e topi che non erano precisamente ricordi». Come è noto, è il risveglio dallo stato di «quiete nella non speranza», per Silvestro, passa attraverso il recupero del passato che, iniziato grazie alla rievocazione dell'immagine del padre in Macbeth, giunge a compimento solo con l'inizio del viaggio. Fino a quel momento, i quindici anni di infanzia in Sicilia e i successivi quindici vissuti in una indefinita località del Nord Italia sono nient'altro che topi, ciascuno di essi simbolo dei giorni inabissati della giovinezza dimenticata, richiamati da un piffero che suona lamentoso:

> Non erano che topi, scuri, informi, trecentosessantacinque e trecentosessantacinque, topi scuri dei miei anni, ma solo dei miei anni in Sicilia, nelle montagne, e li sentivo smuoversi in me, topi e topi fino a quindici volte trecentosessantacinque, e il piffero suonava in me, e così mi venne una scura nostalgia come di riavere in me la mia infanzia in Sicilia (CS, p. 574).

E in seguito:

> Poi viaggiai nel treno per le Calabrie, ricominciò a piovere, a essere notte e riconobbi il viaggio […] avanti e indietro per quel paese di fumo e di gallerie, e di fischi irrefrenabili di treno fermo, nella notte, in bocca a un monte, dinnanzi al mare, a nomi da sogni antichi, Amantèa, Maratèa, Gioia Tauro. Così un topo, d'un tratto, non era più un topo in me, era odore, sapore, cielo e il piffero suonava un attimo melodioso, non più lamentoso (CS, p. 575).

Il fruscìo, nel dramma, è il suono della magia scenica che trasforma i topi, i ricordi informi dai contorni sfumati, in nitida «rimembranza». Esso è quindi funzionale alla rappresentazione e legato al processo di rievocazione, laddove nel contesto narrativo, caduto il riferimento al dato sonoro, di questa figura rimane solo la suggestiva immagine dei topi in movimento, smossi dal magico fischio del piffero.

Chi, a partire da *La piccola città* fece dell'esperienza teatrale un tramite per l'avvio del processo memoriale fu Thornton Wilder, il quale spiegò in termini platonici come *credere* equivalga a *ricordare di sapere*. Dalla lezione del più europeo tra i drammaturghi americani, Vittorini eredita una scrittura nutrita dalla tradizione drammatica del vecchio continente, cresciuta all'ombra delle innovazioni sceniche e della sua tradizione registica, da Luigi Pirandello a Max Reinhardt, da Georges Pitoëff a Louis Jouvet. Se la tensione mimetica, nel senso che è stato messo in luce, ha, nei tondi di *Uomini e no*, una matrice genericamente drammatica in quanto ascrivibile ai modi di dizione tradizionalmente prerogativa delle configurazioni teatrali, la luce che in quelle sezioni spande su pochi ed emblematici elementi, in un contesto narrativo cui è riservata la massima indifferenza per la ricostruzione dettagliata dell'ambientazione, rinvia a quella con cui il linguaggio drammatico wilderiano colpisce gli unici oggetti in scena, investendoli di un valore simbolico, esaltato

dall'essenzialità della scenografia ridotta al minimo. In questo senso Vittorini sembra riportare nella narrativa questa stessa caratteristica della rappresentazione scenica che riconobbe attiva nel teatro di Wilder e che egli descrisse puntualmente in sede critica[142].

Ciò nonostante, inglobando parte di *Atto primo*, sono invero le sezioni corsive a recepire le istanze di rinnovamento del genere, e contemporaneamente ad allinearsi alle più aggiornate innovazioni attinte dal teatro nel corso del suo processo di modernizzazione.

Recenti contributi, interpretando come aderenti alla sua personale esperienza letteraria alcune dichiarazioni riguardanti gli scrittori americani aventi come *focus* proprio il dialogo, scorgono in questa variabile tecnica la leva attraverso la quale la produzione di Vittorini vira dal narrativo al teatrale. L'osservazione secondo cui Saroyan è approdato al teatro per «l'intrepida vivacità del suo dialogo»[143], stabilirebbe quindi non solo un nesso di casualità tra le sue caratteristiche di narratore e il suo divenire drammaturgo, ma anche tra il diffuso dialogismo e la vocazione teatrale dello scrittore, come se Vittorini rintracciasse proprio nel dialogo il *quid* del teatro.

Ai fini di valutare la vocazione teatrale di Vittorini, sarebbe più utile invece rilevare la lucidità con cui egli registra la difficoltà di innovare a teatro, se rapportata all'analoga possibilità in campo letterario:

> L'autore di teatro crede in una "tecnica" prestabilita del teatro molto di più che un romanziere non creda in una tecnica prestabilita del romanzo o un poeta non creda in una tecnica prestabilita della poesia[144].

E oltre a ciò, l'analoga chiarezza con cui egli sembra comprendere che «molta novità del teatro sembra venire al teatro dalla narrativa»[145]. Il meccanismo che Vittorini utilizza per straniare la configurazione mimetico-oggettiva del dramma è di origine romanzesca e ascrivibile ad un fenomeno di metalessi d'autore rinvenibile nell'espediente dello Stage manager impiegato da Wilder[146].

Thornton Wilder fa il suo ingresso ufficiale negli scritti vittoriniani nel novembre del 1938, con un articolo che, dopo aver dato un resoconto della sua produzione dall'esordio al presente, intende in particolare sottolineare il ruolo preminente della sua produzione drammatica, da quella «piccola rivoluzione in palcoscenico» che fu *Our Town* passando per le due serie di atti unici, di «elegantissimi lavori teatrali», *The angel that troubled the waters* e *The long Christmas dinner*, ap-

[142] *Teatro americano*, cit., ora in LAS. II, p. 35-38.
[143] *America II*, in «Tempo», n. 54, 6 giugno, ora in LAS.II, p. 94.
[144] *Teatro americano*, cit. LAS. II, p. 36
[145] *America IV*, in «Tempo», n. 64, 15 agosto, p. 41 ora in LAS. II, p. 97.
[146] Vittorini definisce il personaggio dello Stage manager un «*Deus ex machina* impersonale» (*Teatro americano*, cit. LAS. II, p. 38).

parsi rispettivamente nel 1928 e nel 1931. Vittorini sa indicare lucidamente quale sia la strada percorsa dal Wilder romanziere e drammaturgo, e quali i punti di simmetria e di antitesi con gli esponenti della letteratura americana contemporanea, «di lui più ricchi e intensi nella fantasia». Wilder «non ha nulla che possa farlo sembrare un "primitivo", un "efferato", o un "ingenuo"», ma «letteratissimo, egli è ricco piuttosto di cultura e di gusto, quasi un europeo».

Non i mezzi tipici, non il vigore e la forza dell'immagine visiva, la vitalità carnale, selvaggia dello spirito che costituiscono agli occhi di Vittorini l'inesorabile forza dell'ingenua e primordiale letteratura americana, ma l'approdo ai medesimi risultati: «dare storia umana invece di storie psicologiche, dare l'uomo invece di personaggi», e poco importa se all'immediatezza della fantasia Wilder sostituisce «la ricerca dell'arabesco». Wilder è autore che «ha intellettualizzato il suo sentimentalismo latente, sua possibilità crepuscolare»[147]. Di certo non fu l'unico a cogliere la portata innovativa di quel testo che rivoluzionò davvero le scene italiane, ma Vittorini, recepitene le potenzialità, si unì a quell'onda di entusiasmo che portò *Our town* a debuttare a Roma a poco più di un anno dall'approdo sui palcoscenici americani.

Una conoscenza analoga non è accertabile per l'opera e la rivoluzione portata da Bertold Brecht, che pure negli stessi anni giunge a mettere in scena lo stesso funzionamento antimimetico. Nei primi anni Trenta, la conoscenza de *L'opera da tre soldi* sembra piuttosto mediata dal film di Pabst, *L'opera quat' sous*, il quale costituisce l'unico rinvio presente negli articoli di quegli anni.

D'altronde, la frequentazione negli anni Sessanta da parte di Vittorini dell'opera Szondiana, e soprattutto di *Teoria del dramma moderno*, ricorrente negli appunti de *Le due tensioni*, palesa una puntuale riflessione sui fondamenti, strutturali e ontologici, che distinguono il genere drammatico da quello narrativo, alla ricerca forse di una legittimazione teorica a quanto egli aveva già realizzato nella concreta pratica letteraria. Anzi, a ben vedere quando nel 1938 riferisce dell'operazione di Wilder nei termini di «un estremo adempimento formale, conseguenza ultima della fantasia», sembra anticipare di molti anni le riflessioni di Szondi e l'interpretazione dell'evoluzione del dramma cristallizzata nella celebre formula del «contenuto precipitato in forma».

Ma se solo allora, negli anni Sessanta, ricollegandosi all'analisi dello studioso ungherese appariranno anche nelle carte di Vittorini il nome di Brecht e di Pirandello[148], non si può certo avallare, come vedremo, ciò che in tempi recenti è stato affermato, ovvero che Vittorini scelse il modello di Wilder senza riconoscerne la matrice pirandelliana.

[147] Ivi, p, 35.

[148] Scrive Vittorini che in Pirandello, come in Moravia, «la tensione razionale si esaurisce tutta sul piano del contenuto, dello storico-sociale […] e torna perciò a servizio dell'épanouissement umorale affettivo-espressivo» (DT, p. 12).

Lo Stage manager, come un narratore onnisciente, dispone della storia, la attualizza selezionandone i pezzi e, alternando sommari a scene dirette, decide la velocità di rappresentazione. Fornisce allo spettatore i dati oggettivi per la contestualizzazione della storia, introduce e parla con i personaggi, benché non sia coinvolto nel loro livello diegetico. È colui che, al pari dello Spettro, gestisce ritorno alla vita infantile di Emily, la quale, chiede di rivivere un giorno della sua vita mortale come Enne 2 chiede un giorno della sua infanzia in Sicilia. La funzione straniante è dunque accentuata dal suo essere contemporaneamente dentro e fuori dalla storia di cui si incarica.

L'Autore di *Atto primo,* invece, non è solo il garante, bensì l'artefice della rappresentazione. Non incarna solo l'intromissione diegetica del racconto, ruolo che condivide con i personaggi che occupano il suo stesso livello narrativo, ma trasponendo nel dramma il ruolo di un narratore omodiegetico, compromesso nella storia che narra, filtra i fatti attraverso la sua soggettività[149]. Da un punto di vista strettamente narratologico, ciò che si verifica costituisce il diretto antecedente dell'episodio narrato in *Uomini e no,* dove la metalessi si configura nello sdoppiamento del narratore, contemporaneamente in posizione extradiegetica e intradiegetica, e nell'incontro con la sua creatura d'invenzione. La rappresentazione nella rappresentazione, che ingenuamente potrebbe apparire una situazione metateatrale, è in realtà metalettica, e coincide con la materializzazione sul palco di un personaggio uscito dalla mente dell'autore, dallo statuto ontologico avvicinabile a quello dei *Sei personaggi*, provenienti dal «romanzo da fare» e giunti tra gli attori della compagnia che prova sul palco.

Metateatrale è invece soltanto la cornice costruita con la tecnica drammaturgica della pièces ad incastro e collocata verosimilmente in un teatro, con il coinvolgimento di tutte le figure legate alla scena, dal macchinista al regista. Ma è solo nel 1942 con *La famiglia Antrobus* che Vittorini può derivare da Wilder il motivo, con la recita del gruppo di attori che, uscendo continuamente dal loro ruolo in commedia, declina in termini pirandelliani il rapporto finzione-realtà. Non già in *Piccola città,* bensì solo in questo secondo momento della produzione dell'americano viene introdotta anche la funzione registica, in contrasto, come da tradizione, con quella autoriale. Se anche fu Wilder l'ispiratore diretto, è impossibile ignorare che questi motivi sono attualizzati in *Atto primo* avendo ben presente il modello dei *Sei personaggi*. Identificando con precisione la matrice pirandelliana, Vittorini mutua gli elementi più vicini alla sua poetica, ignorando volutamente la tappa della trilogia rappresentata da *Stasera si recita a soggetto* e risalendo all'antecedente, dove il tema della

[149] La cifra che oppone lo Stage manager all'Autore si coglie nella definizione di «*deux ex machina impersonale*» che Vittorini gli riserva in *Teatro americano*, cit. LAS. II, p. 38. Anche Rodondi alla nota 4 dopo averne sottolineato l'analogia ne coglie la distanza pur non approfondendo la questione: «mentre il personaggio dell'Autore, pur affine nel ruolo allo Stage manager di *Our town*, aggetta verso il più intenso "scrittore-spettro" dei brani corsivi» (LAS. II, p. 40).

messa in scena e della dicotomia tra scena e scrittura è decisamente sbilanciato in favore del tema della scrittura e della creazione.

D'altronde, non sarà inutile ribadire che se il pensiero dello scrittore si informa in strutture concepite sull' esempio di Wilder e Saroyan, esse oggettivizzano posizioni poetiche già costruite da Vittorini, che a questa altezza cronologica si è già decisamente avviato sulla strada della tematizzazione del processo memoriale e ha già espresso la formula del «due volte reale». Inoltre, in stretta continuità con *Conversazione*, contemporaneamente o in un momento immediatamente successivo, egli ha già avviato la riflessione sull'io in rapporto alla creazione, anche rispondendo a suggestioni tratte da Pirandello.

II.3 La redazione manoscritta

Nel fondo Elio Vittorini dell'archivio del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, nella Serie *Documenti* è conservato un fascicolo che riporta la dicitura *Testi teatrali*.

La cartelletta più significativa, per la quantità e l'eterogeneità dei materiali che vi si conservano, è senz'altro la prima, contenente la travagliata elaborazione di una redazione manoscritta e la successiva trascrizione dattiloscritta del breve abbozzo drammatico *Atto primo*[150].

Un'indagine sulle carte, che ne indaghi luogo per luogo il contenuto, ha in questa sede lo scopo di penetrare più in profondità nell'*iter* compositivo e di ottenere un parziale risarcimento dei limiti nella conoscenza dell'abbozzo connessi ad una pubblicazione postuma con un'edizione allestita da terzi e all'assenza di esaustive dichiarazioni d'autore che illumino intenti originari, scopi e presupposti del progetto.

Prima di inoltrarci in un'ipotesi di ricostruzione, si ritiene necessario far precedere l'analisi del contenuto testuale delle carte da una puntuale descrizione dell'aspetto materiale di questi documenti e dalla posizione archivistica che li contraddistingue.

Preliminarmente, si deve riferire di una annotazione manoscritta sulla copertina della cartelletta, non senza incertezze attribuibile a Vittorini, che informa sul contenuto originariamente da questa ospitato. Come è già stato messo in evidenza in recenti contributi, in questo contenitore Vittorini aveva collocato anche i materiali relativi alla prosecuzione del *Sempione*. La postilla invero recita:

[150] La redazione manoscritta trasmessa dagli autografi è stata riprodotta integralmente in *Appendice*.

1) “Il barbiere di Carlo Marx”

(Frammento)

2) ~~Esp~~ Lavoro teatrale incompiuto[151]

Questa circostanza, estremamente importante per indagare la storia di questo esperimento drammatico, è stata al centro delle riflessioni di chi, come Virna Brigatti, ha ipotizzato una confluenza tra i due progetti, immaginando due distinti momenti di lavoro sull’abbozzo, uno coincidente con la sua ideazione precedente al 1945, e uno successivo, contemporaneo all’elaborazione del *Barbiere di Carlo Marx*[152].

Poco più sotto, sulla stessa copertina, una postilla in inchiostro blu, differente da quello sovrastante, avanza una poco probabile ipotesi in datazione: chi scrive si interroga su una possibile collocazione del contenuto verso la fine degli anni Quaranta[153].

All’interno della cartella troviamo un *corpus* di autografi costituito da 41 carte manoscritte e 8 fogli dattiloscritti.

Le prime 38 carte, vergate solo sul recto, mostrano l’elaborazione del testo drammatico e il suo progressivo avvicinarsi, attraverso emendamenti, espunzioni e cancellature, ad un primo stabile assetto. Gli inchiostri utilizzati, blu chiaro, blu scuro e in un singolo caso il nero, si alternano con un criterio non intelligibile, sì che all’alternanza dei colori non è possibile riferire altrettante distinte fasi di stesura. Con una matita verde è invece avviata una suddivisione in scene[154].

A questo punto una carta bianca, utilizzata a guisa di fascetta, riporta una scritta di mano ignota che intende indicare il punto in cui è stato prelevato del materiale che, riconosciuto come ascrivibile a *Il barbiere di Carlo Marx*, è stato di conseguenza ricollocato nella cartella che ne costudisce gli autografi relativi[155].

Procedendo consecutivamente con i documenti che sono disposti all’interno della cartella si incontrano nell’ordine: una carta manoscritta (carta 39), che avvia una nuova trascrizione interamente in inchiostro nero della prima scena dell’atto, abbandonata di punto in bianco a metà pagina di fronte all’infittirsi dei segni di correzione; un foglio vuoto (carta 40); e, infine, una carta con un

[151] Già Virna Brigatti sottolinea come in prima battuta Vittorini avesse significativamente definito *Esperimento* il suo progetto teatrale.

[152] V. BRIGATTI, *L’Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, cit.

[153] «948?»

[154] Il contenuto delle 38 carte è riprodotto integralmente nella prima sezione dell’*Appendice* con l’adozione di criteri conservativi atti a mostrare i passaggi dell’elaborazione manoscritta. I rinvii a testo fanno riferimento alla numerazione delle battute presente della trascrizione.

[155] Si tratta di cartone azzurro vergato sul recto e sul verso con appunti relativi a un gran numero di personaggi e di situazioni appena abbozzate.

disegno stilizzato in cui è riprodotto un incrociarsi di strade con una ferrovia (carta 41)[156]. C'è da aggiungere, per una descrizione esaustiva, che tra gli autografi di questo ultimo ed esile gruppo sussiste una corrispondenza di carta ed inchiostro, nero brillante, che suggerisce una contiguità, temporale e progettuale.

Infine, consecutivamente ai materiali descritti, 8 fogli dattiloscritti, di carta di qualità ancora differente, trasmettono la sola porzione testuale contenuta nei primi 28 fogli manoscritti, corrispondente a quella che diventerà l'edizione di *Atto primo* de «Il Ponte». La stesura a macchina accoglie l'esito finale dell'elaborazione manoscritta ed è interessata da un'unica variante:

> REGISTA: Tu dimentichi di essere già sul palcoscenico. Voltati. Qui hai davanti il cosiddetto pubblico. E le nostre parole sono già commedia, per lui. Io stesso, e tu, persino il macchinista, siamo per lui personaggi che già recitano. <Avanti autore>.

Gli sparuti interventi autoriali a penna occorsi dopo la trascrizione riguardano per lo più banali refusi. Ad eccezione di due loci, tutti sono confluiti nel testo edito, senza dubbio esemplato su quest'ultima, in quanto unica redazione trascritta in pulito e quindi approdata ad un assetto provvisoriamente stabile. Nel primo caso Vittorini interviene con inchiostro nero per espungere le due battute seguenti:

> AUTORE: - Cioè, invece di scrivere, darmi per scritto…
> REGISTA: - Proprio così. In tutto quello che manca.

Nel secondo, invece, l'intervento a penna blu è volto a segnalare l'inizio della scena VI, unica ad essere stata tralasciata laddove l'inizio della VII è invece correttamente indicato dalla battitura a macchina. Se si considera che nelle prime 28 carte, quelle interessate dalla copiatura in pulito, la redazione manoscritta prevede una prima divisione condotta in matita verde soltanto fino al V quadro, è facilmente spiegabile come sia potuto accadere che in prima battuta Vittorini abbia trascritto senza soluzione di continuità il testo, tralasciando l'inserimento del numero VI, fintanto che, in un momento immediatamente successivo, non è tornato sul luogo per segnalarlo a penna. Accortosi della necessità di continuare a prevedere la suddivisione in scene, l'inizio della VII è stato al contrario debitamente segnalato fin da subito, contestualmente alla ricopiatura.

Si segnala a questo proposito una soltanto apparente asimmetria del manoscritto con il dattiloscritto e di conseguenza con il testo edito, conseguente ad un incidente sopraggiunto in fase di trascrizione. Prontamente segnalato da una nota redazionale nelle pagine de «Il Ponte» essa non dà

[156] Ancora una volta, a questo punto una nota archivistica segnala il luogo in cui « le carte del barbiere sono state spostate in racc. 2 facs.10» .

però conto di ciò che è realmente accaduto: pur essendo sei le scene edite, la numerazione procede fino a VII, ma non perché in luogo di III Vittorini appose sbadatamente il numero IV alla terza scena, sbagliandone il computo, ma poiché egli tralasciò per errore l'indicazione del quadro terzo, debitamente segnalata nel manoscritto e, ciononostante, non confluita nella copia in pulito. Non sussiste quindi alcuno scarto sostanziale tra la suddivisione manoscritta e quella dattiloscritta che quest'ultima riproduce fedelmente portandola a compimento.

Nel complesso, il *corpus* dei 34 autografi manoscritti testimonia di una fase precoce di stesura anche se non della prima fase di ideazione che sappiamo coincidere, nelle abitudini compositive di Vittorini, con schemi e appunti in cui nello specchio di scrittura la disposizione spaziale delle parole è libera e inconsueta, almeno stando a quanto riportano le carte manoscritte relative a quelle opere di cui la genesi è dettagliatamente documentata, come *Il barbiere di Carlo Marx*, *La garibaldina* o l'abbozzo sui fatti d'Ungheria.

Per analizzarne nel dettaglio il contenuto si dovrà partire da un'ulteriore suddivisione in due gruppi, isolando e conducendo separatamente un discorso sulle carte dalla 1 alla 28, al riguardo delle quali qualsiasi congettura è resa agevole dal confronto con il dattiloscritto. Esse trasmettono una stesura ancora tormentata e rendono conto di un lavoro che dovette costare non poca fatica all'autore. I motivi che vi trovano sviluppo sono di certo già stati elaborati in precedenza, e ciò che qui si configura è una stesura dove sussiste un non basso grado di incertezza, reso evidente dai numerosi rifacimenti, cancellature e varianti. È molto probabile che questa redazione sia stata realizzata alternando momenti creativi, di totale riscrittura, a momenti di mera trascrizione: ciò spiegherebbe l'aspetto disomogeneo del *corpus* di fronte all'evidenza che alcune carte appaiono molto travagliate, laddove altre hanno l'aspetto di una copiatura in pulito.

Queste ci restituiscono quindi i risultati di un momento precedente e provvisorio e, al contempo, documentano l'elaborazione di alcuni luoghi testuali più tormentati, con riscrittura iterata delle stesse battute. I rimaneggiamenti che in questa stesura il testo subisce si collocano, dunque, a differenti livelli, ma cancellature, espunzioni con grandi X, riscritture progressive o in interlinea lasciano intravedere il tipo di intervento e la logica sottesa alla modifica: la casistica varia dalle mere varianti formali, fino ad interventi massicci che coinvolgono la struttura diegetica e l'ordine degli episodi.

Si sciolgono in questa fase incertezze sull'architettura dell'abbozzo, con conseguente intervento su filoni che saranno totalmente espunti e su interi segmenti eliminati, mostrando la profonda fase di riprogettazione cui sono sottoposti i più antichi nuclei.

Un primo ordine di interventi rielaborativi, di gran lunga il più diffuso, consiste, come nel caso seguente, nella stesura alternativa delle battute, con approdo ad una versione definitiva solo dopo numerose prove e riscritture consecutive, alla ricerca di varianti espressive più efficaci.

4 REGISTA: Tu dimentichi di essere già sul palcoscenico. Voltati. [Questa gente che vedi è] [la] Qui hai davanti il cosiddetto pubblico [e aspetta]. E [per lui] le nostre parole sono già commedia, per lui. Io stesso, e tu, persino il macchinista, siamo per lui personaggi che già recitano.
SPETTATORE: − Precisamente. [Siete siciliano anche voi] [Siciliano sono.] [Tal sono]. Siciliano [sono auto] Ma guarda!

Subisce il medesimo trattamento la battuta che veicola un concetto che costituisce un caposaldo della poetica, cristallizzandosi nella formula «la realtà due volte reale»:

115 SPETTATORE: − Il passato presente [che diventa presente] e il presente [che diventa] passato. Due reali. Tutto due volte.

Con molta frequenza, dalle espunzioni, traspare la volontà di perseguire una sistematica eliminazione degli elementi ridondanti in favore di battute più asciutte, sfrondate di spiegazioni, allusioni o considerazione superflue che ne minano lo scorrimento:

103 SPETTATORE: – [È scomparso!] [Vedete che avevo ragione? Non era vero.]
[SPETTATORE: – [Se n'è andato!] [Perché? che cosa ha fatto?]
SPETTATORE: – Vedete che avevo non era vero? È scomparso!
AUTORE: − Se n'è andato. Doveva pur andarsene.
SPETTATORE: – Se n'è andato come un fantasma.
AUTORE: − [I fantasmi] [Ma mio padre [non era un fantasma] è vivo] [i fantasmi vengono dai morti e lui è ancora vivo] Ma mio padre non è mai morto.
SPETTATORE: – [Oh, scusate! Che cos'era dunque?] Una
110 [AUTORE: − Ha sessant'anni e gli auguro di viverne altri]
[SPETTATORE: – Oh, scusate, sessant'anni. Scusate!] rimembranza?
AUTORE: − Una rimembranza? [E] Va bene; diciamo che era una rimembranza.

O ancora:

17 REGISTA: − Devi soltanto [collegare tra loro gli avvenimenti di cui devi servire da informatore] star nella trama.

Allo stesso modo, veri e proprio tagli interessano gli scambi dialogici, che nel loro complesso si fanno più ridotti e privi di digressioni secondarie e superflue nell'ottica di un'economia del discorso:

[SPETTATORE: – Donna straordinaria! Io ne sono entusiasta, sapete.]
AUTORE: − Avete ragione. [Se lo era] Non credo che avremmo mangiato senza di lei.
SPETTATORE: – Di vostro padre lo stesso. [Sono [entu] rimasto entusiasta di lui] Mi ha fatto una grande impressione quando l'ho veduto.
AUTORE: − Era un caro uomo, scappavamo con lui così volentieri [noi ragazzi] una volta per uno!
SPETTATORE: – Ha capisco. Ma anche di vostra nonna sono entusiasta.
AUTORE: − Era una bizzarra vecchia. Una bizzarra vecchia.]

AUTORE: − Conosco. Conosco. Volete che vi portiamo la scena della nostra commedia?
[AUTORE: − Conosco. Conosco. È un luogo che sale per le solitudini. È alta e ha un grande paese brullo intorno Senza coltivato intorno, senz'alberi, senza nulla.
SPETTATORE: − Ha le solfare in vista
AUTORE: − E una lunga strada che sale per tutta la campagna. Siete di lì avete detto…
Spettatore: Volete che vi portiamo la scena della nostra commedia?]

[LA MADRE: – Quel ragazzo non viene su bene.
LA NONNA: – Non viene bene no. Tu gli dici, fai questo, e lui fa. Gli dici, non fare questo, e non fa… Non ha carattere.
LA MADRE: – Ho proprio paura che non ne abbia. [No davvero]]

Come un caso particolare di espunzioni si configurano i tagli che colpiscono battute e osservazioni che riguardano il funzionamento della scena e della visione:

AUTORE: − Sss! Non fate chiasso.
SPETTATORE: – [Scusate] Stupenda scena familiare!
AUTORE: − [Ma se si accorgono di noi è finita.] Trovate? Era così da mattina a sera.

O ancora:

AUTORE: − [Voi dimenticate che venticinque anni ci dividono da loro.] Restate calmo, vi prego. Penserà lei stessa a raccontar tutto.

AUTORE: − [Da dove sei saltato fuori, [papà!] babbo!] [Egli scriveva tragedie] Egli aveva gli anni che io ho ora… io…

Interventi più massicci sono invece quelli che modificano il testo cassandone estese porzioni. Si accordano alla volontà di eliminare, dopo averne iniziato la stesura, digressioni o episodi secondari che non giunti in quella sede a compimento, o quanto meno ad un grado soddisfacente di elaborazione, avrebbero finito con l'appesantire il procedere degli eventi minando la compattezza della scena. In questo senso va intesa l'eliminazione dell'accenno da parte degli agenti alle due sorelle dell'autore, tanto breve quanto effimero poiché non agganciato ad un immediato sviluppo diegetico che interessi le due:

SPETTATORE: – È vostra madre?
AUTORE: − Ma no! È mia sorella Ippolita. È mia sorella Cornelia.
LA NONNA: – Scemo! Scemo! Smettila!
SPETTATORE: – Vostre sorelle?
AUTORE: − Già. [Paolina e Cornelia.] Ora hanno marito e figli tutte e due.
SPETTATORE: – Ma che cosa fanno? Fumano?
AUTORE: − Ssss! Parlate piano. Se la mamma se ne accorge le bastona.

Le due grandi x che coprono la porzione di testo isolata rispetto al contesto per mezzo di riquadri sono tuttavia da intendersi quali segnali di un semplice rinvio, più che indicazioni di definitiva espunzione, dal momento che la didascalia della scena VII continua a riferirsi alle bambine, seppur, coerentemente, con un articolo indeterminativo:

> […] *Si vede, da una parte, anche un albero, un cerro. Due bambine entrano e s'inginocchiano ai piedi dell'albero. Scavano*.

Prevedendo degli sviluppi futuri per l'episodio delle bambine essa costituisce inoltre un' ulteriore conferma che, all'altezza della stesura testimoniata dalle prime 28 carte, persiste la volontà di mettere in scena quel «dramma di vaste proporzioni», opera corale in cui s'affolla una moltitudine di personaggi.

Ancor più emblematico è il caso analogo di espunzione che la seconda carta manoscritta trasmette, consistente in un confronto che ha luogo tra regista e macchinista:

[MACCHINISTA: - Come? Io [no davvero] [non c'entro davvero] no davvero.

Corre per uscire

REGISTA: − [Anch] [Un momento!] altro che! *(Lo ferma)* Sei [in costume addirittura.] qui, e in costume anche. [Ha berretto di macchinista e casacca: da [†] tuta… sembri il macchinista di un treno.
MACCHINISTA: − Questo è il mio abito di tutti i giorni. Sembro quello che sono
AUTORE: − Egli non ha avuto tempo di cambiarsi è stato di servizio sul [diretto]l'omnibus delle [. E ora], e viene direttamente dal deposito.
REGISTA: Così ha una storia addirittura. [Macchinista delle ferrovie [†] e fiaschi] Macchinista delle ferrovie [ha lui † il gusto delle] gioca la [sera] notte a carte con gli amici e per essi inventa scenari. Ventri di balena, viscere di montagna, regni di nani [?]. [Vero autore?]
AUTORE: − può essere un personaggio notevole.
[REGISTA: − Lo è]
MACCHINISTA: − E tu, strumento a fiato, [non gio] non sei nel gioco a carte tu pure? Giorno e notte, notte e giorno…[anzi]. Ma non dirò qual['è il tuo] mestiere fai.
REGISTA: − [Perché no?]Dillo, e ti [ringrazio] sarò grato della presentazione.
MACCHINISTA: − Non m[i]e [ringrazi] ne sarai grato
REGISTA: − [Si che] Te ne sarò grato.

Sempre per quanto attiene alle prime 28 carte, il testo procede linearmente con solo due evidenti soluzioni di continuità, di cui una coinvolgente il finale del dramma accolto dalla carta 28, in difetto, rispetto al dattiloscritto, della battuta finale e della didascalia conclusiva. La spiegazione risiede certo nella prassi compositiva seguita dall'autore, già osservata altrove: se la copiatura a macchina sancisce la conquista di una forma pressoché definitiva per quelle pagine interessate dalla copiatura, l'ultima porzione non presente avrà occupato verosimilmente una carta 29, su cui proseguiva una versione del testo da rifiutare o da sottoporre a nuovi rimaneggiamenti. Nel primo caso, i fogli successivi saranno stati isolati e riutilizzati in vista di una nuova stesura, nel secondo, cestinati. In ogni caso, questa evidenza dà legittimità all'ipotesi dell'esistenza di uno sviluppo successivo compatibile con le dichiarazioni dell'autore, che affermò di averne scritto «effettivamente quattro atti».

Un secondo caso di non consecutività, concernente la rielaborazione della scena terza, al contrario, non comporta alcuna perdita di materiali, anzi, consente di confermare quanto appena affermato sul *modus operandi* di Vittorini che già si è ipotizzato essere contraddistinto dall'alternanza di momenti creativi ed elaborativi a momenti di semplice trascrizione. Sulla carta 7, la stessa che contiene l'incipit della scena in questione e quindi il subitaneo inizio della rappresentazione nella rappresentazione, si legge una redazione precedente dove all'incantato passaggio all'atmosfera metafisica della vivificazione degli spettri della mente dell'autore è concessa maggior enfasi, lasciando spazio ed autonomia al racconto di secondo grado, che inizia in *medias res* con il padre che parla, benché non interrogato, e in cui trova espressione anche lo sbigottimento dello stesso autore di fronte alla spettrale apparizione:

Scena III

Il sipario s'è alzato, e [si vede] [appare] si vede il Padre [dell'autore] *dell'autore che siede sugli scalini di un* [carrozzone] *baraccone da [zingari] fiera, [una] [una] in [aperta]campagna aperta.*

IL PADRE DELL'AUTORE: − Figliolo, dobbiamo tornare [indietro] a casa un'altra volta.

AUTORE: − [Da dove sei saltato fuori, [papà!] babbo!] [Egli scriveva tragedie] Egli aveva gli anni che io ho ora… io…

(rimembranza) IL PADRE DELL'AUTORE: − Siamo fregati un'altra volta [, figlio mio.] e dobbiamo tornare al nostro desco di calzolai a tirar[e] lo spago, figliolo, a piantare chiodi e bullette.

AUTORE: − Come hai potuto entrare [†] sul palcoscenico

AUTORE: − Aveva giorno di morti [†]Sperava di poter vivere con le tragedie che scriveva.

[IL PADRE DELL'AUTORE: − Inutilmente ci siamo fabbricati gli stivali delle sette leghe, credi che ci abbiano portati lontano? No, non ci hanno portato]

La redazione di questa sezione, interamente biffata, viene sospesa all'improvviso da Vittorini che ne interrompe subitamente la trascrizione, oppure, più verosimilmente, isola ed elimina le carte già redatte che ne contenevano la prosecuzione. Sulla carta 8 è avviata una riscrittura *ex novo* della scena terza, di cui è riprogettata l'architettura, pur riassemblando porzioni antiche[157]. Lo scorrere senza incertezze della scrittura in alcuni luoghi, e la manifesta disomogeneità, percepibile a prima vista, con cui si distribuiscono correzioni e varianti, è indice del differente stato di elaborazione delle porzioni testuali. Si confronti la stesura della battuta 87, già avviata sulla carta 7 e probabilmente disponibile in una versione pressoché definitiva, con la composizione ancora travagliata degli scambi tra autore e spettatore, coinvolti nella riprogettazione e quindi non semplicemente trascrivibili da altro supporto:

IL PADRE DELL'AUTORE: − Inutilmente ci siamo fabbricati gli stivali delle sette leghe. Credi che ci abbiano portato lontano? No, non ci hanno portato che a Trapani, solo a centoquindici miglia dal nostro desco di calzolai, e ora dobbiamo tornare indietro.

AUTORE: − Eccolo! [Mio padre] [Vedete?] Mio padre.
SPETTATORE: − [Egli? Quell'uomo?] [È vostro padre quell'uomo?] È vostro padre quell'uomo?
AUTORE: − [Quello. Vi stupisce?] È lui. Con i suoi gli occhi azzurri.

SPETTATORE: − Possibile? E quanti anni avete voi?
AUTORE: − Circa trentacinque anche io.
SPETTATORE: − [Oh, allora siete nati insieme?] [Allora non siete padre e figlio] [Ma come trentacinque anni?] [Trentacinque anni] Avete trentacinque anni tutti e due?
AUTORE: − Io li ho di ora. E lui li ha di quando siamo stati insieme a Trapani.
SPETTATORE: − Ah, [*perplesso*] capisco! [*È perplesso*] Capisco perfettamente. Capisco.
AUTORE: − Semplice, no?
SPETTATORE: − [Ma allora, scusate, lui] [Se è così…] Si, si… Ma lui allora non è vero…
AUTORE: − Non è vero. Diglielo tu [stesso se non] [come] se non sei vero, babbo.
IL PADRE DELL'AUTORE: − Cristo! *(scuote il capo).*

È infatti in questa sede, in prossimità della prima apparizione del padre, che si gioca l'intera partita dell'aspirante drammaturgo: oliare gli ingranaggi che consentono un lieve passaggio ad un'altra dimensione rappresentativa, e allo stesso tempo, definire quello spazio altro è propedeutico allo svolgersi della trama senza intoppi ed è quindi imprescindibile per lo sviluppo dei quadri successivi. Non deve perciò sorprendere che proprio in questo punto gli autografi lascino intravedere una fase aggiuntiva di rielaborazione. Non sarà sfuggito, d'altronde, che proprio accanto alla

[157] Dal testo riprodotto in appendice si può leggere quale sia la ristrutturazione della scena tramandata a partire dall'inizio della 8, coinvolgendo la carta 9, 10, 11 e per qualche riga della 12 con la fine della didascalia conclusiva.

prima battuta del padre, nella carta 7, Vittorini postilla a margine «(rimembranza)» forse per appuntarsi una felice definizione coniata contestualmente all'inizio della trascrizione, riproponendosi di impiegarla in seguito. E invero egli la utilizzerà nella scena quarta (carta 13), aprendo alla possibilità che anche questa porzione sia stata oggetto di una nuova stesura. Il susseguirsi di rielaborazione e trascrizione fu così fitto, tuttavia, da rendere talvolta poco agevole la definizione delle fasi di scrittura, molteplici, seppur confluite in un unico supporto.

Più difficile, in assenza di un raffronto con una trascrizione in pulito, risulta collocare con certezza le carte dalla 29 alla 38 che presentano lo svolgimento inedito dei due distinti episodi della bambina Angelina e il cerchio (29-32) e del Barbiere Michele (33-38)[158].

Non esiste alcun sicuro appiglio per collocare esattamente il gruppo 29-32, nel cui contenuto, del tutto irrelato, si intravede però, ancora una volta, quel «dramma di vaste proporzioni», costituito da nuclei autonomi cui la cornice diegetica, in cui agiscono Spettatore ed Autore, avrebbe fatto da collante. L'episodio, privo di un vero e proprio svolgimento, si interrompe improvvisamente con il taglio a metà della carta 32, forse per eliminare definitivamente un contenuto non accettato.

Maggiore articolazione può raggiungere invece il discorso attorno alle carte 33-38. I sette autografi in questione sono diegeticamente consecutivi e da ascrivere ad un unico momento creativo. Presentano un testo ripartito in tre scene con appositi segnali, che si estende fino alla prima porzione della carta 38, prima di arrestarsi lasciando gran parte della pagina vuota dopo appena due battute.

Tanto la posizione archivistica quanto il contenuto, con l'ingresso di un nuovo personaggio[159], farebbero pensare ad una collocazione di queste carte in un luogo avanzato dello sviluppo diegetico, susseguente nella successione logico-temporale degli eventi rispetto a quanto abbiamo letto sulle carte 1-28, e pertanto risalente, anche temporalmente, ad un momento successivo di scrittura. Perfino la numerazione delle scene 4 e 5, già assegnate nelle carte precedenti, potrebbe intendersi una numerazione relativa ad un atto successivo al primo, concorrendo ad avallare l'evidenza appena indicata.

Tuttavia, è ancora il discorso sulla riscrittura della scena terza e, a ben vedere proprio attorno alla postilla posta a margine della carta 7, a costituire il perno attorno al quale ruota l'individuazione della fase di scrittura cui pertengono le carte 33-38.

Prima dell'inizio della scena quarta, infatti, si legge sulla carta 33 la didascalia conclusiva del quadro terzo ma in una redazione precedente a quella definitiva in cui il «baraccone da fiera» ha definitivamente rimpiazzato il «carrozzone di zingari»:

[158] I brani in questioni, riprodotti in *Appendice*, sono rimasti inediti fino alla loro pubblicazione in V. BRIGATTI, *L'Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, cit.

[159] Invero egli è soltanto evocato senza comparire di persona sulla scena

[…] dentro [fischia] forte. [Voglio che tu sia allegro] Fischiaci dentro forte.

Egli [entra] si ritira nel carrozzone, [e il carrozzone]. Tutta la scena si sposta [finché si vede solo] e non si vede più altro che campagna e colline di sabbia.

«Carrozzone di zingari» si qualifica, infatti, inequivocabilmente come una variante più antica, emendata in modo definito, contestualmente alla fase di scrittura, direttamente sulla carta 7. Legata al mondo creato dall'immaginazione fiabesca della giovane protagonista di *Erica e i suoi fratelli*, la prima ambientazione dell'episodio sembra attualizzare le fantasticherie della bambina che immagina il padre, disoccupato allontanatosi dalla famiglia in cerca di lavoro, «entrato in uno splendido gioco» e «divenuto una specie di zingaro»[160]. Essa è rimpiazza in tutte le occasioni successive da «baraccone da fiera» che da quel momento ricorrerà in prima battuta, sancendo definitivamente la sostituzione del filone immaginoso del «romanzo interrotto» con un nuova fase creativa che, come in *Sardegna come un'infanzia*, lega l'infanzia alla fiera, recuperando un antico legame con la ritualità della festa. Ciò significa che questo gruppo di autografi non contiene uno sviluppo successivo del testo, bensì uno alternativo, che antepone il barbiere Michele ai personaggi della Mamma e della Nonna. Con ogni probabilità queste carte appartengono alla redazione precedente, quella intravista nella seconda metà della carta 7, di cui 33-38 sono verosimilmente le uniche superstiti.

L'unico elemento su cui una diversa ipotesi di ricostruzione potrebbe imperniarsi è l'improvvisa ed inspiegabile interruzione della scrittura all'inizio della carta 38 che, lasciando vuota una porzione consistente del foglio, fa pensare ad un'autonoma elaborazione dell'episodio piuttosto che alla trascrizione dell'atto.

Tuttavia, la presenza di una variante più antica non apre ad altre possibilità: se lo spazio vuoto di una carta più antica fosse stato, in un secondo momento, sfruttato e riutilizzato dall'autore per immaginare uno sviluppo alternativo, situazione peraltro non inconsueta nelle abitudini scrittorie di Vittorini, la scrittura pregressa sarebbe stata eliminata con dei segni inequivocabili di espunzione.

La tesi di una redazione precedente è invece perfettamente compatibile, anzi del tutto conseguente alle modalità della composizione rivelate dalle carte 8-13, coinvolte nella riscrittura della scena terza, le quali, ricalcano peraltro la prassi messa in luce analizzando gli autografi di *Uomini e no*. Lo sviluppo alternativo che si intravede appena nella carta 7 sarà stato senz'altro proseguito da quelle carte che, essendo state rimpiazzate dal gruppo 8-13, non sono serbate dall'autore. Con ogni probabilità la carta 33 appartiene alle carte sostituite, tuttavia, essa è giunta fino a noi poiché tra-

[160] EF, p. 508.

smette l'inizio di un episodio il cui contenuto diegetico fu espunto solo momentaneamente per essere poi reintegrato negli sviluppi futuri dell'intreccio e non più nelle prime scene come nelle originarie intenzioni. Il fatto che la carta 33 contenga l'inizio di una scena quarta, in continuità con il finale dell'antica redazione della scena terza è infatti molto più determinante e di per sé sufficiente a ratificare l'ipotesi: la scena terza fu quindi parzialmente riscritta al fine di inserire la parentesi ragionativa costituita dalla scena quarta e le carte che ne testimoniavano la stesura precedente furono perciò eliminate. Dal momento che, contestualmente alla fase di creativa rappresentata dal primo *corpus* principale di carte, l'autore optò anche per un diverso ordine degli episodi, una sorte diversa toccò ai documenti recanti l'episodio del barbiere che sarebbe dovuto essere recuperato, seppur in una collocazione differente da quella ipotizzata in origine. Non alla categoria dei personaggi rifiutati dal suo autore appartiene, dunque, Michele il barbiere, il quale dalle scene del dramma approderà perfino alla trama narrativa del futuro romanzo. Anzi, i motivi della sua dislocazione sono facilmente inferibili e in linea con gli interventi sottolineati finora: ad un progetto in cui l'ambientazione della commedia, dopo l'evanescente incontro con il padre, rimane a Trapani, se ne sostituisce uno in cui all'entrata in città si frappone dapprima l'esigenza di chiarire le modalità dell'apparizione della rimembranza e in seguito l'emersione memoriale delle scene di vita familiare e in cui è l'azione del binomio memoria-fantasia a prendere il sopravvento[161].

Se si confronta questa redazione antica delle scene quarta, quinta e sesta con quella definita trasmessa dal *corpus* principale, si noterà che in una prima fase il nucleo metateatrale i cui agenti principali sono Spettatore, Autore e Regista era molto più sviluppato, del tutto in accordo con la vasta benché riluttante partecipazione del Macchinista che è stata espunta sulla carta 2.

In un primo momento, proprio dalla cooperazione tra istanza produttrice del racconto e destinatario, sotto la stretta supervisione del garante della coesione e della coerenza degli episodi agiti, scaturiva la messa in scena. In seguito alle modifiche intervenute, al contrario, il processo creativo sarà del tutto sbilanciato verso l'Autore, unico vero artefice della «rimembranza».

E a ben vedere, è proprio l'intervenire del nuovo concetto di «rimembranza», appuntato a margine nella carta 7, a costituire una chiave d'accesso al processo immaginativo sul quale si fonda la nuova architettura del dramma, poiché, aprendo ad un diverso trattamento del materiale memoriale, esso guida la riscrittura non solo dell'intera scena terza, ma anche di tutta la porzione successiva che ha sostituito il contenuto del gruppo di autografi 33-38.

Così come l'improvvisa messa in scena della rimembranza che si intravede sulla carta 7 è stata in un secondo momento rimpiazzata da un'apparizione mediata dall'intervento autoriale, il

[161] Si confronti il contenuto delle carte 33-34 con ciò che segue la scomparsa del padre nella redazione successiva: la parentesi ragionativa costituita dalla Scena quarta (carte 13,14,15) e la rimembranza successiva (15-28) si pongono senz'altro in alternativa rispetto allo sviluppo ipotizzato in precedenza.

quale rispondendo ai dubbi dello Spettatore, dimostra di saper padroneggiare il processo creativo, allo stesso modo, allo sviluppo più antico, incentrato direttamente sulle vicende vecchie di vent'anni di Michele il barbiere, Vittorini ha preferito anteporre un momento ragionativo in cui i protagonisti, da spettatori degli episodi, definiscono ed esplicitano le leggi sottese delle visioni. L'apparizione del fratello Rubino, della madre e della nonna costituisce il pretesto per puntualizzare le regole e la natura del loro assistere alla visione che in queste battute si qualifica come un'azione drammatica vera e proprio di cui loro sono spettatori da un punto esterno, senza possibilità di tangenza o unità con quanto vedono.

Questo necessario momento di definizione delle tecniche drammatiche, cui è succeduto il documentato processo di sfrondamento degli elementi più prosaicamente tecnici avrebbe dovuto lasciar spazio alla "magia" della rappresentazione, così come la successiva suggestione sonora, già commentata, farebbe immaginare.

La scena quarta delle carte 33-38, peraltro, inizia con una battuta dell'autore a commento dell'uscita dello spettro del padre:

310 AUTORE: − Povero babbo! [Mi aveva giurato] [promesso] [di farmi vedere] Voleva farmi vedere il mondo [portarmi fino a S. Francisco e invece], me lo aveva promesso, ma, giunti a Trapani, ci toccò tornare indietro.

A conferma del momento di riassemblaggio e di ristrutturazione che questa stesura rappresenta, si noti come la battuta della redazione precedente venga riassorbita dalla scena terza nella riscrittura, dove lo scambio tra lo Spettatore e l'Autore a visione iniziata diventa più articolato rispetto al monologo dello spettro che si intravede sulla carta 7:

SPETTATORE: – E voi che gli diceste? Non gli dicevate nulla voi?
90 AUTORE: − Che cosa dovevo dirgli? Mi dispiaceva di tornare a casa [Volevo continuare il viaggio, vedere tutto quello che lui mi aveva promesso, il mondo, le città del mondo] [il mondo e così restavo zitto.] e stavo zitto.

Per quanto riguarda invece l'esile gruppo di autografi 39-41, in primo luogo essi devono ad un disegno appena abbozzato (carta 41) rappresentante una ferrovia e una confluenza di due strade il legame con l'episodio del barbiere. Lo schizzo è stato infatti considerato come rinviante al prosieguo del *Sempione*, come d'altronde l'insieme di documenti che dal punto di vista dell'ordine archivistico li precedevano in questa cartella, prima di essere ricondotti al fascicolo di pertinenza del romanzo *Il barbiere di Carlo Marx*. L'impiego dello stesso inchiostro per avviare una trascrizione dell'incipit del dramma (carta 39) è uno degli indizi che vengono presentati da chi ha avanzato l'ipotesi di una confluenza tra i due progetti e di una ripresa di *Atto primo* parallelamente alla stesu-

ra del romanzo, la cui pubblicazione è annunciata come prossima fin dall'appendice del *Sempione*. Tuttavia, l'antichità dell'episodio derivata dall'ipotesi di ricostruzione appena descritta contribuisce a chiarire l'*iter* redazionale. In primo luogo l'antecedenza del personaggio del barbiere è del tutto plausibile: come il padre biondo dagli occhi azzurri che scrive tragedie, frutto della commistione tra memoria e fantasia, anche quest'ultimo rinvia all'esperienza personale divenuta mitica per mezzo del nonno materno, «barbiere e all'occorrenza cerusico»[162]. Si può ritenere dunque che esso costituisse l'antecedente letterario tanto del personaggio del nonno-elefante quanto del personaggio di Michele. Inoltre, autorizzati dall'esplicito parallelo attuato da Vittorini tra la genesi del *Sempione* e quella di un non identificato testo teatrale, è possibile formulare l'ipotesi che quella «cosa sul genere del *Sempione*, una serie di avventure» non solo sia *Atto primo*, ma sia un progetto saldamente legato alla prima ispirazione di ciò che sarebbe poi diventato il romanzo. Non solo nelle evidenze di una ripresa collocabile in un secondo momento rappresentata dagli ultimi tre autografi manoscritti e dalla conservazione dei materiali relativi in un'unica cartelletta risiede il legame con il *Il barbiere di Carlo Marx*: esso si colloca all'origine, al momento dell'ideazione[163].

Per concludere la descrizione delle carte è necessario dunque prendere in considerazione la prima di questo ultimo esiguo gruppo, consistente in un foglio irrelato su cui è iniziata una nuova trascrizione di *Atto primo*. Si è già discusso, e si può rapidamente verificare sul testo riportato in *Appendice*, come sul manoscritto l'espunzione del filone metateatrale, con protagoniste le maestranze della scena, sia pressoché totale e coinvolgente ogni luogo nel testo in cui esse appaiano, con la sola eccezione delle battute della prima scena. Benché queste volontà ci vengano confermate dalla trascrizione dattiloscritta, la carta 39 mostra che a questo nucleo, anche alla luce delle implicazioni che ne derivano, Vittorini non rinunciò se non dopo averne tentato un'ultima stesura in un foglio a parte. Come si legge nella carta riprodotta integralmente di seguito, Vittorini prova *ex novo* a svolgere il dialogo tra Regista e Macchinista:

> [REGISTA: Tu dimentichi di essere già sul palcoscenico. Voltati. Qui hai davanti il cosiddetto pubblico. E le nostre parole sono già commedia, come quelle che ha detto l'amico macchinista…
> MACCHINISTA: − [Un momento! Che amico macchinista? Io non mi occupo che degli scenari.] [Vorresti pigliare dentro anche me?] [Io non sono oggetto della] [Io sono qui soltanto per gli scenari] [Io non ho detto nulla] [Non me la fai]

[162] *Dodici domande*, cit., ora in LAS. II, p. 676.

[163] Che il *Sempione* e *Il barbiere di Carlo Marx* nascano da una stessa ispirazione è confermato dalle analogie esplicitate da Vittorini e dalla continuità diegetica che li accumuna. Il legame con la scrittura teatrale che emerge dalle carte esaminate è invece in parte confermato anche dal proposito di cui leggiamo in una lettera di Valentino Bompiani del gennaio 1956: «Mentre passo in composizione *Conversazione*, *Uomini e no* e il *Sempione*, aspetto da te la traduzione scenica di quest'ultimo che, secondo la tua idea, ti proponevi di aggiungere al volume». È possibile dunque che il progetto di una trasposizione riconduca il romanzo alla prima ispirazione, rafforzando l'ipotesi che essa fu drammatica.

Corre per uscire

REGISTA: − [Ma no] [Eh, un momento!] *(lo ferma)*]
MACCHINISTA: − [Ah, vorresti pigliare dentro anche me!] [Io non ho detto nulla]
REGISTA: − [Questa è una gatta che dovrete pelarvi voi da soli]
REGISTA: − [Tu ci sei] [Ti sembra] [Ma questi signori ti hanno ormai visto e udito] Tu non puoi più sottarti loro.
MACCHINISTA: − [Non io, io lavoro agli scenari] [Dove vuoi arrivare] [Sei senza attori]
MACCHINISTA: − [A fare che cosa]

Poiché essa accoglie gli emendamenti apportati sulla carta 1 all'incipit della prima scena, si tratta di certo di una redazione successiva a quella presa in esame, che potrebbe collocarsi tanto dopo la battitura a macchina del testo elaborato dal manoscritto quanto, altrettanto verosimilmente, frapporsi alle due stesure, benché il colore più brillante dell'inchiostro e le caratteristiche della carta, condivise con l'intero gruppo 39-41, facciano propendere per la prima ipotesi.

Inutile aggiungere che l'intento di avviare una nuova stesura si arena immediatamente di fronte all'infittirsi delle correzioni. La volontà di recuperare il lungo scambio tra macchinista e regista, tuttavia, dovrebbe far supporre che Vittorini volesse ripristinare almeno in parte il peso determinante che l'intero filone aveva avuto nella prima redazione, per mezzo delle numerose entrate in scena del secondo disseminate in vari punti del testo. Ma abbiamo ragione di credere che, più che al continuo scambio di battute tra le due entità che rivendicano a se stesse il ruolo di istanza creativa nella scena, cui peraltro aveva già dimostrato di essere disposto a rinunciare, cassandone gran parte fin dalla prima redazione, Vittorini tenesse a recuperare proprio il contenuto specifico del dialogo in questione. Sia che la carta sia stata redatta a ridosso del 1945, sia che appartenga ad una stagione successiva, infatti, la moltiplicazione degli esempi che da Pirandello in poi portano sulla scena l'interazione polemica tra Autore e Regista rende il ricorso a questa soluzione ormai anacronistico[164]. Non si ritiene che egli avesse dunque intenzione di insistere sulla rappresentazione della funzione registica, in questa sede ridotta semplicisticamente a ruolo secondario di coordinamento e di vigilanza, mettendo in scena una distinzione tra i ruoli che incarnasse la sua idea di teatro. Se di un manifesto *Atto primo* ha le sembianze, esso si riferisce senz'altro alla scrittura e all'arte creativa in generale non certo all'arte scenica in particolare.

Dalle parole del personaggio del macchinista in questo segmento sappiamo invece che l'abbozzo eredita da *Conversazione* la dicotomia tra esercizio amatoriale e professionistico della funzione artistica che nel romanzo distingueva l'opera del padre drammaturgo-attore, «nella oscurità folle delle sue notti cresciute sotto il vino», e del poeta Shakespeare «nella purezza delle sue notti

[164] Si pensi a Mario Apollonio che nel 1947 nel *Prologo* che avrebbe dovuto inaugurare la prima stagione del Piccolo Teatro di Milano esplicita la sua concezione di un teatro, nella fattispecie di un teatro corale nutrito di una forte tensione civile, attraverso la polemica tra il personaggio Autore e il personaggio Regista.

di meditazione senza paura»[165]. L'opposizione, di cui si parlerà più distesamente in seguito, è oggetto di continua enfasi nel corso della parte quinta ed è funzionale alla definizione del «poeta continuo», che si leggerà in *Le due tensioni* e da cui deriverà anche il narratore di *Uomini e no*[166].

Questi ultimi esempi hanno quindi messo in luce come la redazione manoscritta consenta non solo una comprensione maggiore del progetto *Atto primo* ma anche l'assunzione di elementi importanti per determinare la genesi, talvolta non narrativa, di alcuni celebri motivi vittoriniani e seguire il loro sviluppo autonomo. Tra gli esempi da sottolineare, di certo anche l'emergere dell' occorrenza «Le città del mondo» nella già citata battuta 90, ben più significativa delle precedenti:

In questo caso essa non compare in associazione all'elenco delle città mitiche tipico di molti luoghi vittoriniani, come accade in *Uomini e no* nel corsivo di amplificazione già analizzato[167]. Né nel contesto simile rappresentato dall'omonimo racconto edito del 1941 che per il finale aperto e il linguaggio evocativo aveva spinto Paolo Orvieto a identificarlo con un incunabolo dell'omonimo vasto romanzo[168]. In queste occorrenze, così come nella rubrica dallo stesso titolo con cui su «Il Politecnico» Vittorini in seguito declinerà il vasto *topos* della città ideale, il sintagma «le città del mondo» non si lega ad alcun personaggio del romanzo degli anni Cinquanta. Il manoscritto mostra invece inequivocabilmente che il legame con il padre scrittore di tragedie che diventerà protagonista del progetto narrativo in un momento successivo è già chiaramente delineato, almeno nella mente dell'autore.

L'esempio costituirebbe anche l'occasione per riflettere, partendo dalla continuità e dal ripetersi di alcuni elementi, sul forte legame esistente in tutta la produzione dello scrittore tra oggetto rappresentato e modalità della rappresentazione. La fluidità della scrittura di Vittorini consiste in due principali tendenze: la prima è connessa al continuo reimpiego di materiali che oltrepassano confini delle singole opere, e la seconda alla forte tensione cui sono sottoposti i tradizionali confini di genere, in conseguenza dell'ininterrotto travalicamento delle configurazioni formali portati al limite delle loro possibilità. Di fronte ad un processo di scrittura che somiglia più ad un continuo attingere ad un grande repertorio di motivi sempre presente nell'orizzonte creativo dell'autore, più che all'elaborazione di un unico e distinto progetto, è talvolta conveniente seguire il complesso migrare di temi e figure mettendole in relazione con le modalità di rappresentazione.

Quando Vittorini nel 1957 sostiene la necessità di scindere il composito intreccio del progetto narrativo incompiuto in tre filoni distinti, quello del padre scrittore di tragedie in fuga con il

[165] CS, p. 688.

[166] Questo tema sarà oggetto di approfondimento nel prossimo capitolo, in particolare: III. 5.

[167] «Vengono, come sono alla radio le città del mondo, Manila 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» (UN, p. 912).

[168] P. ORVIETO, *Padri e figli nel romanzo postumo di Vittorini*, in «Paragone», agosto 1971, pp. 3-35.

figlio è l'unico a sopravvivere divenendo il motivo centrale del «romanzo scenico» che si compone di parti dialogiche, narrative e descrittive. Benché le prime pagine impostino il discorso prevedendo una destinazione sia teatrale che cinematografica, quest'ultima appare senz'altro più compatibile con i mezzi atti a realizzare pienamente le intenzioni dell'autore, peraltro impegnato in quello stesso periodo a collaborare alla sceneggiatura del film *Le città del mondo* firmata Nelo Risi e Fabio Carpi[169]. L'evidenza di quanto appena affermato è chiara fin dalla scena prima del romanzo scenico, in cui si narrano gli antefatti del viaggio che sta per iniziare. Si prevedono per quest'ultima anche soluzioni non strettamente cinematografiche, con la possibilità di evocare le diverse e rapide vedute della Sicilia, oltre che con una voce fuori campo, con un narratore sulla scena che «entra in panni da insegnante a sessantamila mensili»[170]; tuttavia anche per una realizzazione a teatro ciò che lo scrittore suggerisce è di «proiettare in successione sul fondale bianco le varie immagini indicate»[171].

Alcune delle didascalie di *Atto primo*, in particolare quelle che accompagnano il materializzarsi del ricordo, prevedono una scena in movimento suggerendo la dissoluzione di una scena nell'altra o riproducendo un avvicinamento dell'oggetto o un cambio di direzione dello sguardo, forse non impossibile da realizzarsi scenicamente ma di sicuro più connessa ad un'immaginazione di tipo cinematografico:

> *Egli si ritira nel baraccone e il baraccone esce, la campagna resta vuota, a colline di sabbia* (AP, p. 1165).

> *La campagna si muove. Entra una casa con alte siepi di fichidindia ai lati* (AP, p. 1166).

> *Ora la casa si è un po'allontanata, e dietro i fichidindia si vede il tetto di un'altra casa vicina. Si vede, da una parte, anche un albero, un cerro. Due bambine entrano e s'inginocchiano ai piedi dell'albero, scavano* (AP, p. 1169).

Ciò che ci interessa in questa sede rilevare è quindi che anche il primo apparire del padre calzolaio e del figlio era inserito in un discorso drammatico complicato, oltre che dalla rappresentazione di più livelli diegetici, anche da una tensione che muoveva verso la visione cinematografica. Quando lo scrittore si decise a salvare il materiale narrativo del suo romanzo impossibile, fu proprio quel solo filone, incentrato sulla stessa coppia, ad essere scelto per sopravvivere, e non in un'opera narrativa tradizionale, ma in un romanzo scenico in cui la preponderante qualità visiva raggiunge esiti differenti. Trasportata in un testo che prevede una dimensione spettacolare, essa supera defini-

[169] Dopo una battuta d'arresto, il progetto troverà realizzazione solo nel 1975.
[170] RS, p. 25.
[171] Ivi., p. 10.

tivamente i limiti della rappresentazione teatrale, suggerendo se non imponendo il ricorso al mezzo filmico.

Degno di nota è senz'altro anche il ricorrere dell'accenno al mondo dei morti, di certo non funzionale al solo distinguere tra la natura di fantasma da quella di rimembranza del padre:

> SPETTATORE: – Se n'è andato come un fantasma.
>
> AUTORE: − [I fantasmi] [Ma mio padre [non era un fantasma] è vivo] [i fantasmi vengono dai morti e lui è ancora vivo] Ma mio padre non è mai morto.

La precisazione di per sé si rende necessaria per operare un distinguo tra il ricordo vivificato nella rimembranza e l'altro celebre spettro vittoriniano, il fratello Liborio di *Conversazione*, di provenienza chiaramente inferica. Tuttavia, l'insistenza sul medesimo motivo[172] va comunque oltre questo passo fino a svelarsi completamente nell'episodio di Angelina (battute 266-308). Non si dimentichi che alla luce dell'ipotesi ricostruttiva prima avanzata, le carte che trasmettono questo episodio, essendo avulse dalla porzione oggetto della trascrizione, sono ascrivibili ad una fase temporalmente precedente. Esse debbono ritenersi più vicine alla prima ideazione, dalla quale le carte del nucleo principale copiato in bella sono separate da almeno uno stadio, con progressiva opacizzazione dei motivi originari. In che modo questo dettaglio sarà rilevante e come entra in stretta relazione con *Conversazione in Sicilia*, aprendo un'importante via d'accesso all'opera, sarà discusso nel capitolo successivo.

Per concludere, si noti come la lettura del manoscritto consenta inoltre di rinsaldare un legame che già Rodondi e Brigatti avevano rinvenuto con il racconto *La vendetta di Rubino*, nella loro ricostruzione essenziale per collocare più precisamente la composizione dell'abbozzo dopo averlo retrodatata al 1945.

Lo stesso nome e l'insistenza sui medesimi tratti caratteriali tra il Pippo di *Atto primo* e il ragazzo protagonista contribuiscono ad ascrivere l'abbozzo allo stesso ambito temporale del racconto, edito probabilmente dapprima nel corso nel 1944 sulla stampa clandestina, in un luogo non ancora identificato, e in seguito in «Lettere ed arti» nel settembre del 1945. Ma l'impavida intraprendenza dimostrata da Rubino nel progettare con i suoi compagni di uccidere un tedesco e tagliare i cavi del telefono per vendicare papà Famigliola, catturato dai soldati, non ha riscontri nel Rubino dell'abbozzo, come avrebbe potuto suggerire la monelleria del ragazzo nel mandare la luce negli occhi alla nonna con lo specchietto. Sul nipote, in un luogo emendato, la nonna esprime un'opinione ben chiara:

[172] AUTORE: − Aveva giorno di morti [†] Sperava di poter vivere con le tragedie che scriveva.
LA NONNA: – Io potevo vederla fin dentro la vita dei nostri morti. [La stessa] Era la stessa offesa

LA MADRE: – Quel ragazzo non viene su bene.
LA NONNA: – Non viene bene no. Tu gli dici, fai questo, e lui fa. Gli dici, non fare questo, e non fa… Non ha carattere.
LA MADRE: – Ho proprio paura che non nebbia. [No davvero]
LA NONNA: – Certo che non ne ha.

Tuttavia, la donna siede proprio su una sedia a dondolo e la presenza occultata di due sorelle fa aumentare i tratti in analogia con il Rubino del racconto resistenziale. Inoltre, apparentemente contro ogni economia di discorso, il narratore insiste sulla vicinanza della casa di Rubino, posta in cima ad una montagna, vicina ad un cimitero. Questo elemento è da mettere in connessione con l'esistenza di un disegno più ampio, di cui il breve racconto rappresenta solo un atto, ma anche con il luogo in cui è ambientata l'apparizione dello spettro in *Conversazione*, nel vallone ai piedi dell'altura in cui si trova la casa di Concezione. Se questo rinvio può apparire al momento pretestuoso, esso riscuoterà maggior credito in seguito, alla luce di quanto si dirà sulla prossimità tra il romanzo e *Atto primo* che proprio i luoghi emendati consentono di far emergere.

II.4 Un'ipotesi di datazione

Esistono dei dati sicuri che consentono di individuare con precisione i limiti estremi dell'arco temporale all'interno del quale Vittorini può aver atteso alla scrittura dell'abbozzo, per quanto nessuno di questi aiuti a circoscrivere l'ampiezza dell'intervallo che essi disegnano. Nessuna osservazione, tra quelle qui presentate, ci permette quindi di confermare ciò l'osservazione empirica ci sembra suggerire, ovvero: una significativa consonanza con la poetica degli anni Trenta e un'attenzione a specifici procedimenti stilistici e costruttivi più prossima alla stesura di *Conversazione in Sicilia* piuttosto che a all'ideazione *Uomini e no,* che di quei procedimenti beneficia trovando in essi un sicuro punto di partenza per l'avvio di una ricerca ulteriore.

Gli autografi di *Uomini e no* dimostrano con sicurezza che i due lunghi segmenti dialogici di *Atto primo* che vi sono trascritti sono il frutto di una sicura copiatura a processo creativo ormai concluso, priva di anche minime incertezze e ripensamenti ad eccezione di quello che coinvolge il nome del giovane protagonista, cambiato da Rubino in Pippo contestualmente alla stesura. Dal momento che le difficoltà materiali che gli autografi testimoniano collocano la scrittura nei difficili mesi della reclusione dell'autore, il testo coinvolto nella migrazione è stato senz'altro fissato in un momento precedente all'autunno del 1944. Anzi, più esattamente è all'«estate del '44» che Vittorini fa risalire la sua scrittura quando, in *Diario in Pubblico* ripropone l'episodio della nonna e di Rubi-

no corredandolo di data. Se è proprio ad *Atto primo* che Vittorini intende riferirsi quando, in un'occasione non meglio identificata, dichiara: «L'avevo pensato nel 1945», allora si è costretti a prendere atto dello scarto esistente tra i dati evinti dalle carte e il contenuto della dichiarazione che ha forse come unico intento quello di ascrivere genericamente l'abbozzo alla stagione creativa che ha in *Uomini e no* il suo centro focale, e non di collocarne precisamente nel tempo la stesura.

Dalla compattezza tematica con *La vendetta di Rubino* potrebbe però discendere un indizio di anteriorità dell'abbozzo. Dal momento che vi fu certo un rapporto genealogico se non di discendenza diretta quanto meno di vicinanza tra due progetti letterari, che condividono i medesimi protagonisti, si può ipotizzare che in primo luogo Vittorini elaborò il progetto drammatico, in seguito convertito in racconto resistenziale. Attribuito dapprima il nome di Rubino al fratello dell'autore, al momento dell'inserimento del brano di *Uomini e no* la sostituzione in Pippo divenne necessaria proprio per eliminare l'omonimia creatasi con la sopravvenuta pubblicazione del racconto resistenziale, verso il quale i protagonisti nel frattempo erano migrati.

Non conoscendo purtroppo con precisione né i luoghi né i tempi della prima pubblicazione del racconto, avvenuta sulla stampa clandestina, ci è possibile solo confermare una stesura già ipotizzata nel 1944 o al 1943, intervallo temporale in cui verosimilmente apparve il breve scritto.

Per quanto riguarda l'estremità opposta dell'arco temporale che qui si intende definire, invece, è una spia lessicale a fungere da sicuro termine *post quem*, benché essa non giunga a circoscrivere un'ampiezza che rimane al contrario molto estesa. Di certo, l'apparizione negli scritti critici dei termini "regia" e "regista", costituisce un sicuro appiglio per collocare l'abbozzo in un momento successivo al 1932. L'impaccio terminologico che penalizza l'esposizione nel breve scritto *I film di Clair*, apparso nel luglio del 1932, in cui Vittorini alterna «realizzatore di film» al termine «regisseur»[173] per designare la nuova professione nata in campo cinematografico, si dimostra del tutto superato nelle recensioni dell'anno successivo, in cui l'autore prova di aver recepito l'acquisizione del nuovo conio nel lessico specifico della scena. Se dunque, alla metà del 1932, non è immediatamente stato riempito nel lessico vittoriniano il vuoto terminologico che la proposta formulata da Migliorini in «Scenario» nel febbraio 1932 ha lo scopo di colmare, negli stessi mesi del 1933 la rapida diffusione dei termini in questione ha raggiunto anche il nostro, che invero ne fa uso a partire dal maggio del 1933, quando è invitato a recensire la *Mostra di Scenografia italiana* curata da Anton Giulio Bragaglia[174]. Allo stesso tempo, l'apparizione del termine bolla senz'altro come ironico l'impiego successivo di «mettinscena» in riferimento a Copeau e Reinhardt presenti al maggio fiorentino[175].

[173] *Film di Clair*, in «Il Bargello», a. IV, n. 23, 5 giugno 1932, p. 3, ora in LAS. II, pp. 592-595.
[174] *Una mostra di scenografia italiana*, «L'ambrosiano», 13 maggio, p. 3 ora in LAS. I, p. 676.
[175] *La rappresentazione di «Santa Uliva» nel Chiostro di Santa Croce*, in «Il Bargello», a. V, n. 24, II giugno 1933, p.3 ora in LAS. II, p. 684.

Non si ritiene superfluo indagare gli anni Trenta: proprio alla luce di quanto è stato messo in evidenza in merito ai rapporti con *Sardegna come un'infanzia* e alla corrispondenza con gli scritti critici in termini di temi, motivi, parole chiave e principi cardine che sostengono la prima fase della poetica vittoriniana, una composizione dell'*Atto primo* contemporanea alla stesura del citato articolo su *Caterina Mansfield* si sarebbe potuta ritenere del tutto verosimile.

Tuttavia, per quanto espressione di una medesima tensione e benché perfettamente sovrapponibile all'ideologia letteraria del periodo appena successivo all'esordio, non è possibile dare seguito alla suggestiva possibilità che a questa fase dell'apprendistato letterario appartenga l'abbozzo. I nuclei contenutistico-ideologici dovranno infatti attendere la lezione stilistica di *Conversazione* per «precipitare in forma». A chiarire definitivamente la cronologia delle opere vittoriniane interviene infatti un'osservazione che concerne le oscillazioni nell'impiego dei pronomi personali, sul finire degli anni Trenta al centro del dibattito promosso dalla propaganda di regime. Lo scritto pubblicato dal linguista Bruno Cicognani su «Il corriere della sera» del gennaio del 1938, polemico nei confronti del Lei «straniero e servile», ha in sé l'inizio della querelle destinata a tramutarsi dapprima in una vera e propria campagna che terrà banco nel corso del 1939 e in seguito nella prescrizione da parte del Ministero della Cultura dell'uso del Voi e dell'abolizione dell'osteggiato pronome personale, «Femmineo, sgrammatico, straniero».

Dalla dichiarazione rilasciata in risposta al referendum *Antilei* promosso dalla rivista fascista «Antieuropa», sul finire di quell'anno, sappiamo che Vittorini si dichiara senz'altro a favore dell'abolizione del pronome sotto accusa, ma che la sua posizione, lungi dal riprodurre pedissequamente le prescrizioni della mera propaganda, appare molto più articolata e rispondente ad una sincera istanza di comunicazione tra gli uomini. Anche il *voi*, che l'atteggiamento parossisticamente autarchico impone, «è, dopotutto, una "persona indiretta" e nei rapporti umani l'indiretto nasce da bisogno di finzione, ipocrisia, o, almeno, distacco». Per questo motivo è al solo propone diretto che l'autore accorda il suo favore, dicendosi «per l'uso generale e incondizionato del *tu*»[176]. Alla questione, peraltro, Vittorini dimostra di aver riflettuto anche in tempi non sospetti, ben prima che il regime piegasse ad un uso strumentale e propagandistico le convenzioni comunicative della stampa ufficiale e le prassi scrittorie di romanzieri e giornalisti. Già nel 1931 egli esprime le sue perplessità al riguardo a Corrado Pavolini, al quale confida: «del resto il *Lei* è un'invenzione piccolo-borghese», aggiungendo, con parole che preconizzano la futura intromissione del regime nelle questioni linguistiche: «fossi il Duce lo manderei al confino»[177].

[176] *L'uso incondizionato del* «tu», «Antieuropa», a. X, novembre-dicembre 1939, p. 775 ora in LAS. II, p. 65.

[177] «La vita è dura». *Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, a cura di Anna Panicali, in «Otto/Novecento», XV (1992), 3-4, pp. 147-179. La lettera citata risale al 9 dicembre del 1931 ed è riprodotta alle pagine 166-167.

Un riverbero della particolare sensibilità che porta Vittorini a riflettere su questioni di pragmatica linguistica, a ben vedere colpiva già la coeva produzione narrativa di ambiente piccolo-borghese e impiegatizio. Utilizzando modalità estranee al Vittorini maturo, il narratore dei primi racconti indulge, oltreché sulle abitudini personali e sulle pratiche mondane dei personaggi, anche sulle abitudini linguistiche, con un gusto che più che mimetico-realistico si direbbe psicologico-introspettivo. Così in *Educazione di Adolfo* è connotato il personaggio del Viceprefetto:

> Così scrupoloso nella cura delle mani, così delicato nella cura degli abiti, raffinato nei pasti, e tanto negligente, smodato nelle parole (PB, p. 46).

Tra le sue criticate abitudini nei rapporti sociali spicca l'uso di «quel "tu" soldatesco ove sarebbe stato bene o molto meglio del "lei" un "voi" prettamente napolitano»[178]. Già nel 1929, quindi, è ben radicata l'opinione che le abitudini comunicative siano il riflesso delle relazioni umane, laddove l'uso indiscriminato del tu sembra condannato, benché, a ben vedere, la critica risieda nei presupposti e nelle implicazioni che in questo preciso caso sono connesse al pronome diretto, inscritte nell'appartenenza sociale del personaggio:

> Il "tu" dalla bocca di quell'uomo, essendo adoperato come si sapeva anche per damine e gentiluomini della migliore società quasi a sondare lo spessore esterno della sua influenza, non guastava del tutto al palato dei dipendenti, che lo ricambiavano con un "lei" da parente povero, ma era l'indizio, almeno agli occhi di Adolfo, della sua educazione gonfia d'arie, non completamente dirozzata, del suo paternalismo provinciale, della sua smanceria grosso borghese (PB, p. 45).

Indipendentemente quindi dal caso particolare, dal quale non siamo certi di poter trarre une prescrizione estendibile alla totalità dei concreti contesti comunicativi, è possibile notare una attenzione che ci induce a non trascurare i risultati che derivano dall'osservazione dell'oscillazione nell'impiego dei prenomi personali che potrebbero, al contrario, costituire un fecondo campo d'indagine. Se un alto grado di coerenza interessa tanto dichiarazioni pubbliche quante private, financo a riversarsi nella scrittura creativa dei primi anni Trenta, si rimane invero non poco sorpresi nel constatare che alle medesime convinzioni non si adeguano le abitudini scrittorie. Nelle opere dell'apprendistato poetico l'unica eccezione è rappresentata dal racconto *Il signore che voleva assassinarlo,* in cui gli scambi dialogici sono costruiti con il più autarchico dei pronomi di cortesia, laddove la variante esterofila è invece impiegata ne *Il garofano rosso* e nella prima puntata di *Conversazione*. Si è altresì obbligati a riscontrare che l'abbandono del pronome d'importazione, fino a quel momento inspiegabilmente rimandato, è subordinato soltanto all'imposizione, ormai ineludibi-

[178] PB, p. 46.

le, al punto da non poter escludere con sicurezza che, più che di una volontà autoriale, la sostituzione sia frutto di una obbligata iniziativa redazionale.

Indipendentemente dal contesto in cui si verificò, lo scarto nell'uso del pronome è databile con precisione poiché interviene proprio durante l'uscita a puntate di *Conversazione* nel corso del 1938: la terza puntata del romanzo, uscita nell' ottobre del 1938[179], presenta infatti la sistematica sostituzione con il *voi* che permarrà in tutte le edizioni successive, finanche a quelle del dopoguerra, quando all'imposizione coatta si sarà sostituita una precisa strategia autoriale dettata da esigenze solo in parte stilistico-mimetiche[180]. Dapprima il pronome *voi* sembra connotare mimeticamente l'espressione dei personaggi implicati in vicende che hanno come sfondo l'isola natale, come dimostra *Uomini e no* che, fin dall'edizione 1945 ripristina l'uso del lei nei tondi, di argomento resistenziale e di ambiente milanese, mentre, i corsivi della infanzia mitica in Sicilia del protagonista, tratti da *Atto primo* preservano il *voi* dell'antigrafo.

Ma il favore accordato al *voi* sembra in seguito trascendere la provenienza dei personaggi in favore di altri significati: lo si vede ne *Il Sempione*, ambientato a Milano ma con l'uso del *voi,* e nell'uso esemplare che se ne fa ne *Le Donne di Messina* dove il persistere dell'oscillazione ha lo scopo di tracciare una linea di demarcazione tra Carlo il Calvo, l'estraneo che minaccia la comunità che usa il *lei* e i suoi membri che, seppur di provenienza eterogenea e composita, usano indistintamente il *voi*. Un ritorno al *lei* si attuerà con il manoscritto di Populonia e probabilmente non solo in relazione all' ambientazione milanese ma probabilmente alla percezione comune nei riguardi del pronome, mutata negli anni Sessanta.

Nell'affermarsi della più diffusa variante *voi* si dovrà quindi presto riconoscere il favore tributatole da Vittorini, che andrà ben oltre il clima imposto dal regime, tuttavia, l'intervenire di un preciso momento di cesura, che separa nettamente un prima da un dopo nella narrativa dell'autore, si rivela utile ai fini della nostra indagine attorno all'abbozzo, del quale disponiamo di un'adeguata testimonianza manoscritta. La presenza nelle carte del *voi* in prima battuta piuttosto che a seguito di un intervento successivo, esclude categoricamente il sussistere di un rapporto di anteriorità con *Conversazione,* plausibile per motivazione di ordine stilistico e contenutistico e per quanto rilevato in merito alla contiguità con l'ideologia letteraria dei primi anni Trenta.

Allo stesso tempo alcuni indizi riferiscono di una stesura non di molto successiva al romanzo, scongiurando l'ipotesi che la redazione manoscritta in nostro possesso sia temporalmente distante tanto dalla prima ideazione quanto dalla composizione di *Conversazione* e che la presenza

[179] La seconda puntata, non facendone uso in nessun luogo, non è utile all'osservazione del variare del pronome di cortesia: essa è infatti incentrata interamente sullo scambio dialogico dominato dal familiare *tu*.

[180] Come nota Rodondi in quello stretto giro di mesi l'adeguamento alle raccomandazioni del ministero caratterizza anche altri scritti vittoriniani a partire dall'intervista a Caldwell apparsa su «Omnibus» nel settembre del 1938 ora in LAS. II, pp. 24-30.

del voi, trattandosi di copia di molto posteriore, sia irrilevante ai fini della datazione. Si tratterebbe, a giudicare dall'*usus scribendi* dell'autore, di un testo che non succede di molto all'uscita dell'edizione Parenti del 1941, nella quale, alcune delle particolarità linguistiche precedenti vengono sistematicamente espunte. Nel processo correttorio che guida il passaggio dall'edizione in rivista a quella in volume è possibile riconoscere delle precise linee di intervento che, investendo precisi tratti della lingua impiegata, realizzano precisi intenti stilistici, in accordo con l'evoluzione della poetica dell'autore. Tra questi, vi è la sistematica sostituzione nella funzione di reggenti di proposizioni subordinate oggettive dei verbi 'suppongo' o 'considero', espressione di un procedimento logico-razionale, con 'immagino' cui il manoscritto di *Atto primo* si adegua con coerenza, come nell'esempio seguente:

AUTORE: Ha! Ha! Ride. Immagino che ci stavate contento a Trapani, pur da soldato.

Ma il testo del romanzo edito in volume ristabilisce anche il più corretto uso del congiuntivo nelle stesse subordinate oggettive e nelle soggettive, rette da un verbo estimativo o impersonale. Per cui frasi non inconsuete nella redazione in rivista, quali «Come tu ne parli sembra doveva esserlo. Sembra che doveva pensare ad altri doveri»[181] trovano più adeguata espressione in «Come tu ne parli sembra dovesse esserlo. Sembra che dovesse pensare ad altri doveri», laddove il manoscritto conserva, nel luogo appena riportato, di analoga costruzione, una lezione che sembra appartenere ad una prassi stilistica e scrittoria superata con gli emendamenti del 1941. Nella stessa direzione conduce l'osservazione del processo compositivo della battuta seguente:

SPETTATORE: – Precisamente. [Siete siciliano anche voi] [Siciliano sono.] [Tal sono]. Siciliano [sono auto] Ma guarda!

In prima battuta lo spettatore riferisce della sua origine accompagnando il contenuto ad una cifra stilistica tipicamente meridionale come la posposizione del verbo, presente in «Letteratura» e sistematicamente epurata nell'edizione in volume.

Alla luce di quanto riportato, la stesura di *Atto primo* sembra quindi collocarsi in un periodo immediatamente successivo a *Conversazione* che accoglie lo sviluppo delle riflessioni attorno a memoria e fantasia degli Anni Trenta. Queste evidenze, d'altronde, saranno confermate dall'indagine nel capitolo successivo.

[181] CS, p. 621.

III. Vittorini e la Sicilia

III.1 Il caso Pirandello

In *Atto primo* il nucleo stilistico-immaginativo più originale è inserito in una cornice che non nasconde la matrice pirandelliana della sperimentazione. Di contro, questo nesso è offuscato quando quel materiale migra dalla sede drammatica a quella narrativa.

Di certo l'input che Vittorini riceve dalle suggestioni del corregionale può avere come destinazione finale, dopo un' opportuna rielaborazione e un adeguamento al nuovo contenitore estetico, unicamente la dimensione romanzesca, approdo finale di ogni sforzo creativo e di ogni sperimentazione. Tuttavia, la nota scarsa attitudine alla scrittura teatrale, dimostrata dal naufragio dei pur numerosi tentativi realizzati in questo ambito, potrebbe non costituire la sola plausibile giustificazione all'abbandono dei progetti teatrali in generale, e di *Atto primo* in particolare, qualora si ponga in evidenza una costante che emerge negli scritti appartenenti a quello snodo fondamentale della carriera letteraria di Vittorini che si colloca tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo. È infatti questo un periodo di importante maturazione stilistica, in cui l'affermazione di una precisa identità letteraria si scontra con il ruolo di unica fonte di reddito che il lavoro di pubblicista costituisce per il giovane appena approdato a Firenze.

Com'è noto, Vittorini esordisce con *L'ordine nostro*, pubblicato il 15 dicembre 1926 su «La Conquista dello Stato», rivista diretta da Curzio Malaparte. A quest'ultimo, divenuto caporedattore de «Il Mattino» e, nel 1929, direttore de «La Stampa», e ai rapporti personali con lui intrattenuti, Vittorini deve i primi passi come pubblicista compiuti attraverso le collaborazioni con «L'Italiano» di Leo Longanesi e con «Il Resto del Carlino». È sempre Malaparte ad assicurare il fondamentale punto di svolta costituito dall'approdo alla «Fiera Letteraria», laddove è invece Enrico Falqui, che del settimanale, ormai divenuto romano, è redattore-capo dal 1929, a divenire il principale interlocutore di Vittorini negli anni fondanti della sua affermazione nei circoli letterari italiani.

Gli assicurano una precaria stabilità gli incarichi di segretario di redazione di «Solaria», ottenuto nel 1929, e quello, parzialmente remunerativo ma decisamente mal sopportato, di correttore di bozze con cui è assunto nel 1930 alla «Nazione»[182].

Ma a quest'altezza egli è ben lontano da una effettiva stabilità, che riuscirà ad ottenere soltanto a partire dal 1938 grazie al lavoro editoriale e di traduzione per Mondadori e per Bompiani. Al contrario, il biennio 1929-1931, che in queste pagine è preso in esame, rappresenta un momento in cui, con difficoltà, egli tenta di conciliare due esigenze contrapposte: da un lato la ricerca di collaborazioni e lo sforzo di moltiplicare gli scritti d'occasione, cui le motivazioni economiche rispondono; dall'altro, la necessità di calcolare e calibrare le sue uscite in pubblico nel fondamentale passaggio da giovane sconosciuto che deve lo spazio ottenuto unicamente alla conoscenza personale con Malaparte e con Falqui, alla progressiva emancipazione dai suoi tutor[183].

È questo anche un delicato momento di transizione, di maturazione stilistica che si compie affrancandosi progressivamente dalla matrice rondesca della prosa di *Ritratto di re Gianpiero* e de *Il brigantino del papa,* e approdando ad una poetica di stampo decisamente più solariano con i racconti di *Piccola borghesia*. Più ci si allontana dall'esordio del 1926 e più si assiste ad un progressivo aggiustamento dei toni ormai atti alla critica letteraria, che affina i suoi strumenti soppiantando completamente i testi di valenza politico-ideologica, in accordo alle posizioni di regime delle origini. Ma ciò che più conta è l' immagine coerente che egli deve costruire di sé, soprattutto dopo il clamore suscitato dal celebre *Scarico di coscienza*, dichiarazione di poetica di una generazione di giovani scrittori in continua tensione con la tradizione precedente.

Come ricorda egli stesso nel 1949, anticipando forse di qualche anno i termini della questione politica per la consueta esigenza di idealizzare la storia personale, «solariano negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista…»[184], ed è in questo contesto che emergono degli scrupoli, da parte del giovane scrittore, che non si potrebbero cogliere guardando soltanto alle effettive frequentazioni delle riviste letterarie del tempo e senza ricorrere a quanto si ricava dai contesti privati di comunicazione. Benché non si tratti di una cura che le esigenze materiali gli permettono sempre di perseguire con coerenza, Vittorini si dimostra cosciente della necessità di distinguersi dai gruppi culturali con cui vuole evitare qualsiasi tipo di identificazione.

[182] Nell'aprile del 1931 Vittorini perde il lavoro alla Nazione, quella che chiama la «tomba notturna». La testimonianza di Montale riferisce di «varie gaffes, malattia prolungata ad arte e non giustificata» all'origine dell'allontanamento.

[183] «Sono stufo che scrivere debba significare, per me, così strettamente far danaro. Sono anni, due anni, che non significa nient'altro. Ed è avvilente!» lettera nel 9 dicembre 1931 in *«La vita è dura». Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini,* cit. p. 167.

[184] *Della mia vita fino ad oggi*, cit. in LAS. II., pp. 508-514.

Fondamentale e determinante appare allora non saldare il proprio nome all'attività di circoli tradizionalmente orientati su questioni poetiche o politicamente schierati. Ma, in questo contesto generale, un'attenzione particolare e ulteriori scrupoli sono rivolti a centellinare le apparizioni "siciliane".

Nello stesso modo in cui un accostamento con la sperimentazione di Pirandello avrebbe confinato la sua opera negli angusti spazi del regionalismo, anche l'assidua frequentazione degli ambienti culturali dell'isola avrebbe compromesso irrevocabilmente l'immagine di sé imposta con decisione fin dall'articolo programmatico del 1929. In questo preciso caso, è possibile ricostruire l'assillo di non offrire alla critica facili appigli per farsi relegare nella dimensione isolana di provenienza, rifuggendo il più possibile l'accostamento dal gruppo del «Lunario siciliano» fondato a Enna nel 1928 da Francesco Lanza, Nino Savarese e Telesio Interlandi.

Ciò che accomuna i tre intellettuali è tanto l'affermazione nei circoli culturali romani di stampo tradizionalista, che fanno capo alle principali riviste, quanto il saldo legame intrattenuto con la comune terra d'origine. A dispetto dell'intento dichiarato di superare il confinamento culturale, e della collaborazione di nomi quali, Cardarelli, Cecchi, Bacchelli, Falqui, che tra gli altri ne firmano fin dall'esordio i fascicoli, il risultato di questa iniziativa è pressoché mediocre e fortemente connotato in senso regionalistico[185].

Anche Vittorini, alla costante ricerca di spazi editoriali, ricorse in più occasioni alle pagine del «Lunario», dove nel 1929 sono apparsi le brevi prose *Gli inverni marini* e il *Nome ispirato,* e la poesia *Ritorno*[186].

Anche quando, nello stesso 1929, egli pensa ad un progetto di pubblicazione dei suoi contributi critici, si dichiara disposto a dirottare la silloge di scritti verso l'edizione siciliana, anche se provocatoriamente e solo di fronte al naufragio del piano originario, forse troppo ambizioso per quell'altezza, di un'uscita presso Carabba per intercessione dell'amico Falqui[187]. Tuttavia, l'ancora esordiente Vittorini non si trattiene dal manifestare i suoi dubbi sulla collaborazione al «Lunario», che ritiene debba essere di necessità dosata:

[185] A conferma della continuità esistente tra le redazioni si noti che a trasmettere nella capitale la notizia dell'imminente uscita del primo numero sono «La fiera letteraria» il 6 gennaio 1928, e il 1° aprile il «Tevere».

[186] *Gli inverni marini,* «Lunario Siciliano», a. II, n. 2, maggio, p. 21, 1929, ora in OPN. II, pp. 717-721; *Nome ispirato,* «Lunario Siciliano», a. II, n. 7-8, novembre, p. 4, 1929, ora in OPN. II, pp. 739-745; *Ritorno,* «Tevere», 20 luglio, p. 3, 1929.

[187] Cfr. lettera a Falqui 24 agosto 1929: «E come è andata per la proposta del libro di scritti critici? Vorrei saperlo perché diversamente, anche a costo di non beccarci un soldo, la farei pubblicare a Lanza per i tipi del *Lunario editore.*»

«Sul "Lunario" siamo in buona compagnia cioè Ungaretti, Lanza. Falqui, Mezio, Pavolini. Pure non converrà uscire a spasso, con la medesima, troppo spesso. […] Non converrà […] prenderci piede e diventarci come un Navarria, come un De Mattei. Una volta tanto si fa una bella figura»[188].

Dove non è chiaro se a pesare su Aurelio Navarria e Rodolfo de Mattei, più che sugli altri componenti della folta compagnia, sia o meno la loro origine siciliana. Di certo sono questioni poetiche ed ideologiche ad influire sull'atteggiamento nei confronti dell'ambiente del «Lunario». Dopotutto, in una lettera a Salvatore Quasimodo dove Vittorini confessa il disappunto per il risultato dell'antologia *Scrittori Nuovi* di cui con Enrico Falqui è coautore, De Mattei, Savarese e Interlandi appaiono nella lunga lista dei «fessissimi» che per rispettare gli intenti con cui i curatori si erano apprestati a compilare la silloge essa non avrebbe dovuto contemplare[189].

Priva di ambiguità circa la sua interpretazione, al contrario, è invece una dichiarazione dello stesso tenore indirizzata a Carrocci:

> A proposito del Lanza; che figura ci facciamo, di lassù, a scrivere sul "Lunario"? Abbiamo una paura matta di scendere in gruppo… Intanto è difficile farne a meno[190].

A gravitare attorno alla rivista furono anche Falqui e l'amico di gioventù Alfredo Mezio, con il quale Vittorini cercò anche di far decollare l'ambizioso progetto di fondare a Siracusa una rivista, «Il Sollevato»[191]. Nel loro caso però, la collocazione geografica, lungi dall'essere cifra di un orientamento culturale, costituisce anzi un potenziale punto debole che rende necessario un chiarimento sugli intenti non identitari dell'impresa. Quando la proposta arriverà ad Alberto Carrocci, e Francesco Lanza sarà indicato come collaboratore, Mezio dovrà puntualizzare che egli è «l'unico […] dei siciliani invitati»[192]. Di rincalzo, Vittorini riterrà necessario anche avanzare una rassicurazione che «la rivista nella scelta non avrebbe nulla di siciliano o verghiano, sibbene, a ragion veduta, potrebbe tentare qualcosa di europeo»[193].

A ben vedere, ad accomunare i siciliani della redazione della rivista di Enna è la partecipazione a periodici romani di regime quali «Quadrivio» e il «Tevere», dei quali storico fondatore e di-

[188] Si tratta di scrupoli sorti dalla prossima pubblicazione di Inverni marini che emergono nella lettera a Falqui citata in LAS. I, p. 132.

[189] Cfr. LAS. I nota 7 p. 185 e la lettera a Quasimodo del 6 aprile 1931: «Mi risultano ventisei scrittori in più e sei scrittori in meno»

[190] LS, p. 156, lettera indirizzata a Carrocci del 7 settembre 1929.

[191] Il progetto si rivelerà troppo ambizioso per mezzi e competenze a disposizione dei fautori, ma le carte riferiscono del proposito di fondare una casa editrice siracusana, sul modello della torinese Ribet del quale il Vittorini del 1929 subisce una vera e propria fascinazione. Alle edizioni torinesi cercherà di affidare il suo esordio stringendo contatti per *Il brigantino del papa* prima, e con ogni probabilità, *Il ballo dei Lagrange* poi. Tale volume che nel 1929 sembra assumere concretezza non avrà invece seguito, non sappiamo se per un passo indietro dell'editore o a causa di una continua insoddisfazione dello stesso autore per i precari risultati narrativi raggiunti.

[192] LS, p. 153, lettera del 13 agosto 1929 a Carocci.

[193] Così ad Alberto Carocci nel 1929. Cfr.: LS, p. 134.

rettore fu Telesio Interlandi. All'altezza di queste dichiarazioni però, il primo, di orientamento reazionario, non era ancora stato fondato, mentre il secondo non aveva ancora avviato la nota polemica antisemita e vantava ancora illustri collaborazioni[194]. Tuttavia, si tratta di ambienti manifestamenti osteggiati e ritenuti compromettenti se, all'indomani della fondazione del settimanale, Vittorini sente la necessità di spiegare a Falqui la sua presenza nelle sue pagine:

> Ti avviso: non t'impressionare se vedi qualche mio articolo su "Quadrivio". Ti avviso: sono articoli che faccio su ordinazione, dell'editore, roba interna d'ufficio – Si capisce non bisogna dirlo[195].

Quella adottata da «Quadrivio» è una politica che, incentrata sul rifiuto del modernismo europeo e sul ritorno al realismo e al romanzo dell'Ottocento, non può certo essere appoggiata dal giovane anticonformista e spregiudicato Vittorini. Ma ad influire sulla sua scelta di non apparire su entrambi i periodici romani è anche la scelta dei collaboratori da parte della redazione: l'origine siciliana del direttore Interlandi è fatto che accomuna, tra gli altri, anche Patti, Brancati, Aniante, Navarria, De Mattei e Savarese[196].

Il ricorso alle sedi del direttore siciliano non si presenta mai avulso da particolari esigenze, dovute a precisi fattori esterni, che concorrano a giustificarlo.

Il 1930 infatti, inizia non senza difficoltà per il giovane Vittorini che, dopo la pubblicazione di *Scarico di coscienza*, accolto come manifesto provocatorio della nuova generazione di scrittori, deve affrontare le forti reazioni degli ambienti conservatori. La carica polemica contenuta nello scritto ha come riflesso più pesante la persecuzione, protrattasi per mesi, di Giovanni Titta Rosa, critico e collaboratore di vecchia data dell'«Italia letteraria», fin dai tempi della milanese Fiera. A più riprese, e non solo dalle pagine della stessa rivista, Vittorini è duramente attaccato con articoli firmati da pseudonimi senza che gli venga concesso il diritto di replica. In realtà, la polemica supera i contorni della lotta personale ed oppone due schieramenti come appare evidente dai termini che ricorrono nel linguaggio del tempo[197]: quella che verrà ingaggiata è quindi una vera e propria lotta tra solariani e il vecchio critico.

A farne le spese massicciamente e più di altri è però Vittorini, il quale si vede escluso da numerose collaborazioni, da quelle con «La stampa», presso cui Titta Rosa si oppone alle pubbli-

[194] La fondazione del quotidiano, nato dalle ceneri del «Corriere Italiano» dopo che il suo direttore fu indagato per l'omicidio Matteotti, ha all'origine la volontà di Mussolini stesso, che chiamò personalmente Interlandi.

[195] Così recita una cartolina postale dell'11 febbraio 1934 rinvenuta da Raffaella Rodondi. Il lavoro di redazione cui si fa riferimento è la promozione della storica collana di Mondadori dei «Libri verdi».

[196] Può essere interpretata come una conferma del forte legame tra le redazioni del «Tevere» e il «Lunario» la scelta di Rodolfo De Mattei di affidare al quotidiano romano del 2 gennaio 1929 una lettera aperta formalmente diretta ai membri del Comitato di redazione della rivista siciliana, nella quale è sottoposta a critica la scelta di abbandonare l'isola e spostarsi a Roma.

[197] Si pensi al proposito dell'antologia *Scrittori nuovi* e al linguaggio critico utilizzato da Silvio Guarnieri,

cazioni dei suoi pezzi[198], a quelle dell'«Italia Letteraria» che sentendosi attaccata dall'esuberanza del gruppo fiorentino, preferisce sostenere l'antico collaboratore senza amplificare l'eco della vicenda[199]. In ragione di questa polemica e, ancor più, a causa della temporanea interdizione dalle usuali sedi, le pagine del «Tevere» diverranno allora il luogo in cui si dispiegherà la polemica tra solariani e Titta Rosa nel corso del 1930, accogliendo ben due interventi di Vittorini[200].

Le difficoltà dovute a questo specifico caso non si dissolveranno che nel corso del 1931[201], nel frattempo, si disputerà un'ulteriore querelle, questa volta tutta interna all'ambiente del periodico fiorentino che vede opporsi la fazione Vittorini-Ferrata-Montale a quella Carocci-Bonsanti, sostenuti da Tecchi, Morra e Debenedetti e da gran parte dei solariani più tradizionalisti. Su un'antica insofferenza agirà il *casus belli* rappresentato da una fredda recensione di Vittorini ad Alvaro[202], la quale avrà come immediata conseguenza l'affiancamento a Giansiro Ferrata di Alessandro Bonsanti alla direzione della rivista[203]. Non più supportato dall'amico, Vittorini subì la persecuzione della fazione avversa che, pretenziosamente, lo punì ostacolandolo nel conseguimento di un suo scopo personale, ovvero il riavvicinamento all'antico amico Malaparte. Come ricorda Raffaela Rodondi, fin dal 1927, per tramite del caporedattore Falqui, Vittorini ha sempre cercato di aggiudicarsi presso l'«Italia letteraria» l'incarico della segnalazione di ogni nuova opera del Malaparte. In quel 1930,

[198] «Malaparte, per consiglio di Titta Rosa, non mi pubblica più gli articoli […] "Il Resto del Carlino" me ne ha rifiutati in venti giorni, quattro, uno dopo l'altro[…] Non mi resta per adesso che "Il Lavoro Fascista", 100 lire al mese» così in una lettera a Carocci del novembre 1929 (LS, p. 178), da cui traspare il consueto cruccio per la situazione economica, sulla quale è totalmente imperniata la lettera di sfogo all'editore di Solaria, ma anche un'implicita gerarchia che disegna le vie preferenziali che vorrebbe che i suoi scritti prendessero sulla base delle preferenze per le sedi di apparizione.

[199] Cfr. G. B. Angioletti, *Un gioco puerile*, in «Italia letteraria», a. II, n. II, 16 marzo 1930 dove si legge: «Certi giovanotti credono divertente mancar di rispetto a un uomo che ha lavorato e lavora con ammirevole tenacia e non si è mai risparmiato quando doveva prodigare il proprio ingegno» e con riferimento più diretto a Vittorini: «ebbene questi giovanotti – se sono gli stessi che ci pare di aver individuato – non ci facciano rimpiangere di aver dato loro, su questo giornale, il primo appoggio concreto e la prima notorietà».

[200] Con il titolo *La rissa letteraria*, il 7 e il 14 aprile escono su «Il Tevere» i brevi testi polemici firmati Elio Vittorini, mentre l'11 una risposta di Titta Rosa che è solito sferrare i suoi attacchi prevalentemente dal «Corriere Padano» e dalla «Tribuna» dove viene pubblicata anche l'ultima risposta di Vittorini.

[201] Se a partire dal 1929 la presenza di Vittorini sulle pagine dell'«Italia letteraria» ha mediamente una cadenza mensile, si può facilmente verificare che tra la recensione a U. Viviani, *Gobbi e gobbe nell'arte, nella letteratura, nella storia* del 13 aprile 1930 e il ritorno nel giugno del 1931 con *Montale premiato dall'*«Antico fattore» si estende più di anno di assoluto silenzio. In questo periodo di esilio forzato le sedi editoriali principali saranno «Il Mattino», «La Nazione», presso cui Vittorini svolge l'impiego di correttore di bozze, «Solaria», «Il lavoro fascista». Il ritorno sulla rivista ristabilirà la frequenza media degli anni precedenti, almeno fintanto che i rapporti non saranno completamente guastati in conseguenza alla mancata corresponsione del premio indetto dalla rivista e vinto da Vittorini nel 1933 con *Viaggio in Sardegna*.

[202] Recensione a C. Alvaro, «L'amata alla finestra» – «Gente in Aspromonte», in «Solaria», a. V, n. 5-6, maggio-giugno 1930, nella rubrica *Zibaldone*, ora in LAS. I, p. 186.

[203] Dopo l'episodio così si esprime in una lettera ad Alberto Carocci Bonaventura Tecchi, uno dei più antichi fondatori, sostenitrice di una linea editoriale differente al quale già la polemica con Titta Rosa era apparsa fuori luogo, al punto di aggiungere una nota personale alla risposta di Vittorini sul «Tevere» per prendere le distanze dalla disputa: «Approvo in tutto il tuo proposito di far entrare nella direzione di "Solaria" Bonsanti […] mi pare […] sia l'uomo adatto per smussare certe angolosità, eccessive […].» E ancora: «Fino a che "Solaria" non sarà cambiata e il tono glielo daranno Vittorini, Ferrata ecc. con le loro predilezioni, considero che sarebbe perpetuare un equivoco tra me e "Solaria", anche di fronte ai lettori, continuare la collaborazione» (LS, pp. 247-248).

dopo la polemica con Titta Rosa e la conseguente esclusione dalla rivista romana la possibilità di recensire l'antico amico su «Solaria» ha concrete possibilità di tramutarsi nel pretesto per un riavvicinamento in grado di mettere fine all'ostracismo delle principali sedi editoriali. Il conferimento da parte della redazione dell'incarico tanto agognato non si tradusse però nell'immediata pubblicazione della recensione di *Intelligenza di Lenin* che venne invece pretestuosamente posticipata dal direttore con il preciso fine di nuocere al recensore, o quanto meno di ritardare il più possibile il conseguimento dei suoi evidenti scopi[204].

Sarà allora l'attesa, complice la consapevolezza che «Solaria», per ragioni ideologiche, avrebbe garantito soltanto una versione tagliata del testo a spingere Vittorini a rivolgersi, per il tramite di Corrado Pavolini, al «Tevere» pur di vedersi pubblicato l'articolo nella sua redazione integrale. La richiesta, documentata da una lettera indirizzata all'interessato non avrà alcun seguito, secondo le ipotesi di Rodondi, per la decisione del redattore di non intromettersi nella querelle e di non vedersi guastati i rapporti con i Solariani che saranno anzi invitati a collaborare con la rivista quando Pavolini ne diventò responsabile della terza pagina.

L'esplicita ammissione di non poter garantire una retribuzione per gli interventi, inoltre, è certo determinante affinché la proposta, accettata da un numero cospicuo di solariani, non venga invece accolta da un Vittorini per cui l'emergenza economica è sempre elemento fondante e decisivo, a meno che, ancora una volta, non intervengano precise esigenze. Nel 1931 ricorrerà al «Tevere», guidato da evidenti intenti promozionali in vista dell'imminente uscita di *Piccola Borghesia,* per anticiparne un estratto, nella fattispecie il brano *Sua eccellenza* tratto da *Quindici minuti di ritardo*. Fino a quel momento la poesia *Il ritorno* nel 1929, apparsa anche in «Lunario», era stato l'unico pezzo letterario a portare la sua firma nel quotidiano romano.

È in quel «difficile farne a meno» confessato a Carocci nel 1929 che si spiega l'apparizione della produzione minore e delle prime prove narrative, verso cui tuttavia Vittorini manifesterà precoci segni di insoddisfazione, in sedi minori ed osteggiate come «Il lunario siciliano», o non specialistiche come «Il Mattino», «Il resto del Carlino», «Il Carlino della Sera», «Il Lavoro Fascista». Per le prove più mature, quelle degli anni Trenta che confluiranno in *Piccola Borghesia* dell'edizione Parenti, invece è ormai il più consono «Solaria» il luogo deputato.

Anche se la pressione delle esigenze pragmatiche avrebbe fatto sì che un'adeguata remunerazione rappresentasse un fattore in grado di influire positivamente sull'accettazione della proposta

[204] Così Alessandro Bonsanti ad Alberto Carocci nell' agosto 1930 «"Solaria" non deve servire a nessuno in particolar modo, appunto perché deve servire a tutti. Ecco perché il furore di Vittorini, privato della recensione soffietto al Malaparte, si scusa soltanto pensando a quella sua candidezza che lo porta a scoprire i suoi giuochi senza ritegno, prima di metterli in opera. Si lamentò molto con Franchi: era l'unico mezzo per ingraziarsi il filibustiere della "Stampa", fargli dimenticare la campagna contro Titta Rosa ecc. ecc.» (LS, pp. 252-253). La recensione uscirà soltanto nel febbraio del 1931.

di collaborazione, le vicende appena riassunte concorrono a dimostrare che «Il Tevere» rappresenta per Vittorini un ripiego quando sfumano occasioni migliori sulle destinazioni di prima scelta. Il rigido inquadramento politico del quotidiano romano, a ben vedere, non costituisce motivo sufficiente a spiegare la mancata collaborazione di Vittorini che, a partire dalla metà del 1931, otterrà invece una collaborazione al «Bargello» di Alessandro Pavolini, la più stabile e duratura rispetto alle molte saltuarie che si sono succedute in quei decenni. La rivista fiorentina gli garantirà una presenza stabile attraverso le frequentazioni delle rubriche *Settimanale dei films, Settimanale dei libri* e *Corpo di Guardia*, con scritti polemici, e interventi di argomento letterario e cinematografico, seppur di levatura minore e di occasione, adeguati alla sede di pubblicazione. Se nel caso del Bargello, il carattere militante, espressione di una contestazione senza una vera capacità di organizzazione e di azione, come dimostra l'eterogeneità delle firme che accolse, fanno della rivista un organo spregiudicato del partito fascista, nel caso del «Tevere» e di «Quadrivio», al conservatorismo dell'uniforme voce del regime si aggiunge il suo essere espressione dei luoghi di cultura siciliani per mezzo della direzione di Interlandi.

Sulle questioni puramente ideologiche e letterarie sembra quindi aggiungersi un peso particolare esercitato dalla componente siciliana e dalla compenetrazione tra il gruppo Tevere-Lunario-Quadrivio che hanno in comune un cospicuo di collaboratori. Ciò senza che alla lista dei luoghi da evitare possa essere inclusa anche l'«Italia letteraria», rivista specialistica di fondazione romana, dopo il suo trasferimento da Milano, in cui il discorso letterario gode di un'autonomia non prevista altrove, luogo di affetti stabili almeno fintanto che si manterrà il sodalizio con Falqui, e vero e proprio palco dell'esordio, nonostante le sue collaborazioni fossero in parte espressione dello stesso gruppo del «Lunario».

Si aggiunga a quanto fin qui notato circa l'avversione per gli ambienti siciliani a Roma, che, complice un carattere impetuoso e a tratti irriverente, Vittorini non fu estraneo, come abbiamo visto, all'assunzione di posizione chiare e nette sulle questioni letterarie dell'epoca. La sua intransigenza si tramutò in sonore stroncature, celebre il caso Trombadori, ma esemplare fu la vera e propria battaglia *ad personam* che egli condusse su «Il Bargello» a partire da un corsivo del dicembre 1932 contro un esordiente Vitaliano Brancati, preso di mira in quanto «autore del non abbastanza fischiatissimo Piave» e protagonista, nelle pagine della stessa rivista, della *Tragedia in quattro tempi*, scritto polemico in cui l'allusione al siciliano è resa trasparente dal nome Brancaleone Pittito attribuito all'autore del romanzo *Il vincitore*. Lo smodato accanimento nei suoi confronti, nella forma di un attacco personale, ha in realtà come bersaglio la concezione autarchica della letteratura che propone quello stesso ambiente culturale di cui egli fa parte: assiduo collaboratore del «Lunario», del «Tevere» e con stabili incarichi nella redazione del settimanale «Quadrivio» di imminente fon-

dazione, su Brancati pesa l'origine siciliana e l'esordio romano su quelle sedi culturale che di quell'ambiente costituiscono le ramificazioni nella capitale. E anche quando l'atteggiamento verso il corregionale si trasformerà in un tiepido riconoscimento, egli non mancherà di sottolinearne l'appartenenza ad una fazione opposta alla sua e ad enfatizzarne la lontananza:

> Fa piacere quando si vede nascere qualcosa di buono proprio dalla parte che meno dava a sperare. Certuni quella parte la considerano con animo quasi avversario e si rallegrano se vedono che va in malora ma sono uomini con tanto di complesso di inferiorità né più né meno come gli ammiratori per partito preso di ciò che si fa all'estero[205].

La rottura definitiva con un gruppo verso il quale Vittorini aveva sempre cercato di distinguersi avviene di fatto quando si allentano inesorabilmente i legami con Falqui che fino a quel momento aveva avuto la funzione di collante, tanto con l'«Italia Letteraria», quanto con il gruppo reazionario romano con il quale vi era una sempre più forte compenetrazione. Nel 1933 il deteriorarsi dei rapporti giunge financo ad indentificare l'antico amico con il gruppo siciliano, chiamato nelle poche righe seguenti a rappresentare il circolo della capitale:

> Non ho visto altri che Falqui e Mezio. Da Falqui ho incontrato Savarese, figurati, e Mezio mi è venuto incontro accompagnato da Pensabene, un architetto che fa polemica contro Piacentini e scrive su «Quadrivio». Roma è vigliaccheria [206].

Dal 1934, il «Bargello», e, in minor misura, l'«Ambrosiano» e il «Corriere adriatico» costituiranno i mezzi a disposizione di Vittorini per traghettare al 1938 quando le apparizioni qualitativamente più alte e criticamente più orientate agli interessi letterari successivi su «Omnibus», «Tempo» e «Oggi» preluderanno al successo di *Conversazione* e ai grandi progetti editoriali presso importanti case editrice a partire dall'antologia *Americana*.

L'arretramento culturale di una terra le cui «bande musicali suonavano nelle piazze *Tripoli bel suol d'amore* invece dell'*Inno di Garibaldi*»[207] connota anche, a distanza di trent' anni, una rappresentazione, che la lontananza temporale rende lucida e neutrale, di una Sicilia che fa da sfondo all'esordio artistico del corregionale e pressoché coetaneo Renato Guttuso. Nel ricostruirne la storia egli ne ricorda gli inizi: la prima mostra collettiva di cui fu proprio «Il Tevere» a dare notizia a Roma, a conferma del rapporto preferenziale esistente tra l'isola e la capitale negli anni Trenta; e l'ostilità degli ambienti locali, nella fattispecie il giornale «La primavera siciliana», quando il pitto-

[205] *Recensione a* «Singolare avventura» in «Il Bargello», a. VI, n. 32, 12 agosto 1934, p.3, ora in LAS. I pp. 785-786.

[206] La lettera è indirizzata a Silvio Guarnieri. Il suo divenire interlocutore privilegiato dal 1933 in poi costituirà la cifra di un cambio definitivo di rotta (LCM, p. 24).

[207] *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea* è il testo cha accompagna 21 tavole del pittore all'interno del volume n.1 della collana «Pittori italiani contemporanei. Seconda serie» uscito per Edizioni del Milione, Milano, 1960, ora in LAS. II, pp. 920-942.

re fu accusato di offesa al pudore alla pubblica decenza per aver scelto di riprodurre *I Saltimbanchi* di Pablo Picasso sul giornale locale. La netta sfiducia nei confronti degli animatori di quegli ambienti culturali cui sono indirizzate le critiche negli anni Trenta è riprodotta tale e quale con la stessa concisa quanto efficace polemica che traspare nell'accenno all'approdo romano di Guttuso dopo il soggiorno Milanese, quando diventò animatore di quello che sarà il gruppo di «Corrente». Del travisamento o della calcolata mistificazione della portata innovativa della sua opera sono d'altronde protagonisti i soliti noti che in quegli anni sono anche i responsabili del legame tra la Sicilia e i circoli conservatori romani:

> A una mostra di Palermo era il Milanese Raffaellino De Grada che lo ripresentava ai siciliani; a una mostra di Roma lo presentava invece lo scrittore Siciliano Nino Savarese. Tutti e due senza entrare nel merito della sua pittura e tirando ciascuno l'acqua al proprio mulino, di cospiratore politico il primo, di scrittore dalle lunghe decantazioni il secondo[208].

Tardivo testimone dell' antico rancore di Vittorini verso la terra d'origine fu anche Sciascia che con queste parole coglie l'essenza di un disprezzo troppo umanamente sentito per tramutarsi in indifferenza:

> La sua polemica con la Sicilia, e con me quando ci incontravamo, era piuttosto aspra. L'ultima volta che ci siamo visti mi ha detto che considerava il mio stare in Sicilia come una specie di esibizionismo: tanto gli pareva incredibile la possibilità di una vita intelligente, di una vita cosciente, dentro una realtà che immaginava prosciugata, definitivamente e disperatamente refrattaria. E aggiunse che con la Sicilia ormai altro rapporto non sentiva che quello del ricordo di certi odori e sapori: nessun sentimento, nessuna idea lo legavano più alla sua terra. Ma il fatto che ne parlasse con tanto sdegno, e persino con disprezzo, era il segno del suo segreto attaccamento. Io lo sapevo che il suo sdegno era passione, amore. E lui sapeva che io sapevo; e più, dunque se ne irritava. Questo metteva nei nostri rapporti un che di falso, di imbarazzante. Negli ultimi anni ci siamo perciò incontrati poche volte; e la nostra corrispondenza, prima frequente, si era quasi del tutto spenta, anche se la mia ammirazione, il mio affetto restavano immutati[209].

In un contesto simile, non stupirà di non trovare in un luogo così fertile e ricco di riferimenti alla propria opera e alla propria poetica, come sono i saggi critici, un dialogo con il Pirandello presente nel dibattito della critica di regime e nelle manifestazioni culturali dei circoli siciliani.

In questa sede sono del tutto infrequenti riferimenti a Pirandello che nell'attività degli anni 1928-1940 si esauriscono in un ridotto numero di mere citazioni che non lasciano trasparire alcun tipo di trasporto affettivo per il corregionale, quando non si tramutano in dichiarazioni di mala celata insofferenza.

---

[208] Ivi, p. 922.

[209] L. SCIASCIA, *In morte di Elio Vittorini,* in «Giovane critica», n. 8, primavera 1966.

Il suo nome sembra dapprima cristallizzarsi unicamente nel binomio Pirandello/D'Annunzio usato denotativamente per riferirsi alla stagione letteraria che tradizionalmente li vede protagonisti mutuando, senza convinzione, un'etichetta ereditata dalla critica del tempo, e forse relegando anzitempo la sua opera nello spazio dei classici, che nella concezione di Vittorini si traduce in estraneità alla realtà del presente[210]. E se anche a D'Annunzio sono dedicate citazioni che nella maggior parte possono definirsi altrettanto asettiche, è vero che il suo nome, anche quando impiegato strumentalmente, ricorre più volte, non fosse altro che per l'inclusione nella celebre triade accanto a Pascoli e a Carducci. Richiami alla sua opera vengono per lo più impiegati al fine di collocare nel dibattito letterario opere e tendenze, per evocare ambienti e motivi, o per definirne, per analogia o contrasto, il clima e i toni. Anche se non mancano tuttavia più espliciti riconoscimenti[211], lo scrittore abruzzese non sembra aver subito la stessa rimozione del siciliano.

È solo nel 1937 che la considerazione nei confronti di Pirandello, proprio nell'articolo *Possibilità rivoluzionarie del sabato teatrale* sembra risarcire l'autore della pregressa indifferenza:

> L'importante è servirsi della scena ai fini dell'elevazione culturale del popolo. Si tratta di rappresentare lavori che siano di cultura dalle tragedie greche a Pirandello, con rigorosa esclusione di tutta la produzione pseudo artistica che, nel teatro borghese ha avuto la sua ragione d'esistere come, diciamo, «gioco di società» o insomma passatempo [212].

Che ciò si verifichi nel dibattito che nasce attorno alla nuova istituzione e in relazione alla pratica artistica afferente potrebbe spiegare il precedente silenzio con la mancata presa in esame di specifici contesti teatrali. Ad eccezione di alcuni rari interventi che hanno come preciso oggetto rappresentazioni sceniche, sono del tutto assenti articoli che vertano su questioni drammatiche o teatrali in generale, come quasi assenti sono i drammaturghi menzionati, sacrificati in favore di una riflessione che si concentra in questi anni sulla narrativa[213].

Il disinteresse nei confronti di Pirandello teatrale sarebbe quindi da individuarsi nella bassa considerazione riservata in questi anni all'attività drammatica in generale, dato che una puntuale riflessione su queste tematiche sembra ristabilire il prestigio perduto. Il giudizio dovrà tuttavia rimanere sospeso, poiché nella cronologia personale dell'autore l'intervento si colloca alla fine della sta-

[210] Cfr. *Scarico di coscienza*, cit., «Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le risorse erano state vinte da D'Annunzio; e D'Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi intorno il disgusto perfino della parola (LAS. I, p. 123).

[211] Cfr. *Recensione a «Fughe di prigione»*, in «Il Bargello», a. VIII, n. 47, p.2, ora in LAS. I, p. 98: «I migliori i più vivi scrittori d'Italia sono oggi scrittori che vengono da D'Annunzio; e con Malaparte cito al massimo esempio Giovanni Comisso. Gli altri, che si fanno un vanto di ignorare D'Annunzio, e che si reputano ancora figli diretti del Verga o di Carducci, non sono, in effetti, arrivati ancora a D'Annunzio. E un Cardarelli, che pur si vanta di avere nelle vene sangue puro di Leopardi, un Emilio Cecchi, un Palazzeschi, un Pea, sono tutti passati per loro fortuna di scrittori moderni, magari senza saperlo, attraverso D'Annunzio».

[212] *Possibilità rivoluzionarie del sabato teatrale*, in «Il Bargello», a. IX, n. 14, 31 gennaio 1937, p. 3, ora in LAS. I, pp. 1036-1037.

[213] Con rare eccezioni, sono esclusi anche occasionali riferimenti ad opere drammatiche.

gione da pubblicista occupata dal biennio 1934-1936, condotta principalmente sulle pagine de «Il Bargello» e orientata al dibattito politico-ideologico, ancora imperniato sui miti dell'ideologia fascista e sul corporativismo per quanto ormai prossimi allo sgretolarsi sotto i colpi della rivoluzione spagnola.

In generale, le condizioni politiche, in reazione alla stretta autoritaria del regime rendono più difficile la partecipazione alla vita della rivista, organo ufficiale della sezione fiorentina del partito, che in questo stretto giro d'anni cessa di essere luogo del dibattito, vivace e multiforme, per quanto provocatorio e dai toni beceri, e privo di una linea programmatica, per lasciare spazio al pensiero unico. Nel caso specifico di Vittorini, le dimissioni volontarie dal Partito Fascista, seguite agli eventi di Spagna, avrebbero reso del tutto impossibile la collaborazione alla rivista, se non fosse intervenuta la compiacenza del direttore Gioacchino Contri a permettere la pubblicazione dei suoi articoli. Non si può quindi non tenere in conto che il contributo da cui è stata tratta la citazione non porta la firma dell'autore ma esce con lo pseudonimo di *Abufelda*, come non potrà sfuggire che l'uscita succede di soli due mesi la morte di Pirandello, sopraggiunta il 10 dicembre del 1936. A ridosso della scomparsa di quest'ultimo e nel clima descritto, la citazione è forse un gesto dovuto, che ricalca l'atteggiamento generale della critica nei suoi confronti e che si aggiunge ai molti articoli che in quei mesi omaggiano il Pirandello drammaturgo più che il narratore.

In netto contrasto è infatti la posizione espressa con un minimo distacco temporale:

> Finalmente sembra che ci si accorga in Italia che il nostro più grande scrittore, dopo Verga e D'Annunzio, sia Aldo Palazzeschi […] Tutti si erano quasi rassegnati a (o compiaciuti di) lasciar passare come grande dell'epoca Pirandello[214].

Il discorso, quindi, non sembra collocarsi esclusivamente sul versante prosa, nonostante il giudizio positivo si rivolga alla produzione di Palazzeschi a partire più che altro dalle *Sorelle Materassi* e dal *Palio dei buffi*[215], come confermano anche i riferimenti a Panzini, Moretti, Cicognani e persino a Brocchi. Ma anche e soprattutto la collocazione di Verga non sembra rispecchiare i pensieri di Vittorini, per il quale il siciliano è meritatamente riconosciuto tra i padri della forma romanzo, ma nella personale tassonomia dei romanzieri annoverato tra i realisti piuttosto che tra i lirici[216]. Ancora una volta, il giudizio di una fama del tutto ingiustificata, senza alcun riferimento

[214] *Valore assoluto,* in «Il Bargello», 28 febbraio 1937, ora in LAS. I, p. 1063.

[215] Ivi, p. 1061: «Qualcuno lo aveva capito fin dal prologo, fin dal tempo del «lasciatemi divertire» e di *Perelà* […] ed è oggi, è a partire da *Sorelle Materassi,* è nel continuare con il *Palio dei buffi* che tutti capiscono e applaudono come se si trattasse di una novità. Invece non si tratta di novità e tanto meno di un frutto dell'oggi.»

[216] Complesso ed ambivalente il giudizio di Vittorini nei confronti del Verga, alla luce del quale si è costretti a riconoscere che il riconoscimento di un posto così elevato nella classifica degli scrittori del tempo non può essere accolta senza perplessità: *Scarico di coscienza* gli riconosce senz'altro un ruolo nella storia letteraria italiana, anche se allontana la possibilità di qualsiasi identificazione (LAS. I, p. 124); la lettera già citata a Carrocci oppone una matrice

all'opera narrativa piuttosto che a quella teatrale ed espresso con uno pseudonimo andrà relativizzato e non giudicato senza opportuni riferimenti al contesto.

L'ultimo e il più significativo[217] degli sparuti ricorsi dell'opera di Pirandello risale invece al 1933 ed è direttamente legato al discorso affrontato nelle pagine precedenti. In questo preciso caso, infatti, il riferimento è funzionale all'enfatizzazione dei vizi particolari rilevati in *Fiordispina,* favola ariostesca in tre atti del già ricordato Francesco Lanza, unico, tra i cofondatori di «Lunario» cui Vittorini riserva manifestazioni di stima:

> Vi si tratta, con gusto da vecchia burla, d'una sostituzione di persona che all'ultimo si risolve pirandellianamente in modo piuttosto ingenuo, sebbene paia ironico, colle Bradamanti e i Ricciardetti che d'un tratto si mettono a discutere nello stile dei *Sei Personaggi* [218].

In questo preciso contesto il riferimento è esplicito all'attività drammaturgica dell'autore della trilogia e al "pirandellismo", nel senso deteriore del termine. A questa asserzione fa seguito anche uno stralcio, che di seguito riportiamo, della lunga tirata di Bradamante nella quale, agli occhi di Vittorini, più si condensa il "pirandellismo" del siciliano:

> BRADAMANTE: Non possono contemporaneamente esistere due Bradamanti uguali e diverse. Il nome che tu fingi distrugge il mio; il tuo essere il mio essere; la tua favola la mia realtà! Io che sono unica nel mondo, ecco sono invece doppia: d'un unico esemplare, ecco ci sono due copie, e l'una all'altra nemica e contraria […][219].

La stigmatizzazione si rivolge dunque al cerebralismo dei personaggi alla riflessione sul loro statuto di realtà, peraltro quest'ultimo ripreso superficialmente dal Lanza che, come ben sottolinea Vittorini, lo impiega al solo fine di sciogliere la trama avviandola verso l'epilogo, senza le implicazioni che si ritrovano nelle opere di Pirandello.

Certo devono essere tenuti in considerazione tanto il contesto e le sedi in cui i contributi sono pubblicati, quanto le caratteristiche della presenza di Pirandello nel dibattito culturale degli anni Trenta e in ultima analisi anche il peso del silenzio nei contributi critici in relazione alla presenza della sperimentazione pirandelliana che le carte vittoriniane lasciano trasparire.

---

verghiana ad una dimensione europea; in *Diario in pubblico* è annesso alla «corrente sperimentalistica e plurilinguistica»; in *Le due Tensioni* «il nostro schifosissimo Verga, il più reazionario tra tutti gli scrittori» è accusato della più grave delle colpe secondo il Vittorini degli Sessanta, ovvero rifuggire i compiti del presente perpetuando la vecchia forma (DT, p. 77).

[217] Ricordiamo per inciso che la scrittura di questi anni, per pochi articoli ragionati e sentiti, molti degli interventi con cui Vittorini occupa disordinatamente lo spazio della critica militante… in cui ci si aspetta un disordinato riferimento… non articoli ragionati e con oggetto Pirandello. Almeno fino alle prima collaborazioni stabili per traduzioni (ma siamo nel 1933 quindi non si esauriscono del tutto)

[218] *Ricordo di Franceso Lanza* in «Pègaso», fasc. III, 1933, ora in LAS. I pp. 667-669.

[219] F. LANZA, *Fiordispina*, Milano, Alpes, 1928, p. 22.

In questo senso, è significativo il fatto che le accuse di influenze pirandelliane mal digerite cadano proprio sull'opera di un corregionale, presso il quale la comune origine costituisce chiaramente un'aggravante. Ancor più significativo risulta che in quell'ambiente, tacciato di pirandellismo, si trovino consonanze con la sua produzione, non tanto nella concezione letteraria, che va formandosi nello stesso giro d'anni ma in relazione alla riflessione sul diario intimo e in stretto rapporto con il proustismo dell'ambiente fiorentino, quanto piuttosto nelle formule dell'espressione di quegli stessi concetti.

Nei primi giorni del 1933, quando Vittorini torna sull'opera del Lanza prematuramente scomparso per rendergli omaggio con il *Ricordo* che uscirà in marzo, egli ha già scritto il noto saggio su Catherine Mansfield, indubbiamente il più impegnato tra tanti scritti di occasione, in corrispondenza tematica e genetica con i racconti di quel periodo. L'incontro con la scrittrice australiana, avvenuto non prima della fine del 1931 o al principio del 1932, consente di analizzare il lavorio della fantasia non scindibile da quello della memoria, unica dimensione in cui si realizza lo «sviluppo lirico della scrittura», fino alla creazione di «una specie di altra e distante realtà; sicché la realtà acquista un doppio fondo, un doppio contorno, e diventa una sorte di duplice realtà».

Si confronti a questo proposito una battuta che segue di poco il passo di *Fiordispina* riportato da Vittorini a titolo esemplificativo:

> BRADAMANTE *(vestendosene)*: Oh, le mie armi! Il mio ozio le ha arrugginite. Rivedendole e indossandole mi pare di essere due volte ciò che sono[220].

La rilettura di *Fiordispina*, opera edita fin dal 1928, si colloca in un momento successivo all'elaborazione di questo concetto, che risale ai primi anni Trenta, ma significativamente tra la sua genesi e la sua espressione nella celebre formula della «realtà due volte reale», apparsa ufficialmente soltanto in *Conversazione in Sicilia*, dove la stessa è indicata per descrivere la compresenza di piani temporali che caratterizza l'attualizzazione nel presente del passato. Al netto delle differenze, che oppongono il piano della sovrapposizione di stati di realtà distanti nel tempo al piano sincronico della identità riconquistata, le consonanze sono evidenti, a maggior ragione se si rimanda alla già considerata battuta di *Atto primo*, dove quello stesso motivo è inserito in un contesto che ricalca un'ambientazione tipicamente pirandelliana.

> SPETTATORE: – Il passato presente. E il presente come passato. La realtà due volte tale.

[220] Ivi, p. 24.

Eppure ciò che si è visto fino ad ora: con riferimento alla penetrazione diegetica nel dramma e alla genesi del filone metalettico che porta allo sviluppo del rapporto autore-personaggio fino alla costruzione dell'edificio formale di *Uomini e no,* rappresenta sono solo un aspetto della più ampia consonanza con Pirandello. Nei paragrafi seguenti si vedrà come questa ispirazione è connessa alle matrici folkloriche e alle radice siciliane della sua cultura. della sua opera.

III.2 «Conversazione» con gli inediti

La quinta parte di *Conversazione in Sicilia* è senz'altro la più pregnante dal punto di vista del significato, per l'alta funzione attribuita alla letteratura, oltreché la stilisticamente più riuscita, per l'innegabile originalità con cui questo è veicolato.

Questa sezione, inoltre, instaura un intenso dialogo con i corsivi di *Uomini e no* ed è al contempo la più affine, tematicamente e ancor più strutturalmente, all'*Atto primo* rimasto tra le carte dell'autore.

Il capitolo *XL* del romanzo del 1945, interamente gestito dalla voce narrante, costituisce un *focus* sulla figura del Gracco e un momento di riflessione metanarrativa in cui trovano espressione i principi fondanti della scrittura di Vittorini. La «curiosità degli uomini» attribuita al personaggio, «la conversazione: su di loro, con loro stessi», «la facoltà di giudicare, come in altri termini, stare dentro la vita e allo stesso tempo affacciati sulla vita» è la particolare inclinazione, «il modo di essere» attribuito al personaggio dal narratore, il quale, tuttavia, non può fare del Gracco il suo punto di vista sul mondo: «Mettersi dietro a lui» significherebbe «scrivere di molti uomini dietro a quest'uomo, con lui viaggiare dietro a tutto il genere umano», ma chi scrive non può essere che lo Spettro di Enne 2 perché del Gracco non sa «nulla di una sua storia di uomo»[221].

Il narratore nel ribadire la fiducia vittoriniana nella matrice autobiografica della letteratura, che a quest'altezza cronologica risulta ancora un principio fondante della poetica dell'autore, ha quindi bisogno di esplicitare l'identità con il protagonista e contemporaneamente la distanza che, intercorrendo tra lui e il Gracco, ne impedisce l'identificazione. Per fare ciò prende a prestito motivi e locuzioni ricorrenti nella parte quinta di *Conversazione*: il Gracco «È come Bruto, è come gli uomini che sono in Shakespeare, re e oppositori. Appartiene alla storia, e la storia ne parlerà tra i fi-

[221] «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 scrivere, e voglio scriverne, voglio uscirne.» Poiché questo corsivo non viene reintegrato nel romanzo dall'edizione Mondadori 1965, esso si può leggere in: *Note ai testi*, in OPN. I p. 1218.

gli e i padri suoi; non ha una sua storia»[222]. Le analogie proseguono con l'utilizzo dei medesimi stilemi[223], fino ad una convergenza con la descrizione di Liborio che, come lui, «amava il mondo, come odiava le offese al mondo»[224]. Anche la scelta del nome del personaggio sembra insistere sulla discendenza di questo capitolo dalla sezione quinta del romanzo del romanzo del 1939, dove Silvestro cita esplicitamente i Gracchi per spiegare a Concezione che, proprio come Cornelia, ella è destinata ad entrare nella Storia: «madre fortunata» di un figlio sacrificato alla Patria.

Il tema dell'appartenenza alla Storia, evidentemente elaborato in relazione alla vicenda di Liborio e in stretta connessione con la trama e il significato di *Conversazione*, è dunque ripreso a posteriori nel corsivo e piegato ai nuovi significati di *Uomini e no*, come è evidente che la contiguità tra i due luoghi sia esclusivamente di matrice lessicale e contenutistica. D'altronde, non sarà di certo necessario insistere oltre, dal momento che è noto e ampiamente documentato il ricorso a quei motivi che nel tessuto narrativo e simbolico di *Conversazione* avevano trovano origine e un più articolato sviluppo, mentre in *Uomini e no* si configurano come una ripresa successiva ed esteriore[225].

Più interessante sarà forse notare che il dialogo che si instaura tra i due romanzi si trasforma in una conversazione sintetizzabile in un triangolo, in cui un vertice è occupato da *Atto primo*.

Anche per l'abbozzo teatrale, il primo indizio di prossimità con il romanzo è una spia lessicale. Il fantasma del soldato, tra le lapidi del cimitero parla «con voce terribile»[226], così come il padre dagli occhi azzurri di *Atto primo*[227]. Il medesimo tratto connoterà il personaggio, facendolo sembrare «lo spettro del padre di Amleto» in *Uomini e no*, benché, diversamente dal caso di Liborio e del re di Danimarca, quella stessa agghiacciante voce dai toni funerei non appartenga ad un morto, bensì ad una rimembranza, ad una istantanea materializzazione delle fattezze di persona ancora viva.

La matrice drammatica del passo è inoltre rivelata, oltreché da suggestioni tematiche e contenutistiche, dalla presenza nel capitolo XLIII, il secondo della parte quinta di *Conversazione*, di un lungo segmento costruito su un incalzante scambio dialogico e al contempo sulla perdita totale delle consuetudini narrative, suggerito anche dal solo utilizzo dei criteri grafici. Nella fattispecie, nell'esatto momento in cui la rappresentazione che ha luogo tutte le notti tra le tombe del cimitero è evocata, la trascrizione del dialogo imita quello teatrale, come a voler mimare l'inizio della recita.

[222] *Ibidem.*

[223] CS, p. 694: «Tutti loro, re e oppositori, vincitori e vinti…»

[224] *Note ai testi*, in OPN. I, p. 1219.

[225] DT, p. 67: «Conv[ersazione] ha in Uom[imini e no] un'integrazione frammentaria che non coinvolge tuttavia il disegno e il senso di quest'ultimo (rimasto a sé – e nel suo a sé inferiore)».

[226] CS, p. 690.

[227] IL PADRE: *Con voce terribile.* Rispondi! Mi perdonerai? (AP, p. 1164); cfr. *Note ai testi*, in OPN. I, p. 1221: «E lui mi disse con terribile voce: "Rispondi! Mi perdonerai?". Pareva lo spettro del padre di Amleto quando vuole vendetta. Non che volesse perdono.»

Per un'ampia porzione dell'estesa conversazione tra l'«Io» Silvestro e «Il soldato», quindi, il nome del personaggio è isolato in posizione iniziale senza che alcuna mediazione autoriale introduca la battuta:

> «Non siete venuto per la rappresentazione?»
> E io: «Io non so nulla di rappresentazioni»
> E il soldato: «Oh, sedete e vedrete… Ecco che arrivano».
> Io: «Chi sono che arrivano?».
> Il soldato: «Tutti loro, re e oppositori, vincitori e vinti…».
> Io: «Davvero dite? Non vedo nessuno…»
> Il soldato: «Questo è forse per via del buio».
> Io: «Allora perché fanno la rappresentazione?».
> Il soldato: «Debbono farla. Essi appartengono alla storia…».
> Io: «E che rappresentano?».
> Il soldato: «Le azioni per le quali sono gloriosi».
> Io: «Come? Ogni notte?»
> Il soldato: «Sempre, signore. Fin quando Shakespeare non mette in versi il tutto di loro, e i vinti vendica, perdona ai vincitori»:
> Io: «Che cosa?».
> Il soldato: «L'ho detto!».
> Io: «Ma allora è terribile».
> Il soldato: «È spaventoso».
> Io: «Immagino che soffrano molto. Cesari non scritti. Macbeth non scritti».
> Il soldato: «E i seguaci, i partigiani, i soldati… Soffriamo, signore».
> Io: «Anche voi?».
> Il soldato: «Anche».
> Io: «Ma anche voi?».
> Anch'io rappresento».
> Io: «Rappresentate? State rappresentando ora?».
> Il soldato: «Sempre. Da trenta giorni in qua».
> (CS, p, 693-694)

Sebbene in tutto il romanzo lo spazio interessato dalla *conversazione* sia esteso, solo in alcuni limitati punti essa assume anche questo tratto compositivo: in generale, si ricorre a questa tecnica ma sempre per porzioni molto contenute, tanto da suggerire che un uso così sistematico debba assumere una rilevanza particolare. Affinché possa essere utile per inferire un criterio d'impiego, di seguito si riporta l'unico altro luogo, assimilabile al primo per estensione e per emblematicità, che testimonia non l'uso in sé bensì la riproduzione prolungata delle consuetudini del dialogo teatrale:

> E l'arrotino: «Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia…»
> E io: «Speranza, carità…».
> E l'arrotino: «Infanzia, gioventù, vecchiaia…».
> E io: «Uomini, bambine, donne…».
> E l'arrotino: «Donne belle, donne brutte, grazia di Dio, furberia, onestà…».
> E io: «Memoria, fantasia».
> «Come sarebbe a dire?» l'arrotino esclamò (CS, p. 668).

In questo caso un residuo diegetico è rappresentato dalla *e* polisindetica che ricorre con insistenza anche per rallentare il rapido svolgersi della conversazione, mentre la nominazione cumulativa, procedimento diffusamente impiegato nel romanzo, raggiunge qui «l'esito più alto esteticamente»[228]. Indipendentemente dal rapporto con il modello teatrale, il passo riprodotto apre un segmento testuale in cui la rappresentazione raggiunge uno degli apici stilistici, e in cui la potenza del noto dialogo tra Silvestro e l'arrotino sulla bellezza del mondo è tale da elevarsi sul tessuto narrativo circostante. Sarà altresì necessario sottolineare la presenza del binomio "memoria-fantasia", esplicitamente attivato nel processo di creazione messo in scena in *Atto primo* e che immediatamente rimanda ai presupposti della scrittura drammatica. A ben vedere, esso contiene anche un'anticipazione dello svelamento finale, infatti, l'accordo tra i due protagonisti si arresta proprio su questo punto. A distinguere i personaggi interviene infatti il loro statuto: a Silvestro, produttore del discorso narrativo è chiaro ciò che l'arrotino, a differenza dello Spettatore, non coinvolto nella sfera del processo creativo, non può comprendere. Questo passo, nel registrare l'inconsapevolezza del personaggio di appartenere al mondo finzionale anticipa quindi l'epilogo in cui il congedo dei protagonisti svela il loro aver preso parte alla rappresentazione che è andata in scena.

Nella quinta parte di *Conversazione*, quindi, la lezione della scrittura drammatica è fatta reagire con la scrittura narrativa, e i significati veicolati dalla sua vicenda trovano ancora una volta una modalità originale di esposizione. Nella sovrapposizione di passato e presente, ovvero la «realtà due volte reale», consistono le analogie con *Atto primo* che coinvolgono anche la situazione in cui agiscono Autore e Spettatore, di fronte ai quali avviene la materializzazione dello spettro-rimembranza del padre, strettamente connesse alle modalità di rappresentazione dello spettro-Liborio:

> Io chiesi: «ha trent'anni vostro fratello?»
> «No, signore» il soldato rispose. «Egli è fanciullo di undici anni o dodici. In calzoni corti, con la testa piena di capelli, ed è innamorato. Ama, ama il mondo. È come me in quest'ora…»
> […]
> «Vedo mio fratello e vorrei giocare con lui.»
> «Ah!» io esclamai. «Vorreste giocare con un fanciullo di undici anni?»
> «Perché no? Il soldato rispose. «Egli è più grande di me. Ho sette anni, io, lui ne ha undici.»
> Io gridai: «Come? Siete un soldato di sette anni?» (CS, p. 692) [229]

[228] A. GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia in Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, p. 86.
[229] Cfr. AP, p. 1163:
AUTORE: È giovane. Ha trentacinque anni.
SPETTATORE: Possibile? E quanti anni avete voi?
AUTORE: Circa trentacinque anch'io.
SPETTATORE: Avete trentacinque anni tutti e due?
AUTORE: Io li ho ora. E lui li ha quando siamo stati assieme a Trapani.

Non sussiste certo una sovrapposizione tra le interpretazioni ricavabili dai due passi che possono essere accostati solo e unicamente in virtù delle modalità con cui sono costruiti. Inequivocabilmente, in questa sede, è Liborio ad avere la parte in *Atto primo* assegnata all'autore, all'entità coinvolta tanto nella creazione quanto nella narrazione, mentre, nell'interpretazione complessiva del romanzo, tale funzione spetterebbe piuttosto a Silvestro, al contempo io agente e io narrante. Tuttavia, la rappresentazione di Liborio e della sua condizione, insieme soggettiva e universale, particolare e simbolica, è indubitabilmente mutuata dalle modalità impiegate nel dramma per presentare i personaggi e la loro eccezionale condizione di interlocutori di "fantasmi" o "rimembranze".

Se, come si è più volte detto, le pagine di *Atto primo* troveranno un ottimo contesto di inserimento successivo in *Uomini e no*, con *Conversazione*, che risente forse della vicinanza temporale alla stesura del dramma, sembrano sussistere ben altri legami di tipo formale-compositivo.

Ad aprirci la strada verso la definizione di questi legami, che si colgono intuitivamente dapprima dalla forma, è il già discusso episodio approntato sulle carte manoscritte di *Atto primo* e rimasto in brutta copia nello scrittoio dell'autore avente per protagonista la bimba Angelina. È possibile riscontrare una assonanza con *Conversazione* che, seppur in prima istanza flebile, concorre a delineare il complesso sistema di rapporti tra i progetti letterari vittoriniani. In particolare, è la condizione della morte, così come viene immaginata in questa sede, che avvicina il romanzo all'abbozzo teatrale. Vittorini nella rappresentazione di Liborio immagina uno spirito che può vagare liberamente attraverso i piani spazio-temporali, recuperare dimensioni perdute nel passato, come la fanciullezza, creare impossibili simultaneità tra azioni e sovrapporre realtà ontologiche diverse:

> «State giocando con vostro fratello?» io gli chiesi.
> «Sì, signore» egli rispose. «Con licenza vostra, sto anche giocando»
> «Anche?» io osservai. «Che altro fate?»
> «Faccio dell'altro molto» egli rispose. «Parlo con una ragazza. Poto una vite. Innaffio un giardino. Corro…»
> «Voi dimenticate che siete tra queste tombe» dissi io.
> «Niente affatto» egli rispose. «So bene di essere qui, e che nulla può offendermi… Sono tranquillo, quanto a questo»

E, malgrado ciò, non annullare la sua condizione di caduto in guerra:

> «Insomma, siete felice» io osservai.
> Egli sospirò di nuovo. «Come posso esserlo? Giaccio su un campo di neve e di sangue da trenta giorni.» (CS, pp. 692-693).

Una facoltà del tutto simile è condivisa dall' oggetto magico in possesso della bimba Angelina, con ogni probabilità un personaggio, o meglio, una rimembranza, che Autore e Spettatore avrebbero incontrato nella loro strada:

> *Entra di corsa la bambina* ANGELINA, *giocando al cerchio*
> […]
> *Il cerchio passa cade in terra tra i due.*
> LO SPETTATORE: - si china fa per raccoglierlo.
> ANGELINA: - Fermo con la mano tu! Non hai capito? Tirati indietro.
> SPETTATORE: - Ma lo raccoglievo per te, sciocchina.
> ANGELINA: - Sciocchino, lo avresti pagato caro.
> AUTORE: - Perché? Brucia il tuo cerchio?
> ANGELINA: - Altro [che] se brucia! Il mio cerchio è terribile.
> SPETTATORE: - Guarda! Guarda! È un serpente a sonagli?
> ANGELINA: - Certo! È un serpente anche. E di più. Fa morire. È un formidabile cerchio.
> SPETTATORE: - Scommetto che sia persino un rinoceronte?
> ANGELINA: - Come no! È un rinoceronte quanto corre.
> SPETTATORE: - Un cerchio magico, dunque!
> ANGELINA: - Sì altro che. Per l'appunto. Oh sì! Fa morire.

Che le proprietà magiche del cerchio non siano solo casualmente sovrapponibili a quelle condivise con il fantasma di *Conversazione* diviene inequivocabile non appena è svelata l'origine di quest'ultimo:

> AUTORE: Strano cerchio! Ma chi te lo ha dato?
> ANGELINA: - Me lo ha dato un bambino morto.
> […]
> AUTORE: - Forse ha voluto dire che glielo hanno dato i morti.
> SPETTATORE: - Questo appunto ha voluto dire. È un fenomeno.

Si noti quindi allora come quel dramma che potrebbe sembrare un mero esercizio di scrittura del tutto irrelato dalla produzione maggiore, un'evasione dai soliti canoni della narrativa che mai avrebbe raggiunto il pubblico di lettori, sia in realtà legato a doppia mandata con molte opere fondanti della scrittura vittoriniana. Tali legami sono di natura differente e presuppongono una diversa direzione di movimento. Il romanzo resistenziale accoglie senza rielaborazione ciò che era stato concepito in sede drammatica, a processo di scrittura concluso: lo scambio è quindi unidirezionale, e pur trovando nei corsivi una sede adeguata, è indubbio che la migrazione si risolva in un mero prelievo di materiale inerte, cui sono state apportate minime modifiche per creare un grado minimo di coerenza con il testo d'arrivo. Ciò non toglie che *Uomini e no* accolga e rielabori la lezione di *Atto primo* e di *Conversazione*, tematizzando e portando ad un ulteriore grado di sviluppo il nucleo diegetico costituito dal rapporto autore-personaggio, di cui quelle pagine presentano una fase embrionale. Al contrario, sarà proprio attorno a quel filone, presupposto al significato stesso

dell'opera che Vittorini costruirà l'artificioso edificio romanzesco, concepito *ad hoc* per esprimere le complesse e controverse interazioni tra le istanze diegetiche e i loro prodotti. Tuttavia, è evidente che si tratti di una giustapposizione realizzata *ex post*, secondo una logica di montaggio.

Ad un ben più fecondo dialogo conduce invece il confronto con *Conversazione in Sicilia* che, guidando direttamente all'interno della officina di scrittura, svela i complessi meccanismi che portano alla formazione dell'immaginario e dei mezzi poetici vittoriniani.

Per il momento, per saggiare la distanza tra *Atto primo* e *Uomini e no*, e valutare di conseguenza la vicinanza tra le modalità di composizione tra dramma e *Conversazione* sarà utile ricorrere al raffronto con un quarto elemento, mediante il quale diventeranno più immediatamente evidenti i rapporti di interdipendenza tra le opere: a questo punto del discorso risulta imprescindibile introdurre il frammento teatrale *Due scene*, edito su «Il Mondo» nel 1946.

In mancanza di informazioni accessorie o circostanziali circa questo progetto, costituisce l'unica notizia autoriale in merito la breve premessa che ne accompagna l'apparizione in rivista, nella quale, dopo aver esposto gli antefatti, si chiariscono gli intenti informando il lettore che il testo ha come fine di mostrare le «estreme conseguenze del "moralismo tradizionale"», esemplificate attraverso una scarna vicenda in cui sono coinvolti la Figlia, il Padre (il cui nome è Battgalia), la Madre, un Uomo Gerundio e una Melania Maestra.

Che *Atto primo* ne rappresenti un antecedente è inferibile dalla presenza dello Spettatore, sebbene scompaia la funzione di supporto allo svolgersi delle vicende lì attribuitagli e la sua presenza diventi qui circoscritta, accessoria, del tutto gratuita e ridottasi a una mera funzione di raccordo tra i due livelli diegetici: il suo compito è interagire con i personaggi, i quali, restii ad andare incontro al loro destino, invocano a gran voce un Autore che invece non compare mai sulla scena.

Due scene, come *Uomini e no*, eredita quindi da *Atto primo* lo svolgimento di un nucleo semantico, coincidente con lo sviluppo del tema autore-personaggio. Tuttavia, è dal solo romanzo che esso mutua gli espedienti formali per svolgerlo, qualificandosi inequivocabilmente come un suo epigono. In altre parole, accoglie lo stesso filone metalettico, ideato nell'abbozzo *Atto primo*, ma ormai portato ad uno stadio di elaborazione cui la riflessione sul tema è giunta solo con *Uomini e no*, al punto da rendere improbabile un rapporto di antecedenza.

In primo luogo, le poche battute dello Spettatore e le invocazioni all' Autore sono rilevate mediante l'utilizzo del corsivo, qui, come in *Uomini e no*, funzionale all'evidenziazione di un nucleo tematico alternativo rispetto alle vicende illustrate nella premessa e da esse avulso:

> PADRE. – Non ti ho pregato che troppo di tirarti indietro. *(Prende la mano della madre)*. Ascolta…. *Ma che ci guardi il nostro buon autore! (S'inginocchia).*
> MADRE: – *Che sia forte! Che non ci lasci in quest'estremo! (Anche lei si inginocchia).*

Alla formulazione di un'ipotesi di posteriorità conduce anche il ricorso frequente alle ripetizioni e alle interrogative dirette che ricalcano da vicino le strutture del dialogo, anaforico e antinaturalistico, caratteristico del romanzo e sempre più tipiche della scrittura vittoriniana dal 1939 in poi[230].

L'alterità quindi, del dettato e delle strutture compositive, intrinsecamente drammatiche e originali le une, totalmente debitrici nei confronti di una struttura romanzesca le altre, oppone significativamente *Atto primo* e *Due scene*, che, altrettanto significativamente, mostrano analogie rispettivamente con *Conversazione* e con *Uomini e no.* In altri termini, sebbene l'oggetto della ricerca non sia diverso da quello che, attraverso il dialogo autore-spettatore, si intravede in *Atto primo*, la distanza di questo breve testo dall'abbozzo incompiuto è da rintracciarsi proprio nell'interporsi tra i due momenti drammatici della stesura del romanzo resistenziale, di cui *Due scene* risente in quanto precipitato in forma teatrale dei risultati cui la scrittura narrativa era approdata. Si ritiene pertanto che gli argomenti forniti dalla rapida analisi del dramma del 1946 possano concorrere, sottolineando la vicinanza tra *Due scene* e *Uomini e no*, e la distanza tra la due prove drammatiche, ad accorciare quella tra *Conversazione* ed *Atto primo,* espressione di uno stesso impulso creativo.

Una volta riconosciuta un'influenza, sia essa reciproca o unidirezionale, e una volta stabilite le affinità tra le tecniche rappresentative del dramma e della quinta parte del romanzo, è allora possibile insistere sulla ricerca dell'ispirazione delle pagine di *Conversazione* alla luce dei possibili scenari che si aprono assumendo nel dibattito anche *Atto primo*. In particolare, il contesto della rappresentazione drammatica pone come legittima l'insistenza sulla ricerca delle matrici extranarrative del romanzo, senza che tale insistenza possa apparire pretestuosa o del tutto gratuita. Il percorso che si cercherà di descrivere è l'itinerario che attraverso varie opere ma sempre per mezzo della mediazione di *Atto primo* partendo da suggestioni varie, Pirandello e Shakespeare soprattutto, porta progressivamente alla costruzione e alla definizione del personaggio archetipico del padre dagli occhi azzurri.

Nelle pagine seguenti si focalizzerà proprio sulle vie d'accesso all'opera di Vittorini fornite al lettore dalle opere drammatiche, grazie alle quali verranno chiariti i rapporti di interdipendenza tra le opere e svelati elementi imprescindibili dell'ispirazione dell'autore che si collegano all'universo folklorico e spiritico della terra d'origine.

[230] Il predominio dello stile anaforico è ravvisabile a partire dal racconto *Il carretto* (1939). Dopo aver raggiunto l'apice e forse esiti di eccessiva ridondanza con *Uomini e no* (1945), già a partire dall'edizione 1945 esso viene contenuto. Anche *Due scene* mostra un momento di revisione dal confronto del testo edito con il dattiloscritto trovato tra le carte: IL PADRE – e che ho detto di enorme? [Nulla di enorme].

III.3 La festa dei morti: da *Atto primo* a *Le donne di Messina*

Poiché non supportata da adeguato materiale documentario, l'indagine attorno alle valenze complessive di *Atto primo* non può varcare la soglia delle carte manoscritte che lo contengono.

Se questo è vero per la porzione testuale in cui, tuttavia, si distingue un tema e un avvio coerente, al punto tale da consentirne la pubblicazione nel 1965, ancor più questa condizione peserà sull'episodio della bambina Angelina citato in precedenza, il cui significato non risulta direttamente intelligibile. In ragione della mancanza di uno sviluppo adeguato e di un elemento di raccordo con il corpo principale del dramma, le poche battute di cui si compone rimangono oscure e sistematicamente irrelate dalla tematica sulla quale si costruisce l'abbozzo:

> AUTORE: Strano cerchio! Ma chi te lo ha dato?
> ANGELINA: - Me lo ha dato un bambino morto.
> […]
> AUTORE: - Forse ha voluto dire che glielo hanno dato i morti.
> SPETTATORE: - Questo appunto ha voluto dire. È un fenomeno.

Al lettore non sfuggirà che il ricorso alla figura del «bambino morto», e del suo funerale, torna ossessivamente in un luogo della produzione di Vittorini che costituisce un *corpus* omogeneo, con un grado di affinità maggiore in raffronto alle opere del dopoguerra, coincidente con la fase creativa degli anni Trenta con ricadute nei primi anni Quaranta.

In *Conversazione in Sicilia* il motivo in questione emerge con evidenza nella rappresentazione dello spettro di Liborio, soldato di sette anni. Tuttavia, esso già era presente in *Viaggio in Sardegna* dove l'esperienza mantiene dapprima quei nitidi contorni tipici della rappresentazione realistica[231], che sfumano in *Uomini e no* nell'allucinata trasfigurazione del presente che insidia la felice fantasia regressiva di Enne 2, bambino in Sicilia con Berta. In quella sede, in una struttura circolare che inquadra la felice rievocazione dell'infanzia tra capperi e fichidindia, l'evasione nel ricordo è anticipata da una Berta bambina, «seduta ai piedi della cassa non chiusa» dove è rimasta a «vegliare tutta la notte la compagna morta»[232], e si chiude con il ritorno della bara, in un incubo che assume sempre più le fattezze del presente:

> E nell'erba che il cavallo apre brucando, muovendo passi e brucando, vediamo la cassa della morta del collegio.

[231] Cfr. SI, p. 189: «Ora verrà fuori un santo, penso. Invece viene fuori un feretro. Una piccolissima cassa da bambino, d'abete nudo e senza borchie, non verniciato, recata sulle teste da due in maniche di camicia […]».
[232] UN, p. 789.

«Ci è venuta dietro» dice lei bambina.
«Chi credi che sia?» lui le dice.
Indica, nelle erbe che le nascondono, altre casse uguali.
«Sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso io e i miei fratelli» le dice.
«Mica ci è piaciuto» anche le dice. «Loro sempre lo vogliono. Abbiamo dovuto ucciderli.» (UN, p. 797).

Dalla stretta relazione tematica con i luoghi appena evocati, e in maggior misura dagli inequivocabili tratti di analogia esistenti tra la rappresentazione dello spettro Liborio e le affini proprietà dell'oggetto magico presi in considerazione, si inferisce che lo stretto legame con il mondo dell'aldilà costituisce la sola chiave d'accesso all'interpretazione dell'episodio di Angelina.

Se si ammette la presenza della Sicilia mediante modalità differenti da quelle consuete, allora, la precisazione del personaggio Autore circa l'origine dell'oggetto magico apparirebbe di non poco conto, bensì aprirebbe ad una suggestiva ipotesi interpretativa. A differenza del dono ad Angelina da parte del «bambino morto», che coinvolgerebbe la sola esperienza personale e l'elaborazione poetica di un motivo ossessivamente ricorrente, la precisazione dell'Autore, secondo il quale il cerchio «glielo hanno dato i morti», rinvia ad una pratica collettiva e ad un substrato di tradizioni condivise. In questo senso è da intendersi il rincalzo offerto dallo Spettatore che da siciliano di Pietraperzia dimostra di aver inteso la situazione e di non nutrire alcun dubbio sull'interpretazione da dare all'affermazione della bambina Angelina.

Il breve scambio sembra sottendere la comune conoscenza della tradizione de *li cosi di morti* e pertanto rinviare scopertamente alla credenza, diffusa in Sicilia, che i defunti, in occasione della loro festa, portino regali ai bambini. Al proposito, Giuseppe Pitré, primo organizzatore del cospicuo materiale relativo al folklore siciliano, scrive:

> Nella notte tra il 1° e il 2° novembre i morti di ciascuna famiglia lasciano la lor paurosa dimora, e in frotta o alla spicciolata scendono in città a rubare a' più ricchi pasticcieri, mercanti, sarti, ecc., dolci, giocattoli, vestiti nuovi e quant'altro è loro intenzione di donare a' fanciulli che sieno stati buoni durante l'anno che li abbiano devotamente pregati[233].

È una credenza antica quella su cui si è innestato il costume della festa, che il Pitré prova a suffragare riproducendo testimonianze precedenti alle sue, sebbene meno attendibili, come quella del marchese Villabianca, che prima di lui si cimentò in una rudimentale e meno rigorosa opera di sistemazione:

> Prende origine siffatta usanza, a mio giudicare, o dall'amore e spirituale devozione della madri che volendo far gustare ai figli delle dolci e paste di zucchero che nelle piazze vendonsi in luo-

[233] G. PITRÉ, *Il giorno dei morti e le strenne dei fanciulli. Lettera alla signora Albertina Borghet,* Palermo, tipografia del giornale di Sicilia, 1875, p. 6.

> ghi di fiera davanti le chiese ove fassi la commemorazione de' Difonti, lor danno ad intendere con finte apparizioni di larve esser veraci regali e quelle, che la notte a quel punto gli an lasciato i lor morti antichi e così ricordarsi eglino di quelli loro parenti con preci di suffragii, e grati rendersi alle loro beneficenze [234].

Dalla trattazione del celebre etnografo ricaviamo che, oltre ad essere antica, la tradizione è varia ed articolata, con varianti locali che registrano differenze anche sensibili nelle pratiche a seconda dalla provincia in cui esse hanno origine, e che ha una diffusione che coinvolge almeno «i nove decimi della Sicilia»[235]. In queste pagine si indugia con scrupolosa precisione sull'itinerario della processione dei morti, sul loro vestiario, sul percorso seguito dalla processione. La rappresentazione della Festa, in cui, con una pratica rituale ben consolidata, si radunano i defunti una volta l'anno, è senz'altro l'antecedente, ben presente eradicato nella storia personale e culturale di Vittorini, che ha ispirato il raduno dei morti della Storia messo in scena in *Conversazione*.

Inoltre, una digressione, non di poco conto in ragione di ciò che si dirà tra poco, riguarda i cibi che tradizionalmente imbandiscono le tavole dei siciliani, durante la diffusa pratica dei banchetti in onore dei morti, tra i quali spiccano le fave, fin dall'antichità legate al mondo degli inferi in virtù del caratteristico colore nero dei loro fiori.

Infine, l'ultimo e il più importante elemento, simbolo imprescindibile della ricorrenza è la fiera, il luogo caratteristico della festa, che in una ideale rappresentazione ne costituirebbe fuor di dubbio lo scenario principale. Si legga ancora il Pitré:

> È un furto innocente, che vuota il borsello della mamma, del babbo, del nonno che li ha acquistati, e impingua quello dei fieranti, de' venditori cioè di siffatte scarabattole, ragunate in una fiera improvvisata ora in un punto ora in un altro, ma per lo più in un sito popoloso della città[236].

L'immagine della fiera organizzata per l'occasione è quindi indissolubilmente legata alla festa, al punto tale che i due elementi si cristallizzano, è sempre il Pitré a ricordarlo, nel famoso detto *Sapiri la Vucciria*, dove vucciria ha il significato di 'mercato pubblico', e la frase proverbiale assume il senso di 'essere accorto', non tanto sprovveduto da credere realmente che siano i morti a provvedere ai regali. Come si ricorderà dai precedenti paragrafi, la fiera, fin da *Sardegna come un'infanzia,* costituisce un luogo topico dell'ambientazione del ricordo. Quando il diarista registra che le statuette del tempio di Tempo «fanno pensare a certi fischietti di terracotta, che vendevano una volta in Sicilia, alle fiere» immediatamente è il sottofondo sonoro di quella scena emblematica a materializzarsi nella mente di chi ricorda «l'affollato fischiettìo di quella pianura di banchi e di tende».

[234] Ivi, p. 19.
[235] Ivi, p. 11.
[236] Ivi, p. 6.

Quell'immagine, creatasi istantaneamente nella mente dell'autore, diviene motivo ricorrente al punto da connotarsi come un vero e proprio paesaggio della memoria sul quale si stagliano le figure del passato. Dopo che, come la redazione manoscritta dell'abbozzo drammatico ben mostra, la figura del padre lontano dalla famiglia, errante nelle solitudini, spezza i legami con la fantasia del personaggio di Erica, che lo immagina unitosi ad un gruppo di zingari, in *Atto primo* è la fiera, scenario ideale dei sette anni del protagonista, a divenire l'ambientazione della messa in scena del ricordo in cui si materializza l'ombra vana del padre. La rappresentazione è qui infatti corredata dagli oggetti tipici, dai fischietti di terracotta al baraccone, fino alla riproduzione della dimensione sonora attraverso il caratteristico fischiettìo dato dal sufolare del flauto intagliato nelle canne.

Sempre dal Pitré sappiamo che «Tutte le anime complessivamente formano gli spettri, le ombre, i fantasmi, le larve che si conoscono come spirdi, scià, malùmmiri, pantasimi, fantasimi, o tampàsimi»[237]. Come in tutte le tradizioni popolari, le narrazioni che riguardano l'apparizione del fantasma di un defunto sono articolate e rimandano ad una complessa fenomenologia, in special modo in rapporto all'anima di coloro che, morti di morte violenta e non in pace con Dio, non lasciano subitaneamente la terra, ma sono costretti a vagarvi, senza posa, fintanto che non saranno trascorsi gli anni di vita che il destino avrebbe loro concesso se non fosse sopraggiunta l'azione delittuosa. Che la rappresentazione accolta nella parte quinta di *Conversazione* riguardi questa tipologia di anime ci è anticipato in chiusura del capitolo XL, dove ci viene detto che «i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano»[238] e confermato dalle parole stesse di Liborio.

A proposito di questa categoria si legge che «l'anima o lo spirito d'un ucciso vagola attorno alla croce che la pietà di qualcuno pianta o dipinge sul luogo dell'uccisione», ma nella vasta fenomenologia raccolta dal Pitré si fa anche riferimento a "spirdi" quali «angeli scacciati dal paradiso e condannati a correre sulla terra, sul mare, per l'aria, sempre impazienti di entrare in corpo a qualche persona»[239]. Più precisamente per questo tipo di anime, come correlativo oggettivo dell' inquietudine cui sono destinati, la fantasia popolare immagina non solo la facoltà di impossessarsi degli altri ma anche di tramutarsi in oggetti: «E le loro forme? Animali, otri, stoviglie, bastoni, sedie, suppellettili d'ogni genere».

Tutti questi elementi non consentono di trascurare l'evidente legame tra l'apparizione dello scenario della fiera, che assurge a simbolo dell'infanzia in virtù della sua forte incidenza successiva, e l'occasione della festa dei morti, elemento inabissato che soltanto un luogo inedito della produ-

[237] G. PITRÉ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, L. Pedone-Lauriel, 1889, vol. IV, p. 32.
[238] CS, 687.
[239] G. PITRÉ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 33.

zione di Vittorini consente di far emergere. Se è lecito connettere la genesi di questi motivi alla consolidata tradizione popolare delle *strenne dei morti,* è altrettanto giustificabile asserire che la terra d'origine ha nutrito l'immaginario vittoriniano anche attraverso modalità differenti da quelle finora sottolineate. Non soltanto l'isola di mare, monti e fichidindia, sfondo dell'esperienza personale divenuta archetipica; non unicamente un territorio che seppur presente con il suo spessore realistico, è oggetto di un continuo processo destoricizzante, nel quale i cui tratti identitari sembrano sempre sfumare per raggiungere simbolismo e significato universale; non «Solo per caso Sicilia»[240], bensì Sicilia corredata di tratti storici, locali, folklorici.

Sebbene una volta rintracciati i legami tra elementi apparentemente irrelati divenga trasparente la genesi del motivo elaborato in *Atto primo,* si può accogliere quanto si legge nell'edizione 1949 de *Le donne di Messina* come ulteriore e successiva prova della presenza del tema della tradizionale festa dei morti nell'orizzonte immaginativo dell'autore.

Nell'epilogo del romanzo, cui Vittorini attese tra il 1946 e il 1949[241], l'utopia delle civiltà alternativa creata dai protagonisti, incrinata dalle inesorabili difficoltà, è subitaneamente rinvigorita dalla prospettiva dell'introduzione di una nuova pratica popolare di cui sono le messinesi a farsi promotrici e a descrivere al gruppo:

> «Si capisce! Sapete pur farvele per voi le feste e le fiere… Perché non dare una giornata di festa anche ai morti? Noi gliela diamo la più grossa dell'anno, facendo per loro tutto quello che sappiamo fare, mangiando per loro, bevendo per loro, ballando per loro, camminando per loro avanti e indietro fino alle due di notte con più lumi e più chiasso che a Carnevale, così loro vedono che ci rallegriamo se vengono, vedono sul davanzale d'ogni finestra e lo scalino di ogni portai lumi coi quali li chiamiamo ad entrar pure, e finisce che davvero vengono, e portano regali ai nostri bambini. Mentre a voialtri voltano le spalle, girandosi sottosopra nelle tombe… »[242]

La descrizione della festa, significativamente orchestrata sull'alternanza del punto di vista dell'osservatore e dell'osservato, sulla contrapposizione dello sguardo emico a quello etico, assume il tono della disamina antropologica che mette in evidenza i tratti salienti della pratica popolare e gradualmente getta le basi della nuova ritualità del gruppo:

> È la volta dei toscani e milanesi di scambiarsi osservazioni.
> «Mortaretti gli sparano!»
> «Musica allegra gli suonano!»
> Le siciliane tirano fuori voci di galline impermalite.
> […]
> «Mettete lumi alle finestre per loro?»

[240] *Nota* a *Conversazione in Sicilia,* in CS, p. 710.
[241] Più precisamente «Novembre 1946 - gennaio 1949» si legge nell'edizione 1949del romanzo.
[242] Trattandosi di un passo tratto dai capitoli espunti dall'edizione definitiva de *Le donne di Messina* (1964), questo stralcio, come i seguenti, si possono leggere in OPN. II nella sezione *Note ai testi,* p. 937.

«Per far loro chiaro. Per insegnar loro la strada, non so se mi spiego. O meglio, per ricordarla loro, perché ognuno è alla casa dove è stato vivo che viene…»
«Allora in Sicilia avete ogni casa illuminata, stanotte.»
«Altro che! Ogni finestra e ogni porta d'ogni casa come poi si fa solo la notte delle nozze di San Giuseppe, il 19 marzo. Dal ferry battello, venendo a Messina attraverso lo stretto, si può vedere la differenza tra quello che è la Calabria con i suoi lumi, e quello che è la Sicilia coi monti pieni del riverbero di cento paesi e di tutte le case sparse che brillano dal fondo dei giardini d'aranci e dal fondo dei boschi fin su nelle più alte gole e lungo le spiagge orlate di fuochi anche dentro l'acqua… »

Anche nel breve ma puntuale resoconto etnografico costruito da Vittorini, qui come in *Atto primo,* significativamente, un ruolo determinante spetta alla fiera:

«Questo si capisce. Compriamo noi pure i regali che poi i morti portano. È per questo si fa la fiera. E per questo arrivano da ogni parte i carretti illuminati dei venditori di arance e mandarini, dei venditori di carrube, dei venditori di balocchi, dei venditori di dolci… »[243]

A questo punto, a grida di «Vino!» e «Castagne!», la nuova ricorrenza è accolta nella comunità, e nel passaggio dalla rievocazione alla attualizzazione mediante le pratiche sono rispettati tutti i dettagli: non manca il suono della fisarmonica, che Isidoro corre prontamente a recuperare, né i lumini di cera e le ghirlande di carta. Né la riproposizione della tradizione può dirsi una ricostruzione archeologica, poiché la risposta entusiastica che ne accompagna l'adesione sancisce il legarsi della festa antica ad un mito fondativo della comunità nuova. Nemmeno la scelta dei cibi è causale, ma, benché orientata dalla stagionalità dei prodotti, è dettata dalle parole illustratrici della messinese, nel cui racconto le castagne, accanto alle arance, si sostituiscono alle più tradizionali fave associate alla festa dei morti, e non banalmente in ragione del loro essere un prodotto tipico della stagione autunnale [244].

Di certo lo scarto stilistico che la rappresentazione della festa e dei motivi connessi subisce rispetto ad *Atto primo* è coerente sia con l'indirizzo storico-sociale dell'opera che con i presupposti della narrazione, sicché si registra un utilizzo decisamente diverso di quel tema. Tuttavia, se nel recupero del tema della festa dei morti, rappresentata con approccio didascalicamente descrittivo e al di fuori di una rielaborazione poetica in cui, al contrario, il nesso genetico si opacizza, si coglie un rimando all' universo immaginativo dell'abbozzo teatrale è grazie alla persistenza e alla pervasività degli elementi simbolici la cui forza giunge intatta fino alla metà degli anni Quaranta a sostenere il processo creativo dell'autore. Ma il vero apporto che queste pagine forniscono al nostro discorso, si coglie non tanto o non solo in rapporto alla riemersione dei simboli concepiti negli anni

[243] Ivi, p. 938.

[244] «Certo si siedono… Vedono sul tavolo i bicchieri dove abbiamo bevuto per loro il vino nuovo, vedono i gusci delle castagne che abbiamo mangiato per loro, le bucce delle arance che abbiamo mangiato per loro, e stanno così, sedendo nella casa già loro, a pensare un po', e a sentire come dormiamo, a guardarci, a guardare i bambini, poi lasciano loro in regali e se ne vanno… », *Note ai testi* in OPN. II, p. 938.

Trenta, e alla prospettiva cui sono legati, quanto piuttosto in rapporto alla loro successiva obliterazione con l'edizione 1964 del romanzo.

L'eliminazione definitiva dell'episodio è indice di un profondo cambiamento di rotta, che ben si accorda ai nuovi significati che il testo assume per mezzo di una sostanziale «revisione eseguita a intermittenze nel 1952, nel 1957 e nell'inverno del 1963»[245]. La «notte dei morti» rappresenta allora il «fulcro di quella antropologia contadina che, in seguito, Vittorini rifiuterà decisamente per la nuova, "progettante" critica della civiltà tecnologica»[246], e che di conseguenza non potrà trovare spazio nella nuova edizione, nella quale l'autore cercherà l'unica possibile verità guardando, come d'abitudine, al presente e alla sua realtà.

Le donne di Messina fornisce quindi una inequivocabile conferma alla tesi formulata in merito all'azione latente del tema della festa del 2 novembre nel processo creativo che accomuna *Atto primo* e *Conversazione*. La descrizione da parte delle messinesi verte precipuamente sull' elemento delle strenne ai fanciulli, sul vagabondare delle anime dei defunti, e sulle luci accese dai cari per illuminarne cammino. Il passo in questione costituisce una prova ulteriore, che si aggiunge alla continuità formale, della vicinanza tra le opere prese in esame, dal momento che esso riunisce nello stesso luogo e in un unico discorso i motivi generali di cui il romanzo del '39 e l'abbozzo teatrale sembrano contenere delle concrete attualizzazioni: in *Atto primo* è il dono del cerchio fatto ad Angelina da un bambino morto a fare eco alla pratica delle strenne, laddove in *Conversazione* è l'incontro con lo spettro di Liborio, avvenuto al chiarore della diffusa luce dei lumi, a costituire un chiaro rimando alla «notte dei morti»[247].

La tendenza attribuita agli anni Trenta che in queste pagine è messa in luce in nessun caso si troverà a supporto di una volontà di documentaria, data la scarsa attitudine archeologica di Vittorini. Anzi, si è già accennato alle molteplici manifestazioni di dissenso, in pubblico ma soprattutto in privato, rivolte da Vittorini alle operazioni culturali provenienti dall'isola e tese a mantenere un saldo contatto con le radici folkloriche e il sistema culturale di appartenenza.

Malgrado questa innegabile evidenza, non si dimentichi però che proprio sulle pagine de «Il lunario siciliano» tra il 1929 e il 1930 si invocava a gran voce l'allestimento dell'edizione delle opere complete del Pitré la quale, promessa dall'editore Remo Sandron[248], non era ancora stata realizzata, e che il fatto va tenuto in considerazione nonostante sia poco probabile che la presenza del

[245] Ivi, p. 922.
[246] Ivi, p. 929.
[247] CS, p. 686: «Il freddo era intenso, e in basso c'erano lumi, in alto pure, a piccoli gruppi sparsi di quattro o cinque […] Era notte, sulla Sicilia e la calma terra: l'offeso mondo era coperto di oscurità, gli uomini avevano lumi accanto chiusi nelle loro stanze, e i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano.»
[248] La campagna inizia con un articolo a firma Savarese e Lanza fin da «Lunario Siciliano», Gennaio 1929, a. I, n. II.

dibattito culturale dell'attività di raccolta e di sistemazione del patrimonio folklorico del noto etnografo abbia inciso in qualche modo sugli interessi e sull'immaginazione vittoriniana di quegli anni. L'eventualità che la scrittura di *Conversazione* e di *Atto primo* sia frutto della trasfigurazione dell'esperienza personale profondamente connessa alle matrici culturali, convive con l'ipotesi, altrettanto difficile da accertare, che tale connessione sia frutto di un sicilianismo di ritorno, di un processo di riappropriazione delle radici attraverso il volontario e consapevole recupero di quel patrimonio, per vie documentarie, oppure attraverso una mediazione letteraria forte.

Ai fini del nostro discorso però, *Le donne di Messina* è importante anche per determinare un punto di svolta nel processo creativo dell'autore che, nel passaggio da una relazione all'altra recide i legami con una fase precedente cui *Atto primo*, *Conversazione* e *Uomini e no* appartengono. Muovendo da un confronto con quanto precede e quanto segue questo nucleo della produzione, si cercherà di isolarne le caratteristiche precipue, evidenziandone i punti di difformità rispetto alla fase precedente e a quella successiva.

Nel passo tratto dalla prima stesura de *Le donne di Messina* si legge di una rinascita, di una rifondazione sociale basata sulle credenze, sui miti e sulle ritualità di un tempo, come ben traspare dalle modalità in cui è impostata la rappresentazione. La neve che ritorna, l'arrivo del freddo nelle giornate di sole, le arance e le castagne sono gli elementi attorno ai quali si costruisce la rappresentazione del mese di novembre, ma che, a ben vedere, ricavano dalla loro associazione alla festa dei morti un significato simbolico che supere i confini del romanzo costituendo lo sfondo imprescindibile di tanti luoghi vittoriniani.

> Il freddo è allora che comincia in Sicilia. L'aria ne è riccia […] malgrado i fuochi di ogni cantonata sui quali si arrostiscono le castagne […] la gente dice che viene dall'avvicinarsi dal corteo dei morti [..] Comunque è freddo; è quella notte che la gente tira fuori, se ne ha, i pastrani […] è il nostro inverno con sole e mar Jonio, ma anche, ogni tanto, con neve fino in riva al mare […][249].

Si ricorderà, a tal proposito, che nella Milano invernale in cui, attorno alla fine di gennaio si consuma la tragedia collettiva di *Uomini e no,* splende «tutto il giorno il sole»[250]. L'associazione di sole e freddo sembra infatti ricordare l'avvio di novembre descritto nelle pagine di *Le donne di Messina* o al massimo l'estate di San Martino che segue di poco la notte dei morti, tuttavia, diventa scenario emblematico al punto da estendere le sue caratteristiche ai mesi della stagione a cavallo tra autunno e inverno nel loro complesso.

Sempre in merito a *Uomini e no,* più evidente e significativo è quanto si può dire sulla non irrilevante presenza delle castagne, dal momento che il loro inserimento nel tessuto simbolico del

[249] *Note ai testi* in OPN. II, p 930.
[250] UN, p. 713.

romanzo sottrae il discorso alla mera constatazione di una banale incoerenza "filologica" tra la stagionalità autunnale del frutto e l'ambientazione delle vicende, precisamente circoscritta a quattro giorni della fase terminale di gennaio[251]. L'estraneità a quel momento dell'anno si giustifica con una presenza tutt'altro che accessoria, bensì necessaria, nel suo concorrere, accanto a pochi altri elementi essenziali, a connotare la figura di Giulaj, di gran lunga la più emblematica del romanzo. Il giovane ucciso per ordine del capitano Clemm esemplifica l'essenzialità tipica del personaggio vittoriniano: stilizzato in pochi e semplici gesti, ripetuti ossessivamente, dalla continua offerta di castagne all'esasperante cura per proteggere dal freddo i piedi, calza delle pantofole turchine che costituiscono l'unica nota di colore in un racconto resistenziale in bianco e nero. I significati associati a questo ultimo dettaglio sono di certo mutuati da *Conversazione in Sicilia*, dove le scarpe da uomo indossate da Concezione, che preludono alla lavanda dei piedi al vecchio dai capelli bianchi dell'epilogo, si spiegano in chiave cristologica. Delle tasche piene di castagne invece è il passo de *Le donne di Messina* a fornire un'interpretazione a posteriori che però muove nella stessa direzione: accentuando il legame con i morti esso preannuncia il destino e il ruolo di vittima sacrificale, immolata sull'altare della ferocia nazista. Lo stesso passo illumina sul significato dell'offerta di Muso di fumo in visita al nonno ne *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*: anche in quel caso, la condivisione di vino e marroni caldi con la famiglia dell' ospite preconizza la morte imminente del personaggio, scorta solo tre giorni appresso dal fratello Euclide nelle pagine del giornale. Dopotutto il romanzo è definito dal suo autore «Discorso sulla morte» che potrebbe allo stesso tempo titolarsi «sull'importanza di vivere»[252].

È perciò possibile misurare la continuità tra la prima redazione della *Donne di Messina* e *Uomini e no*, il romanzo che conserva, riproponendoli in uno schema nuovo, aderente alla situazione presente, le istanze di un'ispirazione che ha in *Conversazione* il suo prodotto principale, il suo nucleo immaginativo e creativo più forte. Da quella stessa ispirazione nascono delle opere che conservano un legame con la Sicilia che si può cogliere nell'elemento folklorico e nella prospettiva arcaica da cui i più celebri motivi poetici hanno origine.

Per esempio, nella prima edizione del romanzo si legge che quando gli abitanti della comunità adottano le siciliane pratiche di commemorazione dei morti «non lasciano fuori, come nella misericordiosa Sicilia (*vendicativa e misericordiosa*), il nome di Ventura…», colui che nel tentativo di liberarsi dal peso di un passato ingombrante, ha ucciso la giovane Siracusa[253]. Degno di nota è lo sguardo rivolto all'isola, colta, forse per la prima e unica volta, nelle sue caratteristiche ataviche,

[251] Oltre che da una esplicita battuta collocata nell'incipit del romanzo, la collocazione temporale si ricava dalla prossimità con gli eventi correlati allo sbarco ad Anzio degli Alleati.

[252] *Nota* in appendice a *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* ora in OPN. I, p. 1007-1008.

[253] LDM, p. 939. Nella citazione il corsivo è nostro.

con una prospettiva antropologica, che il narratore esterno, non coinvolto nei fatti della comunità, mutua dal punto di vista interno della messinese. Ancora una volta, dunque, non è solo la Sicilia dell'esperienza personale, divenuta archetipica e sfumata attraverso il filtro letterario ad essere presente[254].

Ancor più indicativo, è che la prospettiva comune che qui si intende evidenziare emerga anche dall' impiego di un lessico afferente ad uno stesso campo semantico, quello degli spiriti e delle fantasime di *Conversazione* e di *Atto primo* dalla cui evoluzione deriverà lo Spettro di *Uomini e no*. Di "fantasima" *Le donne di Messina*, nella sua prima stesura, presenta ben due occorrenze, che rappresentano la ricaduta sul piano linguistico e dell'espressione della prospettiva ideologica adottata. Una di esse si colloca significativamente nelle prime pagine del romanzo, tanto che la sua espunzione nell'edizione 1964 funge da importante spia lessicale del cambio di rotta intervenuto:

> Ma su quella linea netta, era ombra [e fantas[i]ma**]** tutto il cielo, senza ancora una stella che segnasse, scintillando, l'aperto vuoto delle distanze[255].

Nell'edizione del 1964 leggiamo un testo che vede profondamente alterata i nuclei diegetici di partenza a partire dalla parte centrale fino all'epilogo. Che il passo in questione appartenga ai capitoli inziali è indizio che il profondo cambiamento che coinvolge la dimensione tematico-strutturale della seconda parte si irradia con coerenza a tutto il testo e a tutti i suoi livelli: in conseguenza del nuovo finale, e dei nuovi significati connessi, anche la prima parte, non interessata dalla ristrutturazione, è oggetto di un adattamento che investe gli elementi lessicali, accordandoli alla nuova prospettiva. Per questo "fantasima", dapprima aggiornato nella variante grafica meno letteraria e arcaicizzante "fantasma", è infine decisamente rifiutato all'interno della nuova compagine lessicale e ideologica che di quell'invasivo processo correttorio è il risultato.

Il passaggio da una redazione ad un'altra, quindi, non sancisce soltanto la rottura di un disegno interpretativo in favore di un altro, un aggiornamento dei suoi significati che non supera i confini del romanzo stesso, bensì anche il momento in cui il processo creativo recide indissolubilmente i legami con i nuclei immaginativi della fase precedente, e di conseguenza, con quella Sicilia che aveva reso feconda l'ispirazione degli anni degli anni Trenta. A quell'ambiente, come in seguito si avrà modo di sottolineare, si connette il termine "fantasima", parola chiave nella costruzione della parte quinta di *Conversazione* e dei processi diegetici successivi.

---

[254] Avevo letto e mille e una notte e tanti libri là, di vecchie storie, di viaggi, a sette e otto e nove anni, e la Sicilia era anche questo là, Mille e una notte e vecchi paesi, alberi, case, gente di vecchissimi tempi attraverso i libri. Poi avevo dimenticato, nella mia vita d'uomo, ma lo avevo in me, e potevo ricordare, ritrovare. Beato chi ha da ritrovare!

[255] E. VITTORINI, *Le donne di Messina*, 1949, Milano, Bompiani, p. 21.

Nella stessa direzione di queste evidenze, linguistiche e stilistiche, conduce una dichiarazione a posteriori sulla composizione del romanzo del '39 di cui Vittorini sancisce al contempo le mancanze e il superamento della fase ideologica che l'ha prodotto:

> Non è dall'umiltà contadina (pur se liberata dalla sua alienazione) che può venire il colpo al fascismo – ma da un'umiltà che l'industria ha in corpo – e comunque da una coalizione di interessi industriali storicamente coordinati in una realtà nuova
> O insomma ignora il mutamento di realtà dato dall'industria – e ancora immerso nelle illusioni tradizionali intrattenute dall'analisi storico-sociale non radicalizzata (DT, p. 269-270).

Implicitamente vengono individuati tanto i tratti di analogia tra i due romanzi, che risultano dai medesimi presupposti sottesi alla loro scrittura, tanto quelli di alterità che li oppongono nel momento in cui il *Le donne di Messina* è oggetto di riscrittura. Nel descrivere ciò che non fu possibile in *Conversazione* è delineato invece il trapasso che si compie concretamente nello specifico passaggio dalla prima alla seconda redazione del romanzo. Quel che tramonta è la capacità di quella civiltà di essere rappresentativa, di essere funzionale alla rappresentazione della realtà. Con questa consapevolezza tramonta, di necessità, la rappresentazione dei suoi miti di cui lo scrittore si era servito per concepire e sviluppare il progetto di *Conversazione*, nelle modalità in cui si dirà più distesamente in seguito.

Prima di affrontare nel dettaglio questo discorso sarà utile aggiungere alle considerazioni finora fatte circa la coerenza tra i processi creativi e ispirativi alla base di *Conversazione*, *Atto primo* e la prima redazione de *Le donne di Messina* quanto è possibile ricavare dal confronto con un esempio tratto da quella che potrebbe essere considerata la preistoria dello scrittore: quella degli anni liminari che immediatamente precedono il terzo decennio del Novecento, quando la produzione reca solida traccia della tensione alla forma romanzo cui i brevi racconti invano aspirano. Se la riscrittura del romanzo delle messinesi segna un limite superiore nel circoscrivere la fase qui in esame, la breve prosa *San Martino*, edita nel 1928, potrebbe invece costituire un utile esempio di come la precedente fase stilistico-creativa vi costituisca una delimitazione temporale inferiore. Si tratta, in breve, di un prezioso quadro ritraente l'«estate minore»[256], tipica del mese di novembre, il cui valore non trascende il puro esercizio di descrittivismo e si aggancia solidamente ai moduli espressivi di quegli anni. Il contenuto è imprigionato nella rigidità di una struttura sintattica in cui la raffinatezza lessicale e l'aggettivazione inseguono ancora i preziosismi della prosa d'arte. Inoltre, l'andamento descrittivo dato dai cataloghi conserva ancora l'antico privilegio concesso ai dati olfattivi, senza che questa dimensione sensoriale superi la funzione esornativa, come invece diverrà caratteristico nella

[256] *San Martino* in OPN. II, pp. 694-698. Il racconto fu pubblicato dapprima col titolo *Estate minore* in «Il resto del Carlino», 11 novembre 1928, poi in «Il lavoro fascista», 12 novembre 1929.

prosa in *Conservazione in Sicilia.* Tuttavia, fin da quel momento, emerge la predilezione per un particolare momento dell'anno che ha in sé tutti gli elementi che diverranno topici nell'immaginazione dello scrittore. Alla luce di quanto si potrà leggere nell'imminente futuro dello scrittore, questo rappresenta soltanto il primo dei molti ricorsi dello sfondo dell'«effimera estate» di novembre, dai «frutti modestissimi, come castagne, noci, ghiande»[257] che ha come protagonisti, accanto ad altri mestieri, «i venditori ambulanti, gli straccioni, gli spacciatori di zucchero filato e di castagne arrosto, gli astrologhi, i negromanti»[258].

Anche se nella sua occasionalità si estingue il breve senso di una scrittura di maniera, esso fornisce il materiale grezzo con cui verrà eretto, di lì a poco, un edificio letterario dalle fondamenta ben più solide.

Nelle sue componenti essenziali, l'autunnale estate di San Martino costituisce già uno sfondo ricorrente, fissato nell'immaginazione attraverso il ricordo del novembre in Sicilia: il sole splendente nella stagione fredda, le castagne e le fiere sono elementi destinati ad avere un ruolo imprescindibile nella costruzione della trama simbolica delle opere future, ma a quest'altezza la loro presenza non si connota per nessuna particolare funzione al di fuori di quella meramente referenziale. A fronte della presenza, di per sé indicativa, degli elementi che saranno ricorrenti non si registra alcuna funzione simbolica necessaria.

A mancare è la discesa alle radici del luogo, che avverrà quando si attuerà il legame tra questi elementi e la festa dei morti, da cui questi trarranno la loro portata simbolica, concepita in *Conversazione* e *Atto primo*, migrata in *Uomini e no*, e definitivamente eliminata con l'ultima edizione de *Le donne di Messina*. Lo sfondo non ha ancora assunto le caratteristiche precipue del paesaggio della memoria, nel senso in cui lo diventerà in seguito, con la costruzione di una «ideologia della forma» a partire da *Conversazione*, anche mediante l'intervento di una configurazione che sia l' espressione di una letteratura «a tensione razionale».

A quest'altezza cronologica si è infatti distanti non solo dalle ricadute formali-espressive di un'ideologia letteraria antinaturalistica e agente sul presente, ma anche dalla formulazione della concezione di un'arte basata su quei presupposti. Diversamente da *Conversazione*, non si è ancora verificata «la concomitanza delle due operazioni (la stilistica e la mitologa)» che fa l'importanza del libro nella storia letteraria»[259].

[257] Ivi, p. 697.
[258] Ivi, p. 695.
[259] DT, p. 68.

III.4 I tempi e i luoghi della *Conversazione*: dall' oggettivo al simbolico.

Il discorso che si sta affrontando in questi paragrafi intende assumere nel dibattito critico attorno alla genesi di alcuni celebri motivi vittoriniani la modesta zona della produzione dello scrittore occupata dalla scrittura drammatica, nella convinzione che essa possa rivelare dei nessi mancanti nello sviluppo di questi ultimi.

Si è già notato nelle pagine precedenti in che modo il quinto capitolo di *Conversazione* si rapporti con la scrittura di *Atto primo*. Si cercherà di seguito di proseguire un discorso che, partendo dalle sue primarie manifestazioni, trovi il suo approdo ultimo nell'elaborazione dello Spettro dei corsivi di *Uomini e no,* dopo aver passato in rassegna le manifestazioni intermedie di questa figura e gli snodi principali del suo percorso evolutivo.

Un percorso preferenziale per giungere a questo scopo è stato rinvenuto nel seguire le attestazioni e la diffusione di quegli elementi gravitanti attorno ad un preciso campo semantico, quello degli spettri o più in generale degli spiriti che rimandano alle creature fantastiche elaborate dall'immaginario folklorico popolare, oltreché all'elaborazione letteraria degli stessi motivi.

Se è vero che il significato complessivo di *Conversazione* si gioca sulla tessitura di fili differenti, per cui rilevare i riferimenti realistici, ovviamente presenti, in senso allusivo e mai documentario, non ne annulla la natura simbolica, è evidente anche che la compresenza delle due dimensioni va decisamente incontro ad una divaricazione che porta ad accentuare sensibilmente la seconda a svantaggio della prima a partire da un punto del romanzo che potrebbe essere identificato con la salita di Silvestro al paese montano della madre.

È indubbio che l'amplificazione della portata allusiva del linguaggio faccia progressivamente virare la narrazione verso esiti decisamente più allegorici, e che questo abbia ricadute anche sul piano dell'espressione. Si noti, per inciso, a supporto di quanto si sta per dire, che delle circa trecento varianti individuate da Girardi tra redazione in rivista («Letteratura», n. 6, 1939 - «Letteratura» n. 10 aprile 1939) e edizione in volume (Parenti, 1941), nel complesso tutte orientate a limare la struttura melodica del testo e a raggiungere un maggior livello di allusività e di indeterminatezza, un numero sostanzioso riguarda l'espunzione di loci e di excursus che, contestualizzando l'azione con dettagli realistici, andavano in direzione contraria a quella auspicata dall'operazione di revisione. Ebbene non sarà da sottovalutare che una percentuale notevole degli esempi richiamati, vistosa, e dunque non casuale, si collochi nelle prime due parti del romanzo, significativamente più colpite dal processo di riduzione, contrazione, sfrondamento degli elementi percepiti come superflui. Se questo fenomeno interessa i capitoli occupati dalla narrazione del viaggio, e in misura sensibile,

seppur con un'incidenza minore, la terza parte in cui si colloca l'arrivo al villaggio e l'incontro con Concezione, si dovrà desumere che a quei criteri che guidano la revisione si era già affidata la composizione della quarta e della quinta parte, in cui la narrazione si fa rarefatta e maggiormente allusiva fin dalla prima redazione.

In questo senso, il dato che è necessario ancora una volta ribadire è che la Sicilia di *Conversazione* è profondamente presente nel suo profilo reale, nel dato concreto che non è possibile annullare, e neppure ignorare, seppure su questo non debba essere schiacciato il piano di lettura del romanzo[260]. Anzi, l'avvertimento del sostrato realistico non costituisce un ostacolo alla pista ermeneutica fornita dall'autore nella *Nota* finale, nella si dice che il luogo del viaggio è detto «solo per avventura Sicilia», bensì potenzialmente anche «Persia o Venezuela».

Per questo motivo la questione attorno alla quale Terrusi si interroga, ovvero *Dove si svolge Conversazione in Sicilia*[261], non appare per nulla banale, ma, al contrario, pone in discussione, consentendo di definirli, gli spazi della geografia fisica, umanistica e simbolica del viaggio. Una risposta provvisoria, la cui validità andrà suffragata nel corso dell'indagine, consiste nell'individuare il luogo esatto in una Sicilia che è profondamente tale e, contemporaneamente, «può essere anche Venezuela o Persia proprio nell'essere più Sicilia»[262]. Nel corso del viaggio, infatti, si scende in profondità tanto nella regressione memoriale, attraverso la quale è possibile recuperare una sempre più dettagliata esperienza personale, riscontrabile nel ripristino del ricordo, tanto nelle radici del luogo che diviene paradossalmente tanto più vero ad autentico quanto più viene meno, nel corso dei capitoli, il più solido ancoramento ai dettagli realistici. In questo senso, il processo di universalizzazione e di astrazione, necessario per espandere le potenzialità semantiche del testo, prevede un opposto e necessario processo di contrazione in cui a diventare emblematico non è soltanto l'io del protagonista, che agisce come filtro destoricizzante, ma anche, e in egual misura, la precisa identità, anche folklorica, dei luoghi. Questo si verificherà nel corso del romanzo e si compirà definitivamente nella parte quinta.

Partendo dalle considerazioni di Terrusi, il quale ha intravisto nella toponomastica un ruolo centrale nella definizione della questione, a partire dall'evidenza, non sottovalutabile, che ai nomi delle località attraversate da Silvestro Vittorini abbia conferito una porzione consistente dell'esplicitazione del senso del viaggio, si è ritenuto di poter per seguire da vicino questo graduale

[260] Se così non fosse, Vittorini non sarebbe stato autorizzato a fare l'edizione illustrata (Bompiani 1953) dove finalmente il processo immaginativo si riconnette ai luoghi che lo hanno realizzato.

[261] L. TERRUSI, *«Il nome del paese era scritto su un muro…» dove si svolge "Conversazione in Sicilia",* «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVI, 2007, 1-2, pp. 205-212.

[262] *La foto strizza l'occhio al testo*, «Cinema nuovo», a. III, n. 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202, ora in LAS. II, p. 703.

travalicamento del piano referenziale del racconto seguendo un percorso alternativo, dato appunto dal variare dell'onomastica in generale, e della toponomastica in particolare.

Nella parte prima, occupata interamente dalla descrizione del viaggio fisico dal Nord alla terra d'origine, l'attraversamento della penisola procede, scandito dal susseguirsi dalle fermate del treno a Firenze, Roma Termini, Napoli, e oltre, «per le Calabrie» nelle stazioni dai «nomi da sogni antichi, Amantèa, Maratèa, Gioa Tauro»[263]. Prosegue poi a Villa San Giovanni, per l'imbarco in direzione di Messina. Il convoglio fa tappa a Roccamulera, dove sale il vecchio «incredibilmente piccolo e asciutto»[264]; si ferma dapprima a Catania, dove Silvestro vede scendere molti dei compagni di viaggio, tra cui il Gran Lombardo, poi a Lentini; giunto allo scalo di Siracusa, il protagonista affronta la seconda parte del percorso: «Era la ferrovia secondaria, in Sicilia, da Siracusa per le montagne: Sortino, Palazzolo, Monte Lauro, Vizzini, Grammichele»[265].

L'indugio sul dettaglio realistico relativo ai luoghi coinvolge però anche ciò che esula dal concreto contesto situazionale del viaggio di Silvestro: sappiamo che il piccolo siciliano dalla voce soave risale la penisola, oltre Villa San Giovanni fino a Reggio, che il Gran Lombardo, sceso a Catania, da lì proseguirà per «Leonforte, su nel Val Demone, tra Enna e Nicosia»[266], e che Senza Baffi era sceso solo temporaneamente dal convoglio, invero per accompagnare Coi Baffi a prendere il treno per Caltanissetta. Anche il contenuto dei racconti dei «due baritoni», originari di Sciacca e Mussumeli, è contestualizzato geograficamente: sappiamo che il loro ragionare verte sul «loro essere siciliani a Lodi ed essere siciliani a Bologna»[267]. L'insistenza sui toponimi, piegata solo apparentemente alla realizzazione di scopi mimetici, va dunque ben oltre lo scopo di definizione dell'itinerario del treno, e contravvenendo ad ogni logica di economia del racconto, supera anche l'intento di restituire una realistica geografia siciliana.

È tutto ciò che è oggetto del racconto, nel passato e nel presente, ad essere situato precisamente nello spazio fin dalle prime pagine: da Venezia è spedita la lettera che da inizio al viaggio, mentre l'antica recita del Macbeth del padre, al posto di condensarsi nel ricordo di numerosi eventi consimili svoltosi nelle case cantoniere dei luoghi delle numerose peregrinazioni al seguito del genitore capostazione, è trattata come un singolo evento, situato «in una sala d'aspetto d'una piccola stazione pei ferrovieri di tutta la linea da San Cataldo a Racalmuto»[268].

[263] CS, p. 575.
[264] Ivi, p. 587.
[265] Ivi, p. 598.
[266] Ivi, p.589. La provenienza del Gran Lombardo è nota a Silvestro prima che gli fosse da lui svelata: «parlava il dialetto ancora oggi quasi Lombardo, con la u Lombarda, di quei posti lombardi del Val Demone: Nicosia o Aidone.» (CS, p. 586).
[267] CS, p. 584.
[268] CS, p. 573.

Nella porzione del racconto di cui ci stiamo occupando, circoscritta ai primi due capitoli e a ciò che precede e immediatamente segue l'arrivo al paese, infatti, la simulata attenzione mimetica con cui è riprodotta la spazialità del viaggio si espande anche alla dimensione temporale, ricostruita con una logica diaristica attraverso le numerose indicazioni che costellano il testo e consentono, capitolo per capitolo, di aggiornare la posizione di Silvestro.

Lo scorrere del tempo non è da principio oggetto di evidenti manipolazioni e la durata di quattro giorni del viaggio, già annunciata fin dalle prime pagine, può essere verificata passo passo, per la maggior parte del racconto. Silvestro parte con il treno delle 19 di sabato 6 dicembre, e giunto a Napoli, attraverso un vaglia telegrafico, comunica alla moglie l'intenzione di far ritorno a casa il giovedì della settimana seguente, il giorno 11 del mese corrente. Al proposito espresso il protagonista tiene fede, dal momento che è proprio nel giorno di mercoledì che la madre è informata della sua volontà di ripartire dal paese montano alla volta di Siracusa per iniziare, la sera stessa, il viaggio che l'avrebbe riportato a casa l'indomani.

La sua «conversazione in Sicilia», com'è esplicitato nell'Epilogo, è quindi «durata tre giorni e le notti relative»[269]. È preceduta dalla discesa in treno lungo la penisola, che occupa l'intera domenica 7[270]; e comincia significativamente l'8 dicembre, il giorno dell'Immacolata, con l'attraversata dello stretto di Messina in «un mattino piovoso»[271], il proseguimento in treno verso Siracusa, dalla cui stazione partirà alle 15 per raggiungere Vizzini dove passerà la notte in attesa della corriera; il ricongiungimento con le sue origini ha il suo nucleo centrale nella giornata di martedì 9 dicembre[272], in cui si colloca l'arrivo, in mattinata, presso l'abitazione della madre dopo un viaggio di tre ore, il giro delle iniezioni, l'incontro con Calogero, Ezechiele, Porfirio e, da ultimo, la notte dell'incontro con lo spettro di Liborio, prima di terminare l'indomani, il 10 dicembre, quando inizia il percorso inverso per risalire la penisola che poterà Silvestro a destinazione soltanto il giovedì 11 dicembre.

Allo scorrere oggettivo del tempo verificabile per mezzo delle numerose indicazioni fornite dal narratore esistono tuttavia delle eccezioni che si collocano, non casualmente, tutte nella giornata di martedì e nella notte corrispondente, nel momento in cui, contemporaneamente all'arrivo nel

[269] CS, p. 709.

[270] «Ero in viaggio, e a Firenze, verso mezzanotte, cambiai treno, verso le sei del mattino dopo cambiai un'altra volta, a Roma Termini, e verso mezzogiorno giunsi a Napoli, dove non pioveva […] poi viaggiai nel treno per le Calabrie […] riconobbi il viaggio […] e fischi inenarrabili di treno fermo, nella notte […] Mi addormentai, mi risvegliai e tornai ad addormentarmi, a risvegliarmi, e infine fui a bordo del battello-traghetto per la Sicilia» (CS, pp. 575-576).

[271] CS, p. 576.

[272] È in quell'inizio della giornata di martedì, appena giunto al paese della madre che Silvestro realizza di essere arrivato in un luogo topico: «L'importante era l'essere là: non aver finito il mio viaggio; anzi, forse, averlo appena cominciato; perché così almeno lo sentivo […]» (CS, p. 600).

paese della madre, si realizza uno scarto tra la dimensione oggettivo-referenziale e soggettivo-memoriale del viaggio in Sicilia.

In primo luogo, non sarà forse inutile notare che una forte discontinuità è data dalla sostituzione delle usuali modalità denotative di segnalazione temporale, tipiche della parte prima, con perifrasi: «suonavano le campane dell'Avemaria»[273], ad esempio, è l'indicazione con cui, ad apertura del capitolo XXXVI, si annuncia l'imminente calare del sole e l'addentrarsi nel buio, della ragione e del mondo spiritico prima che della notte.

Giunti ormai alla parte quinta, quando il viaggio si è inoltrato nelle profondità della Sicilia e del ricordo, allora anche il tempo, subirà un trattamento differente, caratterizzato dai fenomeni di condensazione e sovrapposizione tipici dei movimenti memoriali[274]:

> Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, 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 […] (CS, p. 687).

Nella stessa direzione di una condensazione conduce il segmento del narratore che chiude l'episodio del fantasma, in cui la dissoluzione nel nulla di quest'ultimo è accompagnata dal momentaneo smarrimento delle coordinate spaziotemporali del protagonista, non consapevole, al momento del rientro a casa, dello spazio che si apre alle sue spalle tra il pianerottolo e il cimitero su cui si era aperta la scena dell'incontro:

> Il soldato non mi rispondeva più. E io continuai a gridare, cominciai a correre, mi trovai fuori dal vallone, di nuovo sul pianerottolo della casa di mia madre; vidi che il cimitero era molto lontano sotto a me, coi suoi lumi (CS, p. 696).

Realizzazione, questa, di una sensazione che Silvestro già aveva provato e manifestato nel celebre passo cui si fa riferimento per giustificare ingresso in quarta dimensione:

> "Ma guarda sono da mia madre" pensai di nuovo, e lo trovavo improvviso, esserci, come d'improvviso ci si ritrova in un punto della memoria, e altrettanto favoloso, e credevo di essere entrato a viaggiare in una quarta dimensione. Pareva che non ci fosse stato nulla o solo un sogno, un intermezzo d'animo, tra l'essere a Siracusa e l'essere là, e che l'essere là fosse l'effetto della mia decisione, d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo (CS, 600).

> E nemmeno provavo rammarico per non aver potuto esserci la sera prima, in tempo con lo scadere dell'onomastico di mia madre, come se quella luce fosse ancora del giorno 8 e non del 9, o fosse d'un giorno in una quarta dimensione (CS, p. 600).

[273] Ivi, p. 674.

[274] Non si dimentichi le parole con cui Silvestro commenta il suo arrivo a destinazione, le quali ci autorizzano a leggere il viaggio da questo momento in poi come un prodotto memoriale: «"Ma guarda sono da mia madre" pensai di nuovo, e trovavo improvviso, esserci, come improvviso ci si ritrova in un punto della memoria, e altrettanto favoloso, e credevo di essere entrato a viaggiare in una quarta dimensione.» (CS, p. 600).

Se il tempo ha una dimensione oggettiva, anch'esso, come si vedrà a breve per lo spazio, conserva una natura simbolica che si sovrappone a quella meramente referenziale.

Se volessimo accogliere gli indizi che, qui come altrove, mirano a suggerire un'identificazione tra l'autore e il suo personaggio, in pieno accordo con le implicazioni autobiografiche della produzione degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, ci si troverà senz'altro a considerare Silvestro un *alter ego* di Vittorini. Di conseguenza, aggiungendo alla sua data di nascita nel 1908 i primi quindici anni dell'infanzia in Sicilia e altrettanti vissuti lontano dall'isola, dovremmo ritenere che, verosimilmente, la «conversazione in Sicilia» ebbe luogo nel 1938, sullo sfondo della rivoluzione spagnola. L'autore non manca, d'altronde, di fornire prove che confermino questa interpretazione costellando il racconto di indicazioni temporalmente coerenti. Per esempio, gli avvenimenti argomento di discussione tra Concezione e Silvestro sono collocati senza contraddizione nel passato: l'incontro con il viandante è avvenuto «dopo la guerra», quando Silvestro aveva «undici anni»[275].

Quest'esercizio di ricollocamento temporale di fatti reali in un tessuto finzionale, che può apparire banale e infruttuoso, non si limita a rilevare fino a che punto si siano spinti gli sforzi di coerenza logico-consequenziale dell'autore, bensì, l'accertamento della rigorosa tenuta del racconto in questo senso, è preliminare all'evidenziazione del significato allegorico che su quest'ultima si viene a sovrapporre. Nella dimensione in cui si colloca, posto al di fuori del tempo reale della Storia, in quanto del tutto irrealistico, e al di fuori del tempo del racconto in quanto probabile prodotto della mente di Silvestro, l'incontro con lo Spettro di Liborio permette, per mezzo del ricorso alla consueta mitologia personale di Vittorini, di insistere sulla rappresentazione della Prima guerra mondiale e sulla simbologia connessa, nella quale rientrano tanto il sacrifico del giovane soldato e la retorica della «madre fortunata», quanto il monumento ai caduti attorno al quale si compie l'ultimo atto della conversazione con tutti in protagonisti contemporaneamente sulla scena.

In quanto personaggio fissato nei sette anni dell'infanzia, lo spettro di Liborio è in quel momento un altro alter ego dell'autore che fin da *Viaggio in Sardegna*, e in seguito in *Atto primo*, si rappresenta nel momento topico della fanciullezza, in un'età che varia dai sei ai dieci anni. Se si mantiene il 1908 come riferimento per la sua nascita, allora i sette anni cadono proprio nel 1915. È questa sovrapposizione tra Storia e mito personale che permette agevolmente di "ambientare" l'incontro con il fantasma in un contesto facilmente identificabile con il primo conflitto mondiale, e di sfruttarne l'iconografia classica al fine della rappresentazione di una guerra altra, non confinata nel passato della storia nazionale, ma nel presente della storia internazionale come fu quella di Spagna, che di questo romanzo costituisce l'ispirazione primaria.

[275] CS, p. 629.

Come diventerà evidente nei mesi immediatamente successivi, i fatti che si consumarono nella penisola iberica, amplificati dall'ampia mobilitazione internazionale che ne seguì, saranno destinati a costituire uno spartiacque nella produzione artistica e nell'esperienza personale di Vittorini. Il percorso di mitizzazione è puntualmente ricostruibile ricorrendo *in primis* alle lettere private dove, fin dal luglio del 1936, a ridosso del colpo di stato dello stesso mese, si può avvertire la forte partecipazione emotiva alla causa di Spagna[276], espressa con la consueta veemenza che caratterizza le prese di posizione, poetiche e ideologiche, del giovane Vittorini, ma anche con la creazione degli stilemi destinati a transitare dal privato alla trasfigurazione letteraria del superamento degli «astratti furori» e della «quiete nella non speranza». Il 1936 è l'anno in cui la grande mobilitazione a livello globale porta al coinvolgimento delle altre potenze, europee e non, a sostegno chi della fazione di sinistra, progressista e libertaria, chi dello schieramento reazionario facente capo alla destra e alla Chiesa Cattolica. Ma è anche il momento dell'impegno al di fuori di un rigido reclutamento su base politica statale: la grande adesione internazionale su base volontaria spinse, tra gli altri, molti celebri intellettuali a sostenere le forze repubblicane e ad arruolarsi nelle *Brigate Internazionali*. Echi di questi eventi si cristallizzeranno in quelli che diventeranno i simboli della lotta e dell'aspirazione alla libertà quali le «montagne innevate», inscindibilmente connessi alla battaglia di Teruel, dapprima nei racconti e nei proclami con circolazione clandestina, in seguito in *Uomini e no*. Ma nel momento in cui attese alla scrittura della conversazione, a ridosso delle dimissioni volontarie dal Pnf e inviso alla censura fascista, Vittorini dovette costruire i significati più compiuti del romanzo sovrapponendo un paradigma temporale simbolico e soggettivo ad uno schema temporale realistico ed oggettivo che, seppur chiaramente presente, sfuma di fronte all'impossibilità di rintracciare nella storia coeva, in quel ristretto giro di anni, un sei dicembre che sia caduto di sabato. L'evento collocato nella finzione nel 1938 nella realtà si verificò l'ultima volta nel 1930, in un momento non sospetto, e si sarebbe riproposto solo nel decennio successivo: il sopraggiungere di un anno bisestile, infatti, sospende il regolare succedersi delle date e fa slittare dal venerdì 6 dicembre del 1935 direttamente alla domenica 6 dicembre dell'anno seguente, senza passare per un sabato 6 dicembre che, invece che nel 1936, si ripresenterà soltanto in un tanto futuro quanto innocuo 1941. Né si potrà ritenere ingenua la scelta della data, ma, al contrario, frutto di un attento calcolo che quanto appena

[276] Scrive Vittorini a Silvio Guarnieri, il 25 luglio 1936: «Ma è semplicemente assurdo che mentre in Spagna sta succedendo quello che sta succedendo tu mi parli di Garofano e di giro in Istria e di costume letterario senza una parola per quelli là. Questa è la volta che vorrei litigare con te, davvero! Io è una settimana che non dormo – non dormo – per l'ansia che quei maledetti generali non l'abbiano vinta. E per la rabbia e lo schifo che mi fanno i nostri giornali col loro atteggiamento filo-sediziosi […] Io farò qualche pazzia se gli operai perdono! Qualche pazzia per dire la mia solidarietà, per essere con quei morti in qualche modo!» (LCM, p. 58). E, solo qualche mese dopo, alla moglie Rosina: «Io di questi giorni sono più esasperato che mai per via della Spagna, dove tutto va male – E aspetto i giornali con più ansia che a Santa Brigida.», al cognato Quasimodo il 10 ottobre 1936: «Leggo storia e politica, leggo giornali, scrivo, traduco e mi riempio di fulmini, di fulmini da scaricare» (LCM, p. 65).

rilevato mostra essere volto a scagionare l'autore da qualsivoglia accusa di allusione ai fatti spagnoli che proprio nel 1936 ebbero inizio.[277] A ciò si aggiunga che il giorno della settimana si pone senz'altro come informazione eccedente, del tutto inutile per la creazione dello schema temporale simbolico, al quale è invece sufficiente la sola esplicitazione della data dell'8 dicembre, necessaria al fine dell'evidenziazione dei significati legati al nome parlante Concezione.

Per comprendere lo schema temporale è inoltre necessario fare riferimento alla cronologia della scrittura, che avvenne a ridosso della pubblicazione, secondo modalità tipiche di Vittorini, il quale, spesso saggiò, attraverso l'apparizione in rivista, la risposta del pubblico ai capitoli di romanzo appena scritti ancor prima che la continuazione ne fosse scritta e il progetto intero dell'opera concluso. Nel caso specifico di *Conversazione,* questo dato si traduce nella possibilità di eventuali riferimenti anche a fasi avanzate della guerra, che volse al termine nell'aprile del 1939, quando Vittorini consegnò al pubblico l'ultimo episodio nel numero 10 di Letteratura. Nell'aprile del 1938, quindi, quando uscì la parte prima contenente gran parte delle coordinate temporali cui si sta facendo riferimento, Vittorini può alludere tanto alla data dello scoppio del conflitto quanto agli episodi centrali, tra i quali l'assedio della città di Teruel. Le prime tre puntate sono date per completate nel giugno del 1938[278], laddove, nel gennaio del 1939, all'apparizione della quarta parte, la quinta attende ancora di essere ultimata[279]. Così almeno recita una lettera del 7 giugno a Guarnieri che conferma l'avanzare per episodi della scrittura, senza un progetto definito in precedenza cui attenersi: «Il mio romanzo (se tu vuoi chiamarlo così) è scritto per tre puntate, e dovrò scriverne ancora una o due»[280]. Tenendo conto, contemporaneamente, di questa evidenza e delle modalità di fissazione degli episodi nell'immaginazione dell'autore si può supporre che l'apparizione di Liborio conservi precisi e aggiornati riferimenti agli eventi bellici al punto da permettere di collocare la sua caduta nella battaglia dell'Ebro. Il suo giacere «su un campo di neve e di sangue da trenta giorni » lo qualificherebbe come un caduto nel corso delle fasi terminali dei sanguinosi e determinanti episodi, svoltesi tra il luglio e il 18 novembre del 1938, che preludono alla sconfitta delle forze repubblicane, avviantesi a perdere definitivamente la guerra. La neve rimanda senz'altro agli inverni rigidi delle due comarche catalane dove i conflitti si svolsero, zone montuose interessate da climi prevalentemente continentali, la Terra Alta e la Matarraña. Ma a far propendere verso questa interpretazione, a svantaggio della più ricorrente e associazione di neve e montagne che rimanda invece a Teruel è,

[277] LCM, p. 81: a Guarnieri novembre 1937. «E la censura è feroce. Sono letteralmente presi di panico (dico gli editori)». Considerando che la prima puntata di CV uscirà nell'aprile del 1938, questa osservazione si riferisce ad un tempo prossimo alla stesura del romanzo che la maggior parte dei critici ritiene verosimilmente iniziata nel settembre 1937.

[278] Ivi, p. 87.

[279] Cfr. la lettera del 14 gennaio a Guarnieri: «Non ho ancora finito *Conversazione in Sicilia* ma la quarta puntata che uscirà nel numero 9 – è bellissima. (Confermami che è bellissima)» (LCM, p. 93).

[280] Ivi, p. 87.

oltre alla maggior coerenza cronologica della battaglia dell'Ebro con l'indicazione «trenta giorni», anche il coincidere di questa con l'ultimo episodio cui presero parte le *Brigate Internazionali* prima di essere sciolte e di abbandonare definitivamente la Spagna. Così come gli elementi identificativi della battaglia di Teruel, cristallizzatisi nell'immagine ormai trasparente delle cime innevate, diventano simboli ricorrenti della lotta e dell'aspirazione alla libertà, anche la battaglia dei volontari si è fissata nell'immaginazione di Vittorini, pur in mancanza di un eguale forza. Quando nella primavera del 1944 scrivendo *Uomini e no* Vittorini raccontò dello spagnolo El Paso egli non optò per un appellativo di fantasia ma, come in altre occasioni, sfruttò la capacità evocativa del dato realistico, ricorrendo ad un cognome di origine iberica celebre per essere appartenuto a quella Dolores, detta la Pasionaria, che nel 1938 rivolse un sentito discorso alle truppe di volontari che avevano fino a quel momento lottato al fianco del popolo ispanico. Che si tratti di un episodio noto al Vittorini del 1938, o di una vicenda di cui venne a conoscenza in un momento successivo quando la Ibárruri divenne famosa come combattente esiliata in Unione Sovietica, il recupero del nome non può che legarsi a quel fatto, il più rappresentativo che la riguardi, e di conseguenza testimoniarne la presenza nel processo immaginativo che condusse alla scrittura dell'episodio del fantasma Liborio, il più pregnante del romanzo anche per i significati politici che abbiamo appena messo in luce, oltre che per le modalità di rappresentazione che aiutano alla trasfigurazione e alla veicolazione di quest'ultimi. D'altronde, un accenno diretto alle *Brigate Internazionali* compare in *Uomini e no,* in riferimento alle vicende legate al Gracco[281].

A riprova di quanto desunto si ponga quanto si può leggere nel racconto *Le schiavitù dell'uomo* apparso significativamente in «Il '45». Concentrati in un unico passo si trovano il riferimento esplicito alle *Brigate Internazionali* e uno implicito al 1938, data che si ottiene sottraendo sette al 1945 in cui sono ambientati i fatti resistenziali oggetto della breve narrazione.

> Egli raccontò di sette anni fa; c'era la guerra di Spagna, e gli venne in testa di andare, via di Francia, a Madrid; voleva arruolarsi nelle Brigate Internazionali[282].

A questo proposito, ha sicuramente ragione Giuseppe Ungarelli ad affermare che «se e *Uomini e no* è stato cronologicamente primo romanzo sulla lotta partigiana in Italia, *Conversazione in Sicilia* è stato il primo della resistenza europea»[283].

---

[281] Cfr. UN, p. 749: «Era una vecchia conoscenza di confino che rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato in Spagna, valoroso nelle Brigate Internazionali, ma non supponeva di incontrarlo lì quella sera».

[282] *Le schiavitù dell'uomo,* in *Racconti,* OPN. II, p. 848.

[283] G. UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, «Belfagor», LXIII, n. 5, 2008, pp. 501-521. Cfr.: « Al riguardo basta leggere questi giudizi della stampa estera: "Ci viene da un paese fascista ed è un libro antifascista, forse il più grande libro antifascista, grido di dolore e di protesta di tutti gli oppressi" (Stampa clandestina belga, in occasione della traduzione in francese, 1943); "Questo libro ha una missione da svolgere anche in altri paesi, in ogni luogo di questo

Un analogo percorso, benché con ricadute ben più importanti, che dal piano referenziale vira verso quello simbolico, può essere affrontato per gli spazi della *Conversazione*. A proposito dell'insistenza sull'esplicitazione del nome dei luoghi, che abbiamo visto superare di gran lunga il semplice intento mimetico, Terrusi parla opportunamente di «corrosione interna dell'apparente funzione realistica dei toponimi»[284], realizzantesi in maggior misura per mezzo dei lunghi cataloghi che appaiono nelle conversazioni tra Silvestro e i suoi interlocutori:

> «E andate a Sciacca di qua?»
> «Si, di qua» disse lui. «Siracusa, Spaccaforno, Modica, Genisi, Donnafugata…»
> « Vittoria, Falconara» io dissi. «Licata.»
> «Ahaaah!» lui disse. «Girgenti… »
> «Agrigento, prego» dissi io (CS, p. 594).

Così come sapori e odori restituiscono a Silvestro esperienze dell'infanzia che innescano il processo di riappropriazione del passato perduto, allo stesso modo l'andamento cantilenante della recita del catalogo di luoghi sovraintende alla sua risoluzione attraverso la sola pronuncia dei nomi, la cui componente sonora trascendendo la sola funzione referenziale si riallaccia alle antiche melodie degli anni siciliani[285].

La compresenza di passato e presente, di valore oggettivo e soggettivo traspare anche nell'esempio seguente, dove lo scambio con la madre, come d'abitudine retto da logiche antimimetiche, prevede la presenza di un catalogo che ha come sola funzione quella di essere recitato, senza aggiungere un surplus di informazione previsto dalle usuali convezioni della situazione comunicativa:

> E mia madre: «Immagino… Mi raccontò che era passato per Pietraperzia, Butera, Terranova, e altri cento posti» […]
> «Tutto a piedi?» dissi io. «Per Terranova, Butera, Mazzarino, Pietraperzia?...» (CS, p. 631)

Un mutamento radicale nell'impiego dei nomi di luoghi, teso ad alterare completamente anche le coordinate del viaggio stesso, si verifica allorché il percorso per raggiungere la metà ha termine senza che un'indicazione topografica precisa, inequivocabilmente interpretabile come tale, accompagni l'arrivo di Silvestro al paese della madre, tra le montagne. Così viene infatti descritta, discostandosi dalle consuetudini finora adottate, la conclusione dell'ultimo tratto del percorso:

---

piccolo pianeta, proprio ora che in ogni luogo arde l'incendio della guerra" («Der Offendiche Dienst», Zurigo, per la traduzione in tedesco pubblicata in Svizzera nel 943).

[284] L. TERRUSI, *«Il nome del paese era scritto su un muro…» dove si svolge "Conversazione in Sicilia",* cit., p. 207.

[285] CS, p. 208: «Silvestro è impegnato. un autoriconoscimento, di una riappropriazione. L'uso della toponomastica rientra dunque nella dimensione più intima e profonda della forma-romanzo progettata da Vittorini, nella sua duplicità di realtà e memoria, passato e presente, oggettività e soggettività.»

> Viaggiai, come se il sonno continuasse, in corriera, lungo il torrente, da Vizzini alta sopra tre valloni verso più in alto nelle montagne, per tre ore, fino a che uno disse: «Neve» e si fu arrivati. (CS, p. 599)

Anche il raggiungimento della tappa precedente, invero, era stato comunicato da una voce anonima, non altrimenti determinata, attraverso l'annuncio: «Siamo a Vizzini». Tuttavia, in quel caso il narratore si era immediatamente posto a garanzia della veridicità di quell'informazione[286], al contrario, qui Silvestro si limita a dichiarare che «Il nome del paese era scritto sul muro come sulle cartoline che io mandavo ogni anno a mia madre»[287], non registrando che cosa quel muro reciti. In assenza di occorrenze successive, la questione è lasciata volutamente insoluta e il lettore non è può sciogliere l'ambiguità creatasi. A ben vedere, dall'indicazione della voce non può nemmeno derivare la certezza che di un nome proprio si tratti, dal momento che all'origine della maiuscola potrebbe esserci soltanto l'impiego coerente del criterio secondo il quale l'inizio di un inserto discorsivo è segnalato della lettera capitale, convenzione peraltro adottata in ogni altro luogo del testo.

È ancora Terrusi a rilevare che in rivista («Letteratura», II, 3 luglio 1938), nell'edizione Parenti (1941), e nella prima edizione Bompiani (1941), il testo non presentava alcuna ambiguità, presentando la lezione minuscola 'neve', e che è solo con la settima edizione, in cui il testo appare corredato di fotografie scattate, «con la regia» di Vittorini, per mano di Crocenzi, che il sopraggiungere della forma 'Neve' porta con sé la possibilità di un intervento autoriale, realizzato con lo scopo di trasformare un nome comune in un nome proprio.[288] Come tutte le innovazioni testuali proposte dalla celebre edizione illustrata[289] (Bompiani 1953), con la sola eccezione di quelle introduzioni connesse alla diversa natura dell'operazione, 'Neve' transita nelle edizioni successive di *Conversazione* vivente l'autore, quindi in Bompiani 1958, Bompiani 1962 (o ristampe) fino a Einaudi 1966, senza che si possa distinguere tra la volontà autoriale o un banale aggiornamento delle norme tipografiche volto ad uniformare tutti gli inserti dialogici che di norma iniziano con la maiuscola.

Certamente, il clima politico in cui *Conversazione in Sicilia* nacque influì profondamente sul processo di scrittura, imponendo dei limiti e orientando alcune delle scelte stilistiche che diverranno la cifra caratteristica del Vittorini che con quest'opera esce dal periodo di apprendistato letterario, conquistando definitivamente tanto la forma romanzo quanto una declinazione indiscutibilmente personale di quella configurazione letteraria. Egli era già stato oggetto delle persecuzioni del-

[286] CS, p. 599: «Quella era Vizzini e vi passai la notte, in una camera che odorava di carrube.»
[287] *Ibidem*.
[288] Edizioni precedenti all'illustrata (settima) (1953): due nel 1942 (seconda e terza); tra il 1943 e 1945 la quarta e la quinta, irreperibili, clandestine perché romanzo era stato sequestrato; Bompiani 1945 (sesta)
[289] Le modifiche riguardano prevalentemente la punteggiatura, e quindi la struttura melodica del testo, oggetto di tutte le revisioni d'autore, e l'inserimento di titoli-didascalie (questo non transita nelle successive)

la censura fascista, la cui scure si era inesorabilmente abbattuta su *Il garofano rosso*[290], per cui non è possibile immaginare un processo creativo totalmente libero e sgombro da afflizioni in tal senso. Il silenzio attorno al nome del paese, privato in origine anche di un toponimo di finzione, avrebbe quindi scongiurato il pericolo di un tentativo di identificazione del luogo, non inverosimile per quanto apparentemente assurdo si potrebbe considerare: da una parte, il caso *Fontamara*, in tal senso, costituisce un esemplare dimostrazione dell'ottuso modo di operare di una censura che si era spinta fino alla ricerca della precisa ambientazione delle vicende del romanzo, dall'altra sappiamo che l'aggiunta della celebre *Nota*, già ricordata, risponde *in primis* ad esigenze cautelative. Peraltro, Vittorini, trovandosi a commentare e a spiegare l'edizione Bompiani 1953 corredata di immagini, che accosta ai passi del romanzo le fotografie dei luoghi reali che l'hanno ispirato, non a caso presenterà l'operazione come «la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza»[291] che si era dovuto imporre al momento della scrittura, confermando, dunque, tanto la presenza di un sostrato realistico operante in profondità, e in assenza del quale quella stessa operazione di illustrazione avrebbe mancato di un presupposto fondante, quanto gli scrupoli censori di allora che allora la limitarono.

Per quanto suggestiva, l'ipotesi di una successiva attribuzione al paese di un nome proprio in sostituzione di una generica indicazione appare difficile da suffragare. Se così fosse, non si spiegherebbe perché la trasformazione non sia avvenuta fin dall' edizione Bompiani 1945, la prima autorizzata, dopo anni di circolazione clandestina: di certo l'aggiunta così tardiva di un toponimo alternativo si sarebbe qualificata come misura troppo invasiva, ma, se ci fosse stata l'intenzione di attribuire un nome al paese, la soluzione intravista nel 1953 con l'escamotage della maiuscola si sarebbe fin da subito presentata come la migliore e sarebbe stata adottata precocemente.

Tuttavia, ciò non significa che si debba obbligatoriamente rinunciare all'idea che un intervento di uniformazione tipografica realizzato da terzi possa aver creato un effetto collaterale secondario che non dovette dispiacere all'autore, in quanto risultato coerente con l'ambiente testuale che l'avrebbe ospitato, in linea con i meccanismi di denominazione attuati da quel punto del viaggio in poi. Se prima «neve», che si tratti o meno di variante coatta, aveva rappresentato una modalità indiretta referenziale indiretta, «Neve» avrebbe potuto, rispondendo a quelle stesse istanze, indicare un toponimo di invenzione. Ammesso che in termini di invenzione si possa parlare di «Neve», si dovrà constatare che l'introduzione di un nome di fantasia rompe le consuetudini adottate fino al capitolo secondo, quando il procedimento di riappropriazione dell'io aveva sfruttato soltanto toponimi reali

[290] L'uscita de *Il garofano rosso* su «Solaria» provocò nel 1934 il ritiro immediato, giustificato dalla censura con ragioni morali, di un fascicolo della rivista contenente la sesta puntata del romanzo. Un caso di cesura preventiva si verificò invece quando Mondadori lo sottopose al ministero per ricevere il via libera in vista di un'edizione in volume nel 1938: il testo fu bocciato e rispedito al mittente per ragioni analoghe a quelle che in precedenza ne provocarono il sequestro.

[291] *La foto strizza l'occhio al testo*, cit., in ora in LAS. II, p. 703.

anche se non le loro potenzialità, fonetiche e semantiche, quanto piuttosto quel «doppio fondo», dato dall'esperienza personale, che sulla realtà si deposita aprendo in essa una dimensione passata e soggettiva.

La questione relativa a questo toponimo, senza dubbio insolubile, può essere derubricata, e perdere i connotati del giallo filologico, qualora si allarghi l'orizzonte di osservazione e si riconosca che esso non costituisce un caso isolato, bensì una chiave di volta nell'analisi dei procedimenti fin qui presi in esame e un precedente per esempi successivi.

Dall'arrivo al paese il processo di allentamento dai vincoli di realtà, che si fa sempre più evidente e che si estende, come abbiamo già visto, al piano dell'espressione, investe anche i riferimenti topografici, che si riducono drasticamente, e i processi di nominazione in generale. Quando presente, la toponomastica insegue meccanismi alternativi che instaurano con il piano referenziale rapporti precisi, in cui è l'io del protagonista ad avere un'importante funzione mediatrice nella connotazione di quest'ultimi.

«Neve» risponde senza dubbio all'immagine con cui l'isola natale, obliterata dalla memoria, era tornata subitaneamente e prepotentemente a concretizzarsi nelle mente del protagonista: «Pensai Sicilia, montagne in essa». Riproduce l'essenza di quella terra, racchiusa nelle esperienze e nei ricordi di essa. Solo in seconda battuta, può risultare significativo che Neve faccia parte di toponimi realmente esistenti[292].

Nella conversazione con la madre, invece, riaffiora il ricordo delle antiche conoscenze di famiglia, i cui nomi rispondono a funzioni connotanti diverse da quelle che hanno portato alla creazione dei precedenti 'Coi Baffi', 'Senza Baffi' o 'Gran Lombardo'. Nel cognome 'Aladino' delle sorelle, o nel nome 'Manon' è il filtro letterario ad agire imponendosi con prepotenza all'immagine di quei luoghi:

> Avevo letto e mille e una notte e tanti libri là, di vecchie storie, di viaggi, a sette e otto e nove anni, e la Sicilia era anche questo là, Mille e una notte e vecchi paesi, alberi, case, gente di vecchissimi tempi attraverso i libri. Poi avevo dimenticato, nella mia vita d'uomo, ma lo avevo in me, e potevo ricordare, ritrovare. Beato chi ha da ritrovare! (CS, p. 660).

Il momento in cui compare il problematico «Neve», costituisce un punto di discontinuità che si estende anche al versante contenutistico, che di lì in avanti prosegue inesorabilmente il suo allontanamento dal piano di realtà culminante nell'incontro con lo spettro, in significativa concomitanza con l'indicazione della via «Belle Signore». A quel momento apicale, tuttavia, la narrazione non giunge in modo estemporaneo bensì attraverso un progressivo avvicinamento che disegna, sia

[292] *Piano di Neve*, *Grotta della Neve*, *Tacca della Neve*, *Madonna delle Neve*, sono solo alcuni dei toponimi diffusi nelle varie provincie siciliane.

sul piano spaziale che allegorico, un graduale movimento dall'alto verso il basso: alla discesa estrema, quella agli inferi, prelude un sempre più fitto susseguirsi di parole che a quell'ambiente lessicale rimandano, e si associa una discesa, non solo metaforica, alle radici della terra, della sicilianità.

Innanzitutto, è attraverso una strada in discesa, che si lascia alle spalle la cima del paese, di neve, sole, capre e zampogne, che Silvestro e Concezione giungono alle case dei malati per il quotidiano giro delle iniezioni. Alla discesa spaziale lungo le pendici del monte attraverso percorsi concentrici[293], segue lo sprofondare nel buio pesto che avvolge le «abitazioni scavate nella roccia», che coincide, per il protagonista, nel calarsi, oltreché nella profondità della miseria e dell'emarginazione, anche in una dimensione di maggiore umanità data dalla malattia e dalla sofferenza dei pazienti visitati da Concezione. «Nella profonda oscurità di pozzo»[294], che cela al protagonista la vista dei malati, la voce «sotterranea», «dal fondo»[295] che giunge a Silvestro non sembra provenire da esseri umani:

> Mi vedevano ed erano invisibili: erano come spiriti (CS, p. 635) [296].

E ancora:

> A questo modo viaggiavamo per la piccola Sicilia ammonticchiata; di nespoli e tegole e rumore di torrente, fuori; di spiriti, dentro nel freddo e nel buio; (CS, p. 639).

Nella parte quarta, nell'antro di Ezechiele, Calogero e Silvestro scendono nel «cuore buio della Sicilia»; in seguito, sebbene la bottega di Porfirio non sia profonda, bensì un' alcova, la riunione dei quattro uomini è sorpresa dal calare della notte in cui si trovano immediatamente immersi, rinnovando nell'animo di Silvestro, sentimenti già provati nel corso di quella lunga giornata in cui «la ruota del viaggio» dopo improvvisi arresti aveva ricominciato a più riprese a muoversi:

> […] e le parole furono notte nella notte noi fummo ombre, io credevo di essere entrato in un conciliabolo di spiriti (CS, 680).

Nella taverna dello gnomo Colombo, «in quel sottoterra del vino», la discesa è, contrapposta all'«ignuda felicità» dell'ebbrezza, la dolorosa regressione dell'individuo, «umiliato, meno uo-

[293] «Passammo di dietro alla casa, per una strada che scendeva» (CS, 634), e più oltre «Uscimmo e ritornammo a camminare, tra i muri d'orti, verso un'altra casa del giro di mia madre, e svoltammo in una strada che correva sotto alla prima, in discesa» (CS, p. 636), poi «e ancora scendemmo per il fosso nero della strada» (CS, p. 639).
[294] CS, p. 636.
[295] CS, p. 635.
[296] E più oltre «Lasciammo quegli spiriti» (CS, p. 637).

mo d'un fanciullo o d'un morto». «In quello squallore di conquista sotterranea» in cui sono stati condotti da Porfirio, «i presenti stavano insieme nel nudo sepolcro del vino e potevano essere come spiriti, partiti infine da questo mondo di sofferenze e di offese»[297]. L'atmosfera allucinata dei capitoli XXXVIII-XXXIX, l'ottundimento dei sensi dato dalla sbornia generale conduce direttamente la narrazione agli esiti della parte quinta. Spie evidenti del progressivo travalicamento sono tanto l'insistenza sulla parola spiriti sul campo semantico ad essa connesso, quanto la gravitazione verso il basso dei movimenti del protagonista, che costituiscono le necessarie premesse alla sezione finale. Il contatto con gli inferi sarà un'ulteriore discesa verso condizioni di subalternità precedentemente connesse, di volta in volta, alla miseria, alla malattia, all'ubriachezza, e ora alla morte; laddove la discesa nella sicilianità, nei legami più profondi con la spiritualità, con le pratiche e le credenze popolari non intaccherà la capacità allegorica della Sicilia, del luogo e del viaggio, che a questo punto accentua drasticamente la sua dimensione simbolica.

Nella medesima direzione di una onomastica alternativa ci conduce, infine, un altro e più significativo esempio di toponimo che a pieno titolo può rientrare nella discussione aperta attorno al nome del paese materno. Si tratta dell'indicazione via «Belle Signore» sulla quale si apre l'azione del capitolo XLI, il primo della parte quinta, zona del romanzo che risulta complessivamente estranea all'insistenza sui nomi di luoghi su cui, al contrario, si costruiscono le prime.

La via, non contemplata dagli stradari dell'isola, il cui nome rievoca un preciso elemento della cultura folklorica siciliana, rimanda direttamente ad una topografia altra, e costituisce il preciso nesso di trapasso all'atmosfera surreale della prossima apparizione dello spettro. Il sostrato popolare sostituisce il filtro della letture dell'infanzia e trasfigura le immagini attorno alle quali si coagulano i nuclei semantici più pregnanti.

III.5 «Sangue e sogni»: da Shakespeare a Pirandello

> Mi venne allora in mente che Belle Signore, il nome della via là vicino, era molto notturno per la Sicilia: significava gli Spiriti.
> L'uomo rimasto ignudo e inerme andava nella notte e incontrava gli Spiriti, le Belle Signore Cattive che lo molestavano e schernivano, e calpestavano anche, tutte Fantasime di azioni umane, le offese al mondo e all'ultimo genere uscite dal passato. Non già i morti, ma fantasime; cose che non appartenevano al mondo terreno. E l'uomo che il vino o altro aveva reso inerme era, in genere preda loro.
> Diceva: i re, gli eroi. E si lasciava invadere la spoglia coscienza, le antiche offese accettava per glorie.

[297] CS, p. 684.

> Ma qualcuno, Shakespeare o mio padre shakespeariano, si impadroniva invece di loro ed entrava in loro, svegliava in loro fango e sogni, e le costringeva a confessare le colpe, soffrire per l'uomo, parlare per l'uomo, diventare simboli per l'umana liberazione (CS, p. 688).

Abbiamo già messo in evidenza l'insistito ritorno sulla parola "spirito" a partire dalla quarta parte di *Conversazione*. Tuttavia è solo nell'incipit della quinta sezione che avviene lo svelamento attraverso cui diventa evidente che attorno ai termini "fantasima" e "spettro" sembra coagularsi, più che un nucleo di significati fondanti, il fondamento stesso della rappresentazione letteraria.

Tanto quanto il toponimo «Neve», senza corrispettivi nella realtà, anche la via «Belle Signore» rimanda ad un luogo simbolico ed è indicazione di un preciso e ancor più significativo momento di trapasso. Intitolando la via alle «belle Signore Cattive», Vittorini non può che fare riferimento a degli esseri fantastici con un'identità ben definita della superstizione dell'isola. Il riferimento è da ritenersi univoco, sebbene non venga approfondita la natura di queste creature attraverso il recupero delle loro specificità. In questo preciso luogo di *Conversazione*, infatti, "fantasima" non va ricondotto al generico "fantasma" e non va inteso nel significato determinato di apparizione dello spirito di un defunto. In questa occorrenza il termine ha il significato di 'Immaginazione di oggetti, anche di persone o sentimenti, non più reali ma operanti nella fantasia, spesso in forma ossessiva' con riferimento alle «azioni umane», ma la sua scelta non sarebbe da interpretarsi come casuale, e poiché impiegato in questo contesto potrebbe più propriamente rinviare ad una seconda e più precisa accezione di «essere mostruoso e terrificante creato dalla fantasia popolare»[298].

Comunemente conosciuti come *donni di fuora*, *donni di casa*, *lochi di casa*, *donni di notte* o semplicemente *Signore*, gli spiriti sono protagonisti di molte storie incantate che provengono dall'isola, oltre a costituire l'oggetto specifico, nella trattazione del Pitré, del capitolo loro dedicato all'interno della sezione *Esseri meravigliosi* del volume decimo, in cui molte di queste sono raccolte. La tradizione legata a queste creature è varia e articolata e, poiché suscettibile di sensibili variazioni a seconda del luogo, non ne è definibile con precisione la natura, in generale sintetizzabile nella «fusione di tutte e due le entità, di fata e di strega»[299]. Il cospicuo materiale rinvenibile non rimanda pertanto ad una loro particolare attitudine: intrinsecamente né buoni né cattivi, ma capaci tanto di dimostrare riconoscenza quanto di recare offesa, questi «spiriti balzani e capricciosissi-

[298] Questa la prima accezione riportata in S. BATTAGLIA, *GDLI*, s.v. Proprio l'incipit di questo capitolo di *Conversazione* è impiegato come esempio dell'uso del termine nella sua seconda accezione di 'Immaginazione di oggetti, anche di persone o sentimenti, non più reali ma operanti nella fantasia, spesso in forma ossessiva, come reminiscenza, illusione, superstizione; simulacro ingannevole, incubo', tuttavia, alla luce dell'interpretazione specifica che si dà agli spiriti in queste pagine si ritiene che il termine sia stato presente all'autore anche nel suo significato primario.

[299] G. PITRÉ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 176.

mi»[300] sono soliti sottoporre a prova gli uomini, saggiandone coraggio, rispetto e gratitudine. Abitano i luoghi esterni, dove è possibile che appaiano per lo più nelle sembianze di donne, belle e affascinanti, ma anche orrende e ripugnanti, o sotto forma di rettili, e soprattutto di rospi, oppure, «penetrando pei buchi delle serrature e per le fessure degli usci»' «vagano nella case altrui, apportando buona o triste sventura»[301]. Inoltre, come il siciliano Silvestro non può ignorare, essi sono spiriti notturni, e nella notte agiscono.

Tra le numerose modalità di interazioni con gli uomini, ricordiamo almeno le principali. Il caso può predisporre un incontro fortuito nel quale il malcapitato verrà messo alla prova, meritandosi una cospicua ricompensa se dimostrerà benevolenza o, al contrario, andando incontro a qualche fattura se *le donne* non giudicheranno positivamente la sua condotta nei loro confronti. Oppure, può capitare ad un umano, con maggior frequenza appartenente al genere femminile, di essere condotto ad un'avventura sovrannaturale, invitato in spirito a viaggiare con loro lasciando in casa il corpo. Infine, può accadere di trovarsi, al risveglio, di fronte alle evidenze di una fattura se la casa del malcapitato è stata nella notte visitata. Un caso particolare di quest'ultima categoria è rappresentato dalle frequentazioni notturne delle abitazioni in cui sia presente un neonato: la predilezione per i bambini è infatti tra le caratteristiche più note, che ne orienta la condotta e accomuna queste creature agli spiriti affini di molte altre tradizioni folkloriche, europee ed extraeuropee. Il loro passaggio può essere segnalato dalla comparsa tra i capelli del neonato di una treccia durante la notte, dallo spostamento del bambino, ritrovato l'indomani in un luogo diverso da quello in cui era stato lasciato dai genitori la sera, oppure, nei casi peggiori, dalla sua sostituzione. Il *Cangiatu*, come è definito colui il quale è affatturato, per liberarsi dal *cungiari*, il malocchio che l'ha colpito, cercherà allora la mediazione di figure che, note per intrattenersi con le donne, sapranno indicare come riconquistarne la benevolenza e annullare di conseguenza il sortilegio.

Il rinvenimento di questo *topos* del folklore siciliano porta a due ordini di considerazioni.

In primo luogo, si dovrà ricordare che, a fronte delle numerose occorrenze rinvenibili nella letteratura siciliana, a scegliere e a rendere universalmente noto un particolare filone della più vasta attività delle Donne, era stato Pirandello quando, per la prima volta nella novella *Le donne,* raccontò la disperazione di una madre di fronte all'evidenza del *cangiari* di cui era stato oggetto il figlio e la sua richiesta di aiuto a Vanna Scoma. Preciso esempio di quanto descritto dal Pitré, il corpo della fattucchiera giace «come un fantoccio» fintanto che ella, «che ha fama d'essere in misteriosi com-

[300] Cfr.: «Geni benefici o malefici, disposti e fermamente decisi a giovare o a nuocere, ad arricchire o ad impoverire, a far belli o a render brutti, esse non hanno altro movente se non la bizzaria e una certa lor maniera di vedere e di giudicare le cose», ivi, p. 154.

[301] Ivi, p. 61.

mercii con le 'Donne'»[302], si intrattiene con loro nell'oscurità della notte. In seguito, la trasposizione drammatica di quel materiale folklorico consegnò al palcoscenico la celebre *La favola del figlio cambiato,* più nota al lettore degli anni Trenta per la realizzazione con le musiche di Malipiero e per essere stata concepita, prima di assumere vita propria, in funzione dell'inserimento ne *I giganti della montagna,* dove costituisce il testo dello spettacolo messo in scena dalla compagnia della contessa Ilse.

Prima di approdare al nuovo contenitore estetico, la vicenda del *cangiatu,* apparsa per la prima volta con il titolo *Le nonne* nel 1902 su «La Riviera ligure» era stata però oggetto di una riscrittura, offerta al «Corriere della Sera» nel 1923 con il nuovo titolo da cui traspare, oltre che un nuovo impianto narrativo, un approfondimento da parte di Pirandello delle specificità delle narrazioni legate alle creature fantastiche, il quale a sua volta si inscrive in un più ampio progetto di riappropriazione e di recupero di un patrimonio folklorico siciliano, legato in particolar modo al mondo spiritico.

Un analogo interesse, mosso da medesimi intenti, non è ugualmente accertabile per Vittorini, per cui la Sicilia è stata in più occasioni oggetto di studio e approfondimento ma solo in chiave storico-politica e sociale[303]. Il recupero di elementi di sicilianità evidenziato non si presuppone frutto di un lavoro documentario, seppur piegato alle ragioni dell'arte. La presenza innegabile di un sostrato folklorico che supporta l'immaginazione e le felici invenzioni letterarie di questi anni convive invece con il già documentato rifiuto dell'esibizione pubblica del suo essere siciliano e con l'astensione dalle pratiche di sistemazione, conservazione e rivitalizzazione del patrimonio culturale cui si dedicano i gruppi culturali di cui la maggioranza dei suoi corregionali fa parte.

Come il tema della festa dei morti o il motivo Shakespeariano, esso entra in gioco senza mediazioni di sorta, giustificato dal fondarsi del tema sull'esperienza mitica dell'autore che, con il suo bagaglio di elementi culturali e identitari, costituisce il fondamento della creazione letteraria. Tuttavia, anche e soprattutto alla luce delle convergenze sui temi di sperimentazioni precedentemente notate, è difficile escludere che Pirandello abbia costituito non un modello, bensì una fonte di ispirazione per un inserimento di un tema declinato in modo del tutto personale. I primi due momenti, che costituiscono il primo atto de *I giganti della montagna*, erano usciti nel dicembre del 1931 con il titolo, significativo per gli aspetti della creazione che si stanno indagando, de *I fantasmi*. Il terzo e ultimo momento era apparso invece nel 1934, poco prima dell'uscita in volume. È già stato messo in evidenza come le modalità della creazione del personaggio presenti in *Atto primo* siano debitrici della produzione pirandelliana, più precisamente de *I sei personaggi in cerca d'autore,* cui

[302] L. PIRANDELLO, *La favola del figlio cambiato*, in *Maschere nude*, Volume IV, Milano, Mondadori, 2007.

[303] Si può citare tra gli altri, l'invito rivolto a Sciascia ad inoltrargli notizie sullo sviluppo latifondo in Sicilia, non unico caso di inchiesta storico-sociale con oggetto la sia Sicilia.

si può aggiungere la lezione de *I giganti* in particolare per quanto riguarda la magia e l'illusione della rappresentazione scenica. Al comune richiamo alle Donne si deve sommare, inoltre, la presenza in *Due scene* di Battaglia, omonimo del personaggio con cui Pirandello aveva omaggiato lo storico suggeritore del Teatro d'Arte, elemento congiuntivo per il quale difficilmente si potrebbe avanzare un'ipotesi poligenetica.

In secondo luogo, la presenza delle Donne, sebbene occultata, concorre a chiarire il collocamento di Vittorini nella più ampia dimensione regionale e ad illuminare .

Così come al *topos* della festa dei morti sono dedicati numerosi luoghi della letteratura dell'isola, *in primis* in Verga, anche le donne appaiono infatti tra i motivi più ricorrenti tratti dal folklore siciliano. Non è forse un caso che tra i vari e noti epiteti, proprio su «Belle signore» converga anche il racconto del Lanza che apparve, con lo stesso titolo, solo nel 1958, dopo essere rimasto incompiuto tra le carte alla precoce morte dell'autore; e non ci si stupirà nel ritrovarlo nell'opera dello scrittore tenuto a battesimo presso la collana di Einaudi e nel quale Vittorini non tarderà a riconoscere un suo epigono. È infatti anche Giuseppe Bonaviri a ricorrere a quei medesimi motivi in un racconto come *Il sarto della strada lunga* che narra le vicende della famiglia del protagonista non inanellando eventi, bensì cercando di coglierne in profondità la dimensione sentimentale, favolosa e culturale.

> Nei pomeriggi soffocosi e nelle notti gli stavo sempre vicino perché avevo paura che me lo cambiassero «li nnonni». Questi infatti escono nelle ore solitarie in cui non c'è nessuno e in cui possono indisturbati camminare sui muri ed entrare attraverso le fessure delle porte e dei balconi nelle case di noi villani.[…] Anch'io bambina sentivo un insistente richiamo di chioccia nella stessa stanza e una volta affacciatami, innocente senza sapere niente del male in cui potevo incorrere, avevo visto tanti piccoli pulcini col pelo d'oro assottigliarsi e svanire fra il carbone. Si presentano sempre sotto diverse forme i «nnonni»[304].

Proprio nella trasmutabilità dell'essenza risiede l'analogia con il tratto già impiegato da Vittorini nella rappresentazione dell'elemento ultraterreno che accomuna le facoltà del fantasma e dell'oggetto magico di Angelina, entrambi di origine inferica. Ma questo non è l'unico dettaglio degno di nota in un romanzo che affronta una materia «vecchia e letterariamente scontata»[305] trasferendola però sul piano immaginativo con ottimi risultati. Scrive Vittorini a Bonaviri: «il suo libro ha un valore in un senso di raffigurazione panica: con niente che sia isolato dal resto». L'ossessiva presenza nelle più vive paure di vecchi e giovani degli Spiriti che infestano le notti di Mineo, paese sui monti nel medesimo versante dell'entroterra in cui si compie la conversazione di Silvestro; un libro

[304] G. BONAVIRI, *Il sarto della strada lunga*, Palermo, Sellerio editore, 2008, pp. 89-90.
[305] L, 12 giugno 1952, p. 25.

«di magia e spiritismo»[306] dato in dono da Don Giovanni a Peppi, il figlio del sarto; le scorrerie dei ragazzi al cimitero, da dove «si levano i morti, nella notte dei morti»[307], tutti questi sono gli elementi che consentono alla narrazione di superare la sostanza naturalistica trasformando una saga familiare fatta di eventi in un racconto che oscilla tra il «primitivo e l'arcadico». Significativo è che per riuscire a cogliere quel taglio intimo, personale e insieme culturale, Vittorini ricorra proprio all'immagine in cui si concretizzò nella sua opera l'archetipizzazione che l'esperienza privata subisce nel momento in cui si riconnette alle sue profonde matrici identitarie e popolari. Si legge infatti:

> Di un settecentesco popolare, beninteso, e precisamente primitivo ed arcadico, cioè ingenuo e a colori grezzi, ma anche lezioso, in cui hanno forma le statue in legno o in ceramica di molti santi delle chiese siciliane[308].

Come si ricorderà, infatti, proprio dalle statuette dell'infanzia delle fiere in Sicilia ha preso le mosse il nostro percorso che scava in profondità nelle pieghe della memoria dell'autore e nel substrato folklorico della sua identità culturale**.**

I recuperi novecenteschi del fantastico dell'Ottocento siciliano, in cui gli elementi orrifici gotici si erano fusi con un vasto e fecondo patrimonio regionale, consistono nel riproporre e nel riattualizzare quella stessa tradizione. Se le ballate e i generi popolari della Sicilia del XIX secolo avevano sublimato la violenza e l'ingiustizia sociale attraverso racconti in cui l'ossessiva presenza di fantasmi e la prossimità del mondo dei vivi e dei morti aveva fatto prevalere l'elemento soprannaturale sulla critica sociale, allo stesso modo il Pitré, nel suo pionieristico ruolo di etnologo, coadiuvato dai fondamenti della sua professore di medico, riordina il patrimonio folklorico esercitando una tensione razionalizzante che, a sua volta, non elimina però il fascino esercitato dall'elemento fantastico del racconto popolare. Progressivamente, conquistata un'ottica antropologica e abbandonata quella della superstizione, si assiste ad un impiego fruttuoso di quei motivi la cui riproposizione diviene «capace di scandagliare il reale e offrire inedite, perturbanti prospettive»[309].

Nelle riscritture della citata novella di Pirandello un cospicuo approfondimento e una più decisa padronanza del tema di origine popolare si accompagnano ad un cambio nell'impianto narrativo di partenza: il passaggio da una narrazione extradiegetica ad una omodiegetica consente di sostituire al paradigma naturalista, apparentemente oggettivizzante, il tipico atteggiamento umoristico, risultato dell'esposizione soggettiva dei fatti e della moltiplicazione dei punti vista conseguente ad

[306] Ivi, p. 133.
[307] Ivi, p. 164.
[308] *Il risvolto dei gettoni*, Giuseppe Bonaviri, *Il sarto della strada lunga,* ora LAS. II, p 720.
[309] D. BOMBARA, *Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica di Pirandello: un percorso evolutivo tra letteratura e teatro*, in *Quaestiones Romanicae*, IV, Convegno Internazionale CICCRE, 2- 3 ottobre 2015, Szeghedin, Ungheria, Timisoara, Jate Press, 2016, pp. 283-299.

una presentazione tutt'altro che aproblematica del misterioso evento al centro del discorso narrativo. Se anche nella novella del Lanza l'atteggiamento verso l'antica credenza si dimostra più distaccato e ironico piuttosto che critico, Pirandello aveva invece utilizzato lo sguardo problematizzante dell'osservatore per svelare «il ricorso al fantastico come meccanismo compensatorio del tragico quotidiano»[310], senza rinunciare, tuttavia, ad un sempre più sostanzioso ricorso a quegli elementi spiritici di cui progressivamente le sue opere si prendono sempre più carico[311].

Nella novella del Verga *La festa dei morti* si impiegano i moduli della danza macabra per descrivere l'effimero radunarsi attorno al banchetto comune nella grotta marina, le cui evidenze vengono spazzate via dalle onde del mare che si portano «via per sempre le briciole del convitto, e la memoria di ogni cosa»[312], affinché la sua vacuità, che fa da specchio a quella della vita terrena costituisca un *memento* per i vivi.

Ad un simile e fruttuoso impiego è volta l'attualizzazione in Vittorini dell'immagine arcaica di cui è sfruttata la sua forza propulsiva, messa a servizio di una nuova idea della letteratura.

Il riferimento alla credenza siciliana delle *Donne* è infatti inequivocabilmente interpretabile, benché, non costituendo un oggetto di rappresentazione, esso non appaia sviluppato e approfondito come negli esempi appena citati. «Belle signore» è immediatamente sostituita dapprima dall' iperonimo spiriti, e in secondo luogo da «Fantasime», categoria del sovrannaturale più ampia e meno precisa, che diluisce il significato in una generica rappresentazione degli Spiriti, che delle prerogative specifiche delle *donne di Fuora* mutuano soltanto la facoltà di 'impossessarsi' dell'uomo, che nella notte è «preda loro». Dall'altro canto, è la facoltà di spossessarsi del proprio corpo materiale, di lasciare la dimensione terrena e di vagare nella notte a riprodurre fedelmente l'essenza di quelle fantasime, spettro di «azioni umane, le offese al mondo e all'umano genere del passato». Poiché è sulla creazione e sul fondamento della creazione che il capitolo verte, l'insistere sulla 'possessione' elemento della cifra 'spiritica' che pervade queste pagine ha lo scopo di mettere in evidenza l'analogia con l'azione del padre Shakespeariano che, impadronendosi delle fantasime, le costringe a diventare «simboli per l'umana liberazione». Le fantasime sono quindi «ombra vana» cui Vittorini dà consistenza con un'immagine della tradizione, sfruttandone le potenzialità rappresentative e riproducendo con aderenza i significati che egli volle trasmettere.

Tuttavia, è necessario ricorrere alla sistemazione teorica degli anni Sessanta per meglio avvicinare il problema della presenza di una cultura popolare messa al servizio del procedimento mitopoietico e dell'ideologia letteraria di cui esso è espressione. Ne *Le due tensioni* Vittorini defini-

[310] Ivi, p. 293.

[311] Cfr. M. SABBATINO, *Una lunga fedeltà: riscritture e trasposizioni di una storia di spiriti in Pirandello,* in «Rivista di letteratura teatrale», 14, 2021, pp. 111-123.

[312] G. VERGA, *La festa dei morti,* in *Novelle*, Roma, Salerno Editrice, 1980, p. 67.

sce *Conversazione* «azione dinamica di forze elementari, intese come scaturenti dall'anima popolare, ma *contestate nell'atto stesso in cui vengono evocate,* perché si vuole *demistificarle* di tutto ciò che è stato miticamente accumulato su di esse»[313]; e ancora «dramma di cui tutti partecipiamo scritto dal poeta contino, che non per nulla è chiamato Shakespeare» o «Io dantesco».

Alla fine degli anni Trenta quindi la contestazione politica si esplicita attraverso un dettato altamente simbolico, in cui gli elementi di partenza, per mezzo di una forte mediazione poetico-letteraria, divengono miti. Nell'opzione mitica attivata dal siracusano, la traduzione di simboli nelle forme e nei toni del lirismo riguarda la cultura primitiva, gli elementi del mondo antico che all'interno di quel sistema divengono strumenti di conoscenza, piegati ad un programma ideologico specifico. Essi costituiscono i mezzi del processo di autoriconoscimento di Silvestro: riappropriandosene, e perseguendo l'esempio del padre shakesperiano, il protagonista raggiunge la consapevolezza personale e di conseguenza lo scopo del viaggio, che visto in questi termini si configura come una spedizione etnografica nell'isola in cui la discesa alle radici prelude alla conquista dei mezzi specifici dell'impegno letterario[314]. Allo stesso tempo, infatti, l'incontro con le «fantasime» fornisce le forme e gli strumenti della scrittura.

Si registra uno scarto quando, tra il 1946 e il 1949, Vittorini stende il brano de *Le donne di Messina* che è stato in precedenza analizzato, dove la medesima questione assume altre forme, e quei motivi, non più trasfigurati ma asserviti ad un altro tipo di narrazione, hanno una funzione più esplicita che ben si accorda alla dimensione vagamente etnologica che restituisce il passo che li accoglie. Gli elementi della civiltà contadina, lungi dall'essere considerati all'interno di un sistema culturale chiuso in se stesso, vengono invece messi al servizio della comunità da fondare, partecipano attivamente alla sua costruzione. Tra il sistema folklorico di partenza e la complessità del sistema socioculturale d'arrivo si instaura così un rapporto dialettico che è il medesimo osservato in *Conversazione in Sicilia* tra il mondo spiritico e l'azione salvifica del padre Shakespeariano, rivolta ad una nuova civiltà in costruzione, con sguardo attento al presente.

È possibile dunque individuare, in merito alle diverse manifestazioni della questione folklorica, delle stratificazioni temporali che rinviano, più che ad un impiego differente, ad un diverso livello di consapevolezza dell'azione compiuta. Nel dopoguerra Vittorini può contare su una nutrita letteratura che affronta il dibattito sul folklore superando il dualismo tra cultura alta-egemone e primitivismo e che ha cessato di considerare quest'ultimo, sulla scia dell'idealismo crociano, il ne-

[313] LT, p. 68.

[314] Ciò è anticipato fin dalla parte prima del romanzo «Mi trovai allora un momento come davanti a due strade, l'una volta a rincasare, nell'astrazione di quelle folle massacrate, e sempre nella quiete, nella non speranza, l'altra rivolta alla Sicilia, alle montagne, nel lamento del mio piffero interno, e in qualcosa che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza.» e poco importa che la frase seguente dia il genere umano «lo stesso perduto» , CS p. 575.

gativo della storia. Per questo motivo, un orizzonte già presente al tempo di *Conversazione* può trovare una lucida sistemazione ne *Le due tensioni*, dove si dice che «l'autore non è solo critico e distruttore di questi miti, *ma vuol servirsene*, pur rovesciandoli, e continuarli in direzione contraria come forze polemiche»[315]. La contestazione, ovviamente, appartiene agli anni Sessanta e non al tempo della scrittura[316]. All'altezza di *Conversazione* attraverso quei miti si giunge invece al nocciolo dell'immaginazione vittoriniana e del sistema di rappresentazione basato sulla dialogicità spiritica, che concepisce l'autore in conversazione con gli spettri e del personaggio di origine inferica e sulla funzione della letteratura concepita in analogia con l'azione delle fantasime.

Il ricorso a questo motivo oltre a inverare l'assunto di Vittorini, secondo il quale i suoi romanzi sarebbero «viaggi alla scoperta delle realtà antropologiche […] il racconto della visitazione di una terra mitica, per indagare modelli etici o sociali ancestrali»[317], ancorandosi alla radice biografica, chiarisce anche il significato assunto dalla presenza di Shakespeare, a svantaggio della sua connotazione politica.

La quinta parte di *Conversazione in Sicilia* gioca, infatti, un ruolo determinante nella lettura di chi, come Enrica Ferrara, dà al romanzo un significato politico, attivato attraverso la metafora del teatro Shakespeariano, in queste pagine scopertamente in azione[318].

Ripercorrendo le occasioni in cui il nome del drammaturgo elisabettiano ricorre nei testi critici a partire dal biennio '35-36, Ferrara nota che Vittorini assume Shakespeare quale simbolo di un'arte morale, in grado di risvegliare le coscienze. In effetti, sulla soglia della seconda metà del decennio si colloca tanto la lettura dell'intera opera shakespeariana[319] quanto l'inizio di quella polemica antiborghese condotta sulle pagine del «Bargello». Ed è proprio in questo contesto che il nome di Shakespeare è innalzato a simbolo di una cultura popolare tanto quanto il teatro è eretto a mezzo privilegiato per la sua diffusione, a patto che al repertorio borghese si sostituisca la rappresentazione di «lavori che siano cultura, che appartengono alla storia viva della cultura, dalle tragedie greche a Pirandello»[320].

Di certo, non mancano, anche nella vasta produzione saggistica, argomenti a favore dell'interpretazione di Shakespeare quale simbolo di una cultura popolare in contatto con le masse,

---

[315] DT, p. 68.

[316] Della sconfessione di quei miti con l'esaurirsi della loro forza rappresentativa, in accordo con l'evoluzione del paradigma antropologico, si è già detto nel capitolo III. 3. A questo elemento si dovrà aggiungere un deciso superamento del fondamento personale della letteratura tipico degli anni Trenta e Quaranta.

[317] *Dodici domande*, cit., ora in LAS. II, p. 683.

[318] ENRICA MARIA FERRARA, *Vittorini in conversazione con Shakespeare: teatro e cultura popolare*, in «Italian studies», vol. 67 n. 1, 2012, pp. 105-119.

[319] Per una dichiarazione esplicita di interesse bisognerà aspettare il 23 luglio 1942. Cfr. lettera a Bompiani in L, p. 210: «Ma mi occupo soprattutto del Teatro Elisabettiano; che mi appassiona come nemmeno l'Americana mi aveva appassionato».

[320] *Possibilità rivoluzionarie del sabato teatrale*, cit., in LAS. I, p. 1037.

in contrasto con l'ideologia ufficiale. Non è forse possibile, alla luce dei numerosi argomenti che possono essere messi in campo, escludere che il frequente ricorso a Shakespeare, in *Conversazione in Sicilia* come in *Uomini e no,* sia imputabile al suo costituire metafora di un'arte engagée, folklorica e popolare, e perciò potenzialmente eversiva. Tuttavia, alcune dichiarazioni di Vittorini in sede critica pur muovendo in questa direzione finiscono per dare all'autore elisabettiano una importanza paradigmatica sottraendolo ai riferimenti storici e portandolo a divenire simbolo di un qualcos'altro, processo subito parallelamente nel contesto letterario.

Senza poter quindi negare il peso che Shakespeare assume nel programma politico e sociale, che pure risulta attivo in un romanzo che impone un confronto serrato e stringente con il presente, si deve rilevare che i significati ad esso associati si innestano, a posteriori, su una fitta trama di immagini di cui la sola ragione politica non consente di illustrare il processo mitopoietico. Peraltro, quando il drammaturgo supera i confini di *Conversazione*, la pregnanza politica del simbolo sembra diluirsi, perdere quei tratti di specificità e aprirsi ad una vastità si significati fino a diventare immagine stessa della scrittura teatrale, senza particolari attributi, o, come nella trattazione gramsciana, esempio di artista popolare.

La radice personale-biografica e più in generale culturale da cui hanno origine tanto la figura del padre quanto i motivi specifici del romanzo, fortemente caratterizzati in chiave siciliana, prevale, nella costruzione dei significati, su qualsivoglia adesione volontaristica ad un progetto politico che farebbe di *Conversazione* il risultato di «sudori freddi di studio» come avverrà in seguito con *Uomini e no*. Attraverso l'immagine di Shakespeare si recupera l'idea di teatro come elemento di una appartenenza, familiare, ancor prima che culturale, ed è unicamente la matrice biografica che permette di arrivare al fondo dei motivi elaborati in *Conversazione*, sui quali si innestano i significati politici e il programma sociale inteso quale progressiva conquista della consapevolezza personale e dell'«umana liberazione».

La ciclicità dell'apparizione dello spettro del defunto che si ripete ogni notte almeno fino all'incontro con il vivente, la quale costituisce un chiaro rimando allo spettro del padre di Amleto, si innesta sulla festa siciliana, con il corteo che sostiene l'immaginazione del raduno collettivo, in senso rappresentativo, dei morti della storia seduti sule tombe, costretti a ripetere ogni sera la loro rappresentazione. D'altronde, l'influenza del repertorio folklorico della letteratura elisabettiana risiede anche nell'ipotesi, avanzata alla fine del capitolo dallo stesso Silvestro, che la visita dello spettro abbia avuto luogo in un sogno, così come accade a Riccardo III, dormiente davanti al pubblico mentre è visitato dagli spettri delle sue vittime, uno dopo l'altro, nel lungo incubo che occupa la sua nottata.

In questo senso, l'opera stessa e non la funzione della sua arte può rappresentare l'accesso al romanzo, dove Shakespeare entra non in quanto drammaturgo dell'impegno, che si rivolge alle masse, ma più precisamente in quanto «espressione di valori impliciti nel popolo»[321]. Da Shakespeare Vittorini eredita la radice folklorica, l'incontro e la conversazione con lo spettro sul modello di Amleto, quanto l'idea di autore quale interprete dei fantasmi, nel senso di personaggi, tuttavia, è sempre l'azione del padre che ancorando il motivo all'esperienza personale, lo rende paradigmatica.

L'esercizio della funzione demistificatrice dell'arte, che libera l'uomo dalle illusioni e dalle false credenze si attua a due livelli differenti. La persegue il padre, «nella oscurità delle sue notti cresciute sotto il vino», e ad un livello immediatamente superiore e con più efficacia, Shakespeare, «nelle sue lunghe notti di meditazione»[322]. Il suo intervento, è invocato da Liborio per mettere fine alle sue sofferenze, intrappolato com'è dalla retorica con cui il fascismo glorifica la sua morte da soldato, in una infinita coazione a ripetere che durerà «Fin quando Shakespeare non mette in versi il tutto di loro, e i vinti vendica, perdona ai vincitori»:

> Il soldato: «Ma è spaventoso»
> Io: «Immagino che soffrano molto. Cesari non scritti. Macbeth non scritti».
> Il soldato: «E i seguaci, i partigiani, i soldati… Soffriamo, signore» (CS, p. 689).

La rappresentazione infinita, la coazione a ripetere cui vinti e vincitori sono obbligati, mettendo in scena tutte le notti «le azioni per le quali sono gloriosi», richiama alla mente del lettore l'analoga condizione dei *Sei personaggi*, sofferenti perché chi li ha messi alla vita non ha finito di scrivere la loro storia e quindi rimasti fissati, a quell'attimo della loro esistenza. Così come i personaggi del «pasticcetto romantico sentimentale», della «commedia da fare», che fremono per poter rappresentare, le anime dei defunti recitano nella trepidante attesa della fine delle loro schiavitù. L'incontro con il vivente dal quale essi si aspettano la realizzazione del loro destino non coincide più con i propositi di vendetta di Amleto bensì con il compimento della loro sorte attraverso la scrittura del poeta.

Attraverso la definizione di quest'ultimo come «Io dantesco» è definitivamente chiarita la funzione assunta da Shakespeare nel passo citato. La sistemazione critica raggiunta nelle *Due tensioni* in questo caso beneficia di un'etichetta tratta dal *Mestiere di vivere*, in cui Cesare Pavese, dopo aver opposto ai petrarchisti, coloro che scrivono in funzione della propria storia, i danteschi, coloro che «anche nel trattare di cose personali scrivono sempre in funzione della storia pubblica fino a convertire la propria psicologia in sentimenti pubblici»[323], ascrive a se stesso il primo atteggia-

[321] *Politica e cultura»: un'intervista*, in «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3, ora in LAS. II, p. 453.
[322] CS, p. 688.
[323] Lettera di Vittorini a Maurice Nadeau, riprodotta in R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 308.

mento e il secondo proprio a Vittorini. D'altronde, in riferimento al periodo clandestino e quindi con preciso rinvio a *Conversazione* e agli scritti di *Americana*, nel diario lo scrittore siciliano è descritto come colui che «ha *presentito* l'epoca e gli ha dato il suo mito»[324].

L'«Io dantesco», ovvero l'io dell'autore divenuto simbolico, è il «poeta continuo» che elabora «i simboli per l'umana liberazione» attraverso la scrittura, superando le mancanze del padre shakespeariano, la cui pratica di attore amatoriale non raggiunge i medesimi risultati pur perseguendo la giusta via. La sua azione di impadronirsi delle fantasime e di entrare in loro, descritta ricorrendo alla consueta idea di possessione su cui questo capitolo di spettri e spiriti è costruito, prefigura infatti il narratore *Spettro*, lo scrittore «che sta dietro» al personaggio e «che si reca da lui». L'azione di quest'ultimo, d'altronde, è descritta ricorrendo alle medesime parole:

> 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 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, anche in questo sono in un altro[325].

III.6 Dallo spettro al personaggio

Alla luce del lungo sviluppo che la figura dello spettro è destinata ad assumere, non sarà inutile, prima di seguire le tappe successive della sua evoluzione come sviluppo del tema metaletticco, tornare alle origini della sua creazione. Nel significato specifico di fantasma inteso come spettro di un defunto, la sua rappresentazione sfrutta, come nell'altra accezione di "fantasima" del caso appena preso in esame, le narrazioni e l'immaginario popolare.

Delle superstizioni popolari prima ricordate sono molti gli aspetti che sono stati fissati, a partire dall'insistenza sull'idea della possessione, fino a quell'assoluta fluidità e libertà ontologica, temporale e spaziale che costituisce tanto la cifra caratteristica della rappresentazione di Liborio quanto quella dell'oggetto infernale della bambina Angelina in *Atto primo*. Ciò che accomuna il cerchio magico al fratello di Silvestro è appunto la provenienza e il legame con l'oltretomba, sulla cui rappresentazione deve aver agito in profondità l'immaginario popolare.

Nelle pagine di *Conversazione* prima esaminate si coglie la genesi del personaggio vittoriniano a partire proprio dalla conversazione con l'autore nel ruolo di interprete di fantasmi. Da que-

[324] C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 2000, p. 382.

[325] *Note ai testi*, OPN. I, p. 1225.

sta discende anche l'origine del tema metalettico, attorno a cui si costruisce il nucleo immaginativo che domina il paradigma narrativo delle opere dei primi anni Quaranta, in cui il legame del personaggio con l'origine inferica verrà meno, ma le caratteristiche antiche non saranno del tutto annullate: lo spettro può regredire e sovrapporre i tempi della vita, come è valso per il soldato, così sarà per il padre per mezzo della memoria dell'autore e per Enne 2, che torna all'infanzia e a una dimensione spazio-temporale del tutto inesistente, frutto della contaminazione tra memoria e fantasia. Seppur il nesso appena messo in evidenza si sia progressivamente opacizzato, alla luce di quanto abbiamo detto, il processo che segue lo sviluppo del personaggio, determinato anche dai suoi sempre più complessi rapporti con il narratore, sembra avere molto in comune con la genesi del personaggio negli esempi più celebri della tradizione siciliana.

Fu già Giovanni Macchia a notare una particolarità dei personaggi di Pirandello: «Il primo atto dei *Sei personaggi*, nell'ombra fluttuante di un palcoscenico senza scenari, con quei bianchi volti di spettri, suscita indubbiamente il clima di una seduta spiritica»[326]. Ma nello sguardo, acuto e sensibile, che un critico d'eccezione, siciliano, riserva al più celebre autore che dalla sua terra abbia raggiunto un'eco e una fama nazionali e internazionali, troviamo infatti delineato un percorso che può, in pochi tratti, descrivere l'evoluzione della poetica di Pirandello, qualora sia scelto come punto di partenza la parola "spiriti" o "spiritismo". È quanto avviene nel celebre lessico che Sciascia dedica all'agrigentino alla voce corrispondente, in cui è direttamente dalle suggestioni degli anni dell'infanzia, caratterizzati dall'esposizione all'occultismo tipico degli ambienti siciliani che egli fa derivare la concezione del personaggio quale "ombra" che sfocia nell'apparizione "spiritica" di Madama pace[327]. Cifra, questa dell'occultismo, che apparteneva già al conterraneo Capuana, il quale «credeva negli spiriti, partecipava a sedute spiritiche, fotografava ectoplasmi, scriveva sullo spiritismo articoli e libri», e da cui Pirandello ricevette «suggestione che veniva a sommuovere tutte quelle cose che degli spiriti aveva sentito raccontare nell'infanzia» [328].

Se questo nucleo ispirativo è certo di matrice narrativa, è infatti in ambito scenico che se ne realizza la manifestazione più compiuta e alla «somiglianza tra fantasia e "comunicazione spiritiche"», nota opportunamente Sciascia, ha reso giustizia «la soluzione scenica che se ne diede alla prima rappresentazione parigina, facendoli ascendere dal profondo, dagli inferi»[329].

E Sciascia arriva con decisione al nocciolo della questione, trascurando deliberatamente ogni evidente manifestazione spiritica che appaia nella vasta opera dell'agrigentino per inquadrare

[326] G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1908, p. 103.
[327] L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, p. 66.
[328] Ivi, p. 65.
[329] L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, cit., p. 67.

al meglio la questione[330]. Non ne *La casa del Granella* infestata dai fantasmi si deve concentrare la ricerca, bensì nell'esistenza sospesa di un personaggio alla cui tragedia è dato sfogo nelle celebri novelle dei primi anni del Novecento. È con la novella *Quand'ero matto…* (1902), dove i personaggi si configurano ancora e soltanto come spiriti, pensieri che infestano la mente dell'autore, che inizia il percorso che li porterà ad assumere progressivamente vita propria.

Come infatti recita il Padre del dramma «quando un personaggio è nato acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore», il quale si configura come semplice «strumento della creazione». Dapprima ciò si intravede in *Personaggi* (*1906*) dove il dialogo con le nuova entità avviene con la mediazione della servetta fantasia, elemento centrale del discorso poetico. La personificazione e la trasmutazione procedono in *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloquii coi personaggi* (1915). In quest'ultima sede questo processo coinvolge anche la madre, «ombra solo da ieri»[331], che all'indomani della morte subisce un processo di mitizzazione attraverso cui è ribadita la matrice personale della letteratura, sia nel senso di appartenenza alla realtà biografica che culturale ad un'identità siciliana. Proprio all'apparizione della vecchia madre, d'altronde, sembra far eco quella del padre dagli occhi azzurri, anch'essa collocata su uno sfondo memoriale:

> Ma come, Mamma? Tu qui?
> È seduta, piccola, sul seggiolone, non di qui, non di questa stanza, ma ancora su quello della casa lontana, dove pure gli altri non la vedono più seduta […][332].

La soluzione che vede l'affermazione del personaggio come «persona viva» che si presenta a chi scrive porta alle estreme conseguenze il rapporto tra autore e personaggio che nella narrativa moderna ha subito un evidente processo di problematizzazione per mezzo delle sempre più complesse modalità adottate per realizzare la confusione e l'interpolazione delle voci delle due entità. Quella che viene descritta in questo caso è un'infrazione ascrivibile ad un fenomeno di metalessi discendente, commessa dal personaggio che, ribellatosi al suo destino, dopo aver lasciato il secondo livello diegetico, penetra in quello immediatamente inferiore in cui si trova il suo autore.

La soluzione cui Pirandello approda sembra essere già quantomeno adombrata in *Conclusione* di Luigi Capuana, ultima novella del *Decameroncino*, ritenuto da alcuni non solo il punto di partenza per il superamento del naturalismo dello scrittore di Mineo, ma anche per la felice inven-

[330] Ivi, p. 64: «lasciando da canto quella parte dell'opera di Pirandello in cui entrano esplicitamente elementi spiritici, ci importa di più di notare la meno evidente ma notevole suggestione che spiriti e spiritismo esercitarono sulla fantasia dello scrittore e sulle riflessioni dello scrittore riguardo ad essa fantasia».

[331] L. PIRANDELLO, *Colloquii con i personaggi*, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Meridiani Mondadori, vol. III, tomo II, 2001, p. 1145. Si confronti il passo con l' apparizione del padre dagli occhi azzurri, ambientata nelle circostanze "reali" di un giorno a Trapani dell'infanzia del protagonista, e con la sua già discussa reazione in una prima fase di scrittura: AUTORE:− [Da dove sei saltato fuori, [papà!] babbo!].

[332] *Ibidem*.

zione delle novelle dell'agrigentino incentrate proprio sulla genesi del personaggio. In quel caso, è il protagonista Maggioli, l'inventore delle novelle incluse nella raccolta, a subire gli effetti negativi dello sconfinamento metalettico delle creazioni sfuggite alla storia di invenzione e al suo controllo [333].

Nei drammi della trilogia appartenenti allo stesso filone, di cui le novelle pirandellianre costituiscono l'antecedente narrativo, l'assenza di contatto diretto è invece sostituita dall'invocazione dei personaggi all'autore per il loro completamento, e dalla interposizione tra le due entità di una nuova figura: il capocomico ne *Sei personaggi in cerca d'autore* e il dottor Hinkfuss in *Ciascuno a suo modo.* Il coinvolgimento dell'autore nel dramma del 1921 è disposto *in primis* dagli antefatti, che narrando appunto di un episodio di metalessi ascendente, lo chiamano in causa direttamente. In secondo luogo, la sua presenza è connessa all'apparizione di Madama Pace, correlativo oggettivo della metalessi e quindi dell'uscita del personaggio dal libro o dalla mente dell'autore .

Vittorini ricorrere ai moduli folklorici della tradizione per mettere in scena, in *Conversazione,* una "conversazione fantasmatica", in cui si definiscono i ruoli del personaggio e dell'autore interprete, chiamato ad interloquire con quei fantasmi e a dar loro una rappresentazione compiuta attraverso la scrittura. Dal canto loro, i personaggi chiedono, anzi pretendono di essere scritti, affinché il loro destino sia compiuto nell'arte.

Le caratteristiche originarie di questa interazione, pur diluendosi, declinandosi in maniera differente e allentando il rapporto con *Conversazione,* sono ancora rinvenibili nelle attuazioni successive. Dell'aspirazione del personaggio ad essere scritto espressa da Liborio, è un evidente residuo, infatti, la richiesta di Enne 2 di poter vivere, attraverso la scrittura, un giorno della sua infanzia. I sogni di evasione e di riconciliazione con Berta possono infatti essere assecondati soltanto nella dimensione del mondo finzionale dei corsivi, dominato interamente dall'interazione tra le due entità.

Atto primo, così come i corsivi di *Uomini e no*, è il luogo del contatto tra autore e personaggio. Sulla natura delle rimembranze e sul loro statuto Vittorini non sembra aver chiarito ogni dubbio. Se Autore e Personaggio possono parlare con la Bambina Angelina nell'episodio temporalmente più antico che vede la protagonista giocare con il cerchio magico, in seguito le entità coinvolte nella creazione rimarranno separate dal contenuto memoriale delle rappresentazioni da una barriera che si configura più ontologica che spazio-temporale. Lo spettatore sarà redarguito dall' «irrompere così in mezzo a loro», rimembranze dell'autore, pena, forse, l'interruzione della messa in scena e dell'azione sinergica del binomio memoria-fantasia.

[333] Cfr.: L. CAPUANA, *Decameroncino*, Roma, Editrice Salerno, 1991, p. 124: «"Una pleurite uccise Giulio; il dolore e la febbre tifoidea sopraggiunta uccisero Ernesta!", tracciai con mano convulsa la parola: "Fine!". Fui liberato, per sempre!»

Per rendere stabile il contatto tra creatore e creazioni si dovranno invece attendere le facoltà dello Spettro, che in accordo con le qualità suggerite dal nome, può farsi personaggio, e, sdoppiandosi in istanza intradiegetica ed extradiegetica consentirà a Enne 2 di interagire con le sue fantasime. In questo caso, al contrario dell'esempio di Pirandello, è una metalessi discendente a guidare il trapasso del narratore, che va decisamente incontro all'identificazione dapprima con il personaggio e in seguito con l'autore implicito e di conseguenza anche con l'autore reale.

È sulla base del nucleo immaginifico contenuto in *Conversazione* che viene quindi impostato il rapporto tra narratore e personaggio e quindi tra soggetto e oggetto della rappresentazione, fondamentale per l'autore al punto che l'intera sua produzione potrebbe essere interpretata come una ricerca di inediti e inconsueti paradigmi prospettici nei confronti della materia narrata. Lo sviluppo del tema metalettico, compiutamente realizzato nella struttura a doppio registro che dà forma a *Uomini e no*, si estende in realtà anche ai tondi se considerati dal punto di vista della coerenza con cui le variabili tecniche riproducono il rapporto tra narratore e personaggi.

Un passo successivo lungo questo percorso sarà compiuto con *Due scene*, dramma che palesa tanto i debiti verso i risultati poetici di *Uomini e no*, quanto una più scoperta aderenza al modello di riferimento, altrove mitigata dalla traduzione narrativa di quei dispositivi drammaturgici fortemente connotati in direzione della sperimentazione pirandelliana. Nel dramma al personaggio del padre «è negato il conforto di scambiare qualche parola» con l'autore, invocato a gran voce dai protagonisti, e in vece del quale appare uno Spettatore:

> SPETTATORE – *Che vuoi? Egli è qui dietro.*
> PADRE – *Dove? Io non lo vedo. Non lavora più per noi?*
> SPETTATORE –*Si che lavora, per lavorare meglio si è messo più al riparo. È qui dietro i fichidindia, al suo tavolo.*
> *[…]*
> PADRE – *Mi è vicino sempre? Ho già le mani sull'orlo dello scempio. Diglielo.*
> SPETTATORE –*Lui stesso ti sente.*
> PADRE – *Ma tu diglielo… forse egli vorrà cambiare il corso della cosa. Forse attenuare. Che mi dia voce!*
> SPETTATORE –*Sa lui quello che si può fare. Tu continua.*

La pretesa di cambiare il destino che li attende e la sollevazione contro l'autorità dell'autore è ciò che avvicina i personaggi del dramma ai protagonisti delle udienze delle novelle di Pirandello, laddove l'assenza fisica di costui, cui sopperiscono le continue invocazioni, ricalca le modalità con cui la sua presenza diviene immanente nei drammi della trilogia. Non si dimentichi, come si è già anticipato, che l'attribuzione al padre del nome di Battaglia non permette di ignorare un collegamento, forse involontario con le opere che hanno ispirato il breve dramma d'occasione.

Nel percorso che dalla rappresentazione del fantasma Liborio porta dapprima all'epifania del personaggio di *Atto primo* e in seguito alla definizione della funzione dello Spettro sembra quindi ricalcare da vicino l' analogo percorso nella produzione dello scrittore agrigentino in cui il personaggio da spirito e presenza immateriale diviene persona vera e propria stabilendo un contatto con l'autore.

Alla luce dei vari aspetti presi in carico dall'indagine, con riferimento a *Conversazione*, ad *Atto primo*, alla traduzione romanzesca di quei risultati in *Uomini e no* e al dramma *Due scene*, diventa difficile negare il doppio accesso che l'opera di Pirandello apre verso la ricostruzione del processo mitopoietico vittoriniano, che ha il suo nucleo più fecondo nella parte quinta del romanzo del 1939.

In aggiunta al Pirandello metateatrale che nutre, oltre Wilder e per suo tramite anche Vittorini, anche il Savinio di *Capitano Ulisse* e de *Il suo nome,* ovvero quello della messa in scena in atto e dello straniamento della rappresentazione mimetico-oggettiva, è anche la componente spiritica della sua opera costituire, se non un modello, un mediatore per far ricongiungere il processo compositivo alle radici e all'immaginario culturale dell'isola natale. Questa ispirazione si traduce a sua volta in due percorsi distinti: quello della riattualizzazione del motivo folklorico come esemplifica il caso delle donne descritto nel capitolo precedente; e quello che, comune allo stesso nucleo ispirativo che conduce all'apparizione di Madama Pace, nutre il motivo metalettico, al centro di tutte le opere ascrivibili a questa fase.

La comprensione degli aspetti centrali della creazione del corregionale e la documentata cura con cui questa viene celata sono elementi che, assieme agli altri già citati, concorrono a chiarire le dinamiche della rimozione che la creazione drammaturgica subisce. Il precoce aborto di *Atto primo,* quanto l'inconsistenza di *Due scene,* si spiegano nel loro anacronistico rinvio ad un modello già abusato in campo teatrale, ma ancora in grado di nutrire in modo fecondo la creazione romanzesca trasportandovi questa tensione.

IV. Vittorini in scena. Tra immaginazione e rappresentazione.

Il drammaturgo e romanziere Antonio Moresco, coinvolto nel dibattito nato attorno al convegno *Il teatro nascosto nel romanzo,* si esprime sulla necessità, da parte del teatro, di «inventare la sua orbita, trasformare il proprio limite che è spazio-temporale»[334]. L'appunto va giusto al nocciolo della questione, dal momento che è proprio con le risorse del romanzo, del cinema e degli atri media che è stato possibile espandere le potenzialità proprie della scena liberando il teatro dai vincoli considerati per molto tempo intrinsechi alle specificità della rappresentazione.

Alla sempre più frequenti incursioni dei registi nella vasta produzione romanzesca si può certo rispondere con Bachtin, per il quale, una delle caratteristiche principali della romanzizzazione è la creazione a ridosso del presente, o con Lukács, cui il paradigma epico appariva più idoneo alla rappresentazione dell'età moderna, senza dimenticare però che la storia della contaminazione tra generi ha radici antiche e che, prima che nell'approdo spettacolare, essa si palesa nella storia delle forme di scrittura che vanno incontro a reciproche identificazioni.

L'attrazione per l'assunzione drammatica della diegesi a livello drammaturgico che, seppur anticipata da precedenti illustri, appartiene soprattutto all'ultimo secolo, si manifesta con intensità uguale e contraria anche nel romanzo, il quale torna nuovamente a tendere verso modalità di rappresentazione tipiche del teatro, di certo evidenti all'insorgere della nuova configurazione letteraria nel XVIII secolo.

Quando nel 1999 Luca Ronconi allestisce l'*Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio, Franco Graziosi porta sulla scena il personaggio dell'autore che si pone al di sopra dei fatti e tiene le fila delle logiche drammaturgiche, così come era previsto dal testo drammatico. L'eclettico autore influenzato dalla sperimentazione pirandelliana, ma talvolta in anticipo rispetto ad essa, aveva già esplorato in ambito testuale le dinamiche della compresenza tra mimesi e diegesi dapprima in *Angelica o la notte di maggio*, romanzo del 1925 che sostituisce alla sintassi narrativa quella del montaggio drammatico, e nel 1945 con *Il suo nome*, trasposizione del racconto omonimo che non rinuncia a trasferire nel nuovo contesto di dizione la molteplicità dei livelli diegetici, fenomeni di altera-

[334] A. MORESCO, *Il lavoro su «Canti del caos»* in *Il teatro nascosto nel romanzo,* Atti del convegno Walkie-Talkie a cura di Teatro aperto, Milano, Il principe Costante, 2005.

zione della categoria del tempo e istanze di prospettiva tipiche della narrazione e tradizionalmente escluse dall'oggettività del dramma.

Di questa più ampia tendenza di attrazione della mimesi verso la diegesi, quindi, la facilità con cui i testi narrativi sono approdati sulle scene a partire dal XXI secolo, costituisce soltanto una delle più evidenti e massicce manifestazioni. Dalla riconosciuta "teatralità" dei più noti esemplari che con un'alta frequenza sono stati oggetto di rappresentazione, tra tutti di certo i più frequenti i romanzi di Kafka e Dostoevskij, si è con il tempo approdati ad una più evidente propensione per le più stravaganti configurazioni, così come sono state progressivamente abbandonate le più tradizionali modalità di adattamento e trasposizione in favore di una più innovativa ricerca sui linguaggi scenici.

In sede drammaturgica, a guidare il trasferimento del testo narrativo nelle strutture tipiche del dramma è il processo definito da Genette di *vocalizzazione,* mediante il quale il *discorso narrativizzato,* tipico della diegesi, è trasformato in *discorso diretto.* Esso consiste nel trasportare alla prima persona tutti i segmenti, trasformandoli in battute pronunciabili dagli interpreti in scena, ed ha come risultato la pura mimesi, ovvero un testo con le caratteristiche di oggettività del dramma. Il procedimento tradizionale fa si che sul palco vengano trasportati solo segmenti narrativi costituiti da puro dialogo, quelli che sulla pagina definiremmo *scene,* ma in cui non permane alcun residuo diegetico dal momento che la voce del narratore eccedente le battute del personaggio si è dissolta in voce e gesto e, quindi, azione[335].

Questa unità minima di cui si costituisce il dramma è anche il modello impiegato per descrivere il funzionamento di un teatro normato, che si oppone diametralmente alla struttura romanzesca, così come è stato studiato soprattutto da Cesare Segre in ambito semiologico e di teoria della comunicazione. In un teatro rispondente all'applicazione delle categorie classiche, al netto della presenza di ellissi, sussiste un'identità tra il *tempo del discorso* e il *tempo dell'enunciazione* quando non vi è soluzione di continuità nella rappresentazione. Il tempo del teatro, «non reversibile, analogo a quello vissuto», non permetterebbe manipolazioni, fenomeni di condensazione, di dilatazione o di regressione, in ragione del fatto che la dimensione drammatica non conosce un livello extradiege-

[335] Nell'affrontare una tipologia degli adattamenti Muriel Plana indica come via più diffusa e soprattutto più conservativa del materiale narrativo di partenza quella dell' *adapatation – dramatisation,* tanto nella versione «classique» quanto nell' *adapatation – dramatisation – transposition,* in cui tratti fondanti e distintivi del testo d'origine («souvent l'époque de l'action, mais aussi le lieu, parfois le personnage principal parfois même une partie de l'action ou le point de vue sur l'action») vengono alterati in accordo con il nuovo disegno registico. Le modalità adottate, da un punto di vista strettamente tecnico-composItivo, rimangono comunque le medesime: «Si quelques fois on reproduit le dialogue romanesque, on traduit la description dans le décors ou dans l'image cinématographique et l'on cherche à rendre la narration dans l'action et l'expression des acteurs. Il est évident que rares sont les cases où le dialogue n'est pas réécrit (pour le rendre plus «dramatique», moins «littéraires») et où l'on n'effectué pas de modification sur la trame du récit choisi. On supprime des personnages, on inverse l'ordre des scènes, on ajoute des éléments de transition …etc.» (Cfr. MURIEL PLANA, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois, Editions Bréal, 2004.)

tico, un «egli sovraordinato» esterno a quello in cui si colloca la rappresentazione e che di quei fenomeni di alterazione artefice[336].

Allargando l'orizzonte di osservazione appare però innegabile che quanto è negato dalla teoria sia stato già realizzato nella concreta prassi scenica, dimensione in cui le possibilità del discorso drammatico, e di conseguenza del discorso spettacolare, si sono moltiplicate assumendo ed incorporando le potenzialità intrinseche al modello narrativo, che da sempre può combinare, entro certi limiti, i modi di dizione, sbilanciando la scrittura verso il polo del drammatico o del diegetico, o giocando sulla tensione tra quest'ultimi senza uscire al di fuori di una configurazione percepita come normata. Si tratta di sostituire al modello Aristotelico, fondato sull'opposizione tra epica e teatro, il modello platonico e di guardare allo spettacolo nello stesso modo in cui Genette ha guardato alle possibilità mimetiche del discorso del racconto, superando però, alla luce dei riscontri spettacolari, la convinzione secondo la quale «tutto ciò che può fare il teatro, lo può fare anche il racconto, senza reciprocità»[337]. La storia del dramma e dello spettacolo manifesta infatti chiaramente di poter «comprendere in sé in maniera complessa le possibilità diegetiche»[338]: le categorie temporali di *ordine*, *frequenza* e *durata* possono registrare situazioni che esulano dal funzionamento del tempo reale che il tempo drammatico sembrava costretto a dover riprodurre, così come l'assunto che «non vi è alcuna focalizzazione possibile» sembra smentito dall'assunzione di istanze di prospettiva su cui si fondano alcuni progetti spettacolari novecenteschi[339].

Ad ampliare la portata di questa continua ricerca verso il romanzo c'è infatti una crisi della drammaturgia contemporanea, secondo taluni non in grado di tradursi in «drammaturgia della contemporaneità»[340]. Il lavoro sui testi non nati con destinazione teatrale obbliga invece al confronto con nuove strutture, non articolate in battute di dialogo e didascalie: ecco allora che l'assunzione scenica del romanzo, manifestazione della tensione epica che coinvolge la dimensione drammatica e spettacolare, favorisce, e talvolta impone, il ricorso a soluzioni sceniche innovative.

Più che al romanzo tradizionale, nella sua forma ottocentesca, composto seguendo i più consueti canoni compositivi, dal narratore onnisciente ai frequenti inserti descrittivi, la ricerca drammaturgica si è spesso rivolta a testi che, a loro volta, manifestano diversi gradi di crisi. Se la

[336] Cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit. p. 4: «La mimesi nasce appunto dalla mancanza dell'EGLI sovraordinato: l'EGLI elabora la realtà narrata, e la sostituisce con un discorso».

[337] G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 337.

[338] P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, cit. p. 212.

[339] Ivi, pp. 213-223. Vi è riportata una nutrita casistica, tratta da testi spettacolari, di effetti di focalizzazione, oltre che di figure di *Tempo* che alterano le caratteristiche della scena isocrona e l'*ordine* attraverso analessi e prolessi, a smentire l'assunto di Genette secondo il quale «la duttilità temporale del racconto non ha equivalenti sulla scena» (G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, cit., p. 336).

[340] Cfr. C. MEDOLESI, *Romanzo e vita scenica: la coesistenza delle forme*, in *Il teatro nascosto nel romanzo*, cit. p.30: «La crisi della forma drammatica non ha implicato la crisi della scrittura drammatica semplicemente perché il dramma ha rinunciato alle sue codificazioni precedenti. Viviamo in un'epoca postdrammatica non perché non si scrivano più drammi ma perché si scrivono drammi senza i codici del dramma».

natura poliedrica e multiforme è inscritta nel suo DNA, la libertà che sovrintende alla composizione del romanzo nel Novecento si spinge spesso fino alla creazione di configurazioni estreme, ai limiti del genere, e a quest'ultime guarda la scena, a testimonianza che è lontano dagli intrecci, dalle trame e dai temi che si convoglia l'attenzione di registi e drammaturghi, disposti a sfidare i limiti della rappresentabilità nel confronto con strutture anomale.

Un discorso che miri ad indagare la fortuna scenica di *Uomini e no* entra con particolare pertinenza nell'ottica con cui ci si accinge ad indagare i fenomeni di romanzizzazione in virtù dell'ultimo e più recente approdo sul palcoscenico dell'opera, che rientra in una specifica sottocategoria di questa tendenza. Attraverso la trasposizione realizzata da Michele Santeramo e portata in scena da Carmelo Rifici, che costituisce il fulcro di questo capitolo, e il raffronto con esperienze analoghe, si prenderanno in esame operazioni che non si limitano ad affrontare il tema delle reciproche interazioni tra diegesi e mimesi, ma che proprio su di esse fondano l'evoluzione dei linguaggi scenici, in una ricerca che si compie nella dimensione spettacolare. In questa storia degli adattamenti che rinunciano a trasportare il romanzo nella forma tradizionale per il teatro e guardano a forme alternative al dramma, un ruolo d'eccezione è senz'altro giocato dall'intenso lavoro di Luca Ronconi, per il quale, rivolgersi al testo narrativo ha significato creare inediti paradigmi drammaturgico-rappresentativi, ovvero realizzare una drammaturgia che utilizzasse i mezzi della scena e fosse diretta emanazione del lavoro scenico. È indubbio che la sua ricerca, poiché decennale e articolata in più tappe, abbia costituito un punto di riferimento imprescindibile per tutti coloro che hanno indagato lo stesso ambito. Più volte il regista si è infatti confrontato con i modi di dizione e con le particolari prospettive offerte dalla scrittura narrativa: da *Quel che sapeva Maisie* (2002) tratto da Henry James, fino a spingersi ben oltre i limiti imposto dalla configurazione romanzesca affrontando *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus e *Infinities* (2002) di John Barrow. Ma fin da l'*Orlando furioso* (1969) di cui Edoardo Sanguineti realizzò il copione, passando per *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996), giungendo a *I Fratelli Karamazov* (1998), cui seguì *Pornografia* (2013) di Witold Gombrowicz, il regista sperimenta e mette a punto le modalità di assunzione totale del romanzo che costituiscono una delle cifre caratteristiche del suo lavoro di commistione tra diegesi e mimesi.

A partire dall'osservazione di questa particolare prospettiva spettacolare ci si propone di risalire dalla regia di Rifici del 2018, a ritroso, ai precedenti allestimenti di *Uomini e no.* L'analisi andrà a completare l'indagine, finora risoltasi nella ricerca di una dimensione mimetica in una prospettiva compositivo-testuale, focalizzando sulle possibili ricadute e sulla tenuta spettacolare di un romanzo noto per la presunta qualità "teatrale" che in precedenza si è cercato di determinare con più precisione.

Tuttavia, si dovrà constatare che un discorso più propriamente scenico incentrato sulle opere di Vittorini si giustifica non solo alla luce di un principio ispiratore, formale e non, che Vittorini trovò nella categoria del mimetico e del drammatico, bensì anche sulla base della sua riconosciuta sensibilità nell'interpretazione dei fatti scenici, dell'interesse non gratuito e dei molteplici punti di tangenza che esistono tra le vicende del teatro italiano e lo scrittore, nella duplice veste di autore e di organizzatore culturale, con particolare attenzione al versante drammatico e spettacolare. In quanto protagonista attivo di quell'epoca in cui la ricerca sulla scena si fece febbrile, legandosi talvolta a spinte di rinnovamento culturale e morale, Vittorini si trovò spesso coinvolto nelle questioni teatrali. Lo sottolinea chiaramente Claudio Meldolesi, tracciando un parallelo tra il processo di rifondazione novecentesca dell'esperienza teatrale e lo sviluppo del pensiero critico e intellettuale dell'autore, la sua arte e le iniziative editoriali intraprese.

Nell'immediato dopoguerra, la vicinanza morale e intellettuale con Vito Pandolfi porta il «Politecnico» di Vittorini a divenire la sede in cui si pubblicano le inchieste e gli articoli sulla condizione della scena italiana. Quelle stesse pagine, cui collaborarono attivamente, tra gli altri, anche Gerardo Guerrieri e Ruggero Jacobbi, ospitano il primo documento attestante la nascita della più significativa impresa teatrale del secondo Novecento: nel numero di gennaio-febbraio del 1947 appare la *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della Città di Milano*, il manifesto del primo teatro stabile firmata Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi. In quegli anni in cui i registi e organizzatori di teatro sono alla ricerca di un orientamento culturale e politico che possa essere espressione della cultura dei partiti, ma allo stesso tempo possa mantenerli autonomi e liberi dalle organizzazioni politiche, tanto il modello «Politecnico» quanto il liberalismo vittoriniano, carico delle responsabilità e delle istanze del presente, costituirono «una specie di partito giusto cui riferire il loro sovrappeso ideologico, per non diventare dei pifferai della rivoluzione»[341]. La sua funzione di «mediatore diverso di cultura» è ciò che gli consente di agire trasversalmente, rappresentando un punto di riferimento anche al di fuori dell'ambiente strettamente letterario.

La sua sensibilità e curiosità sono peraltro investite da Meldolesi anche su un più specifico piano legato alla storia delle forme. Prima ancora di essere considerato in riferimento ai fatti del dopoguerra, Vittorini è ricordato quale fine interprete dell'innovazione apportata da Thornton Wilder e dal suo «arabesco», che intuì precocemente quanto quelle «forme leggere» sarebbero divenute un «richiamo per facili proiezioni»[342]. A Vittorini viene, inoltre, riconosciuto il merito di essere stato precursore della «battuta in movimento», realizzata da Beniamino Joppolo coniugando gli esiti di alcune esperienze figurative a quelli raggiunti dall'autore di *Conversazione in Sicilia*. Egli sembra

[341] C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 250.
[342] Ivi, p. 45.

dunque entrare, da subito e da protagonista, nell'acceso dibattito sulle relazioni tra teatro e letteratura e sui possibili sviluppi teatrali della narrativa.

Quanto è stato rilevato circa l'osmosi tra narrativa e teatro non ha avuto pero, nel caso di Vittorini, come conseguenza diretta l'immediata assunzione di *Uomini e no*, o dei romanzi nel loro complesso, nella scena contemporanea, malgrado il sempre più consistente ricorso al genere che si è registrato nel nostro secolo con un picco situato negli anni Ottanta e Novanta[343].

La storia teatrale che sopravvive a Vittorini autore e che coincide con la vita spettacolare dei suoi romanzi non consente di registrare né una costante presenza delle sue opere sulla scene né, tanto meno, il raggiungimento di ragguardevoli successi a livello qualitativo e quantitativo. I rapporti tra le implicazioni teatrali dirette - di fiancheggiamento e curiosità culturale e di principio formale nella sua scrittura - e l'interesse suscitato da alcune opere di Vittorini e in particolare da *Uomini e no,* andranno allora indagati proprio a partire dalla costatazione che esso non fu distribuito omogeneamente nel tempo e nello spazio.

Come nota un attento commentatore, è soprattutto alla fine degli anni Settanta che, complice forse anche l'appena trascorso decennale della morte dell'autore, si assiste ad un «vivace interesse verso l'opera di Elio Vittorini da parte del teatro, del cinema e della televisione»[344] che segna anche l'apice della sua presenza sulle scene, in seguito ridotta ad uno sparuto numero di apparizioni. Nel 1975 è *Conversazione in Sicilia* a segnare il debutto vittoriniano sul palcoscenico con uno spettacolo realizzato con la drammaturgia di Mario Moretti e la regia di Nino Mangano. Nello stesso anno venne finalmente alla luce, dopo anni di procrastinamenti, lo sceneggiato RAI realizzato da Nelo Risi e Fabio Carpi, cui anche Vittorini collaborò a partire dal 1959, contemporaneamente al lavoro sull'omonimo romanzo scenico. Il 1976 è invece l'anno in cui per ben due volte *Il Garofano rosso* è portato sugli schermi, dapprima grazie ad un film televisivo diretto da Luigi Faccini e prodotto da Arturo Zavattini, e, in seguito, una miniserie di Piero Schivazappa viene trasmessa su Rete Due in due puntate. Tre anni prima il romanzo era stato sceneggiato per la radio nell'adattamento di Romano Bernardi e Tito Guerrini e realizzato per la regia di Bernardi stesso. Probabilmente allo stesso giro d'anni risale l'adattamento, anch'esso per la radio, de *La Garibaldina*, a cura di Giuseppe Grasso.

Proprio alla fase liminare di questo periodo va fatto risalire l'inizio della fortuna spettacolare vera e propria di *Uomini e no,* benché anticipata da due episodi a loro modo rilevanti.

[343] Già nel 1977 Carlo Maria Pensa, in occasione della rappresentazione di *Uomini e no* scrive su «Epoca» (13/04): «Ormai, sulle scene italiane si recitano più romanzi che commedie» [= Documento 15 in *Appendice,* sezione 3].

[344] E.Z., *I sogni della Resistenza*, Momento Sera 30/04/1977 [= Documento 18 in *Appendice,* sezione 3].

Il primo coincide con il proposito manifestato dal musicista e compositore Niccolò Castiglioni di musicare il romanzo, coadiuvato nel progetto dal figlio dell'autore, Giusto Vittorini, che alla composizione del melodramma partecipò come librettista, selezionando e riorganizzando il materiale testuale tratto dalle sole sezioni in tondo di *Uomini e no*. Castiglioni, secondo la testimonianza di Crovi frequentatore di casa Vittorini a partire dal 1953, è autore sperimentale, interessato alla commistione dei linguaggi artistici e, in quella stagione artistica, particolarmente attento alle istanze dell'engagement, alla luce del quale meglio si comprendono le motivazioni dell'incontro con il romanzo resistenziale[345]. Il lavoro sull'ambiziosa opera che, collocandosi nel biennio 1954-1955, può beneficiare del confronto con Vittorini, coincide però con un periodo particolarmente doloroso della vita dello scrittore, poiché, temporalmente, esso si colloca a ridosso dell'inesorabile e celere progressione del male incurabile che, diagnosticato attorno al settembre del 1955, porta velocemente alla morte il figlio Giusto nello stesso anno. Il melodramma non vedrà mai le scene: seppur *Uomini e no* inserito nel cartellone del Festival delle Novità di Bergamo del 1957, Castiglione lo ritirò a due mesi dall'inizio della manifestazione di Bindo Missiroli[346].

Nel 1965 da una riduzione di Raffaele Crovi ed Enrico Vaime, eseguita su richiesta e con la partecipazione di Vittorini, venne realizzata un'esecuzione radiofonica, laddove nel 1977 da quel testo fu tratto uno spettacolo per la regia di Roberto Marcucci. Seguirà a breve distanza, nel 1980, il film omonimo diretto da Valentino Orsini. Significativamente, a partire da questo momento in poi, abbandonato un romanzo tradizionale di impianto tradizionale come *Il garofano rosso*, la frequentazione delle opere si riduce piuttosto a quei romanzi che esibiscono un più intrinseco legame con la scena e la rappresentazione.

Conversazione in Sicilia annovera un più recente debutto teatrale nel 1989[347] al Piccolo di Palermo con la regia di Gianni di Salvo (che di quella realtà è stato anche il fondatore) e un approdo al cinema con il film *Sicilia!* diretto da Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Infine, un incontro inconsueto e geograficamente connotato è quello avvenuto tra il romanzo e la tradizione spettacolare

[345] È sempre Crovi a ricordare come, nei mesi del lavoro *Uomini e no*, Castiglioni abbia preso parte ad un dibattito tra letteratura, pittura, musica e cinema cui, oltre allo stesso Crovi, parteciparono Giovanni Testori, Mario Missiroli ed Ennio Morlotti, l'autore della copertina dell'edizione del 1945 del romanzo. Cfr. R. CROVI, *Le parole del padre*, Milano, Rusconi, 1991, p. 139. Per quanto riguarda l'engagement, il periodo della composizione del melodramma risale certo al periodo di massimo impegno civile del compositore che si andrà poi attenuando nelle stagioni successive. In A. ALBERTI, «*Uomini e no»: un'opera engagée che non arrivò sulle scene*, Firenze, «Rivista italiana di musicologia», 2004, Vol. 39 (2), pp. 329-356 si mutua da Luigi Pestalozzi la teoria di una vera e propria «scuola milanese» nel tentativo di collocare l'opera di Castiglione nel più ampio contesto dei rapporti tra musica e impegno civile e politico nello stesso ambiente.

[346] Sempre in A. ALBERTI, «*Uomini e no»: un'opera engagée che non arrivò sulle scene,* cit., è presente una ricostruzione della vicenda che attribuisce ad una frizione con l'editore Suvini Zerboni la decisione di Castiglioni di ritirare lo spettacolo

[347] Lo spettacolo tornò sulle scene nel 2001.

tipicamente isolana dei pupi in *Astratti furori*, libero adattamento realizzato dai Fratelli Napoli nel 2012.

IV.1 Rifici e Popolizio in dialogo con Ronconi

L'originale riscrittura per la scena di *Uomini e no* realizzata da Michele Santeramo per lo spettacolo di Carmelo Rifici colloca a pieno questa operazione nell'ambito di ricerca appena descritto, costringendo ad un confronto con l'antecedente che, ponendosi come modello, ha in vario modo ispirato operazioni simili, soprattutto quando condotte da allievi e seguaci di Luca Ronconi: per comprendere al meglio la tipologia di soluzioni drammaturgiche e registiche adottate, sarà quindi utile ampliare il campione di indagine facendovi rientrare, oltre al capolavoro teatrale *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, anche la riduzione di *Ragazzi di vita* di Pasolini realizzata da Emanuele Trevi, che Massimo Popolizio porta in scena nel 2019. Sono infatti molteplici e di varia natura i fili che, legando indissolubilmente questi tre episodi della recente vita teatrale italiana, giustificano e rendono proficuo un confronto tra le modalità con cui i tre spettacoli si relazionano ai testi con cui entrano in dialogo, pur non perdendo di vista le differenze relative alle caratteristiche dei romanzi, ai presupposti e alle finalità che sussistono in ciascuna delle operazioni citate.

I punti di contatto sono in primo luogo legati alla storia professionale dei registi, legati, tanto Rifici quanto Popolizio, al magistero di Ronconi, alla luce della quale entrambi gli spettacoli possono ritenersi un omaggio al maestro sul filone di ricerca scenica da lui inaugurato e proseguito dai suoi epigoni in modo indipendente, piegando gli aspetti fondanti del sistema elaborato ai personali interessi di ricerca e a precisi effetti espressivi. Rifici inizia fin dal 2006 una lunga collaborazione con Ronconi di cui è regista assistente al Piccolo dal 2009 al 2012. Popolizio è invece attore di formazione ronconiana, oltre che membro del cast della grande produzione del Teatro di Roma del 1996 in cui interpreta il cugino di Liliana Balducci, Giuliano Valdarena. Non del tutto casuale sarà, in aggiunta, la non sporadica e non occasionale frequentazione dei testi di Pasolini da parte di Ronconi, che si cimentò nella regia di *Pilade* (1993), di *Affabulazione* (1993) e di *Calderón* (1993).

Gli allestimenti, oltre a costituire un esempio di drammatizzazione di un romanzo cronologicamente non molto distante da *Uomini e no*, sono legati in primo luogo da un'affinità testuale. Come Carlo Emilio Gadda per il *Pasticciaccio*, anche Pier Paolo Pasolini, bolognese di origini friulane, per la stesura di *Ragazzi di vita* (1955) si confronta con un dialetto che non è quello di appartenenza, e per riprodurre il sostrato dialettale della borgata romana ricorre, due anni prima del mila-

nese, alla competenza linguistica di Sergio Citti. Inutile sottolineare che, in entrambi i testi la dimensione linguistica riveste un'importanza fondamentale, una cifra intrinseca, anche al fine di una messinscena di cui si incaricano i due registi, Luca Ronconi e Massimo Popolizio, estranei entrambi per nascita alla cultura popolare romana.

Gadda e Pasolini sono gli esponenti più illustri del plurilinguismo, attorno alle cui opere, negli anni Cinquanta del Novecento, si impernia il dibattito sull'uso dei dialetti e sul realismo. Non a caso negli appunti e negli scritti di Vittorini, che di questioni affini si occuperà, in vista dell'editoriale per i numeri due e tre del Menabò, i due autori sono citati sempre in coppia. Anzi, proprio a Vittorini dobbiamo una significativa precisazione sulle affinità e sulle differenze tra il loro lavoro:

> È specie a P.P. Pasolini che alludo. Il quale (nel romanzo *Ragazzi di vita*) ottiene effetti analoghi a quelli del Gadda, presentando, travestiti da realistici, interessi che direi essenzialmente filologici. Mentre il Gadda, al contrario, presenta travestiti da filologici interessi che sono essenzialmente realistici. Nel Gadda agisce la preoccupazione di non far vedere che lo muovono le cose. Nel Pasolini agisce invece quella di non lasciar vedere che non lo muovono le parole [348].

Nel sistema di valori di Vittorini, è indubbio che dall'osservazione discenda una incontestabile superiorità di Gadda su Pasolini, ma a prescindere dal giudizio connesso, questa breve nota isola una questione fondante, intimamente connessa all'approdo del romanzo sulla scena. Se molti detrattori videro nella lingua del *Pasticciaccio* un «compiaciuto virtuosismo verbale» scadente in un «gratuito divertimento» arrivando financo a definirla «il non plus ultra dell'affatturazione, della complicazione e insomma dell'esasperazione», fu la consapevolezza dell' origine del romanzo dalle «cose» e dei mezzi della sua narrazione da «una perfetta mimesi della franta mobilità del parlato» a guidare l'impresa di Ronconi[349]. Se il testo regge magistralmente alla prova della scena è perché «l'enunciazione della parola scritta ripristina infatti l'oralità da cui il romanzo pare generato, reimmettendolo nel liquido amniotico dal quale è emerso»[350]. Su queste basi si regge il lavoro drammaturgico, che punta a sfruttare a pieno la parola Gaddiana, di cui il testo in scena risulta interamente composto.

---

[348] DP, pp. 20-21. Il corsivo da cui si cita costituisce un aggiornamento, un commento «venticinque anni dopo» all'articolo *Evviva la frusta!*, in «Bargello», a. III, n. 25, 21 giugno 1931, ora in LAS. I, pp. 391-392. Vittorini nel diario del 1957 prosegue il discorso attribuendo tali scrupoli di travestimento all'epoca in cui gli autori si sono formati, rondista e quindi formalista quella di Gadda, neorealista quella di Pasolini.

[349] Tutte le citazioni sono tratte da A. ANDREINI, *La fortuna del "Pasticciaccio",* in *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, a cura di A. Andreini e R. Tessari, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 251-255 dove l'autrice fa il punto sulla ricezione del romanzo.

[350] Ivi., p. 267. Cfr. G. CAPITTA (a cura di), *L'ingegnere e io*, : «Rileggendolo prima di mettermi al lavoro, ho pensato spesso che la lingua di Gadda presuppone la vocalità. Lo vedo anche alle prove: spesso ciò che sulla pagina sembra difficile da seguire e comprendere, non lo è più nel momento in cui viene "indirizzato" dalla voce degli attori. È ovvio che sia così perché l'opzione che il lettore deve compiere ad ogni parola, al momento della restituzione teatrale è meno forte, perché l'inflessione dell'attore (se è bravo e intelligente) ti indica in quale direzione cercare il senso.»

La via del non adattamento che accompagna l'assunzione integrale del romanzo scelta da Luca Ronconi ha inedite ricadute sul discorso drammatico, derivanti principalmente dall'estensione al dramma dell'impianto diegetico tipico del discorso narrativo[351]. Le stesse possono essere indagate mutuando dagli strumenti della narratologia la figura della metalessi d'autore, alla luce della quale è stato letto anche il procedimento che vede coinvolto lo Spettro di *Uomini e no.* Nella retorica classica essa è definita come una intromissione del narratore del racconto attraverso la quale si realizza «la finzione che il poeta operi egli stesso gli effetti che canta»[352]. Gli effetti, più o meno stranianti, che essa produce variano in relazione al grado di intensità con cui si manifesta. Ai due gradi opposti della scala, che va dal pure retorico fino al coinvolgimento dello statuto ontologico del personaggio, potremmo collocare l'esempio classico del narratore della *Gerusalemme liberata* che ammonisce e si appella a Tancredi come se colui potesse sentirlo, da una parte, e, dall'altra, il lettore di *Continuità dei parchi* di Julio Cortázar, che viene assassinato da un personaggio uscito dal libro che sta leggendo[353].

La definizione di metalessi viene quindi a sancire nel racconto un'infrazione come quella che, in teatro, porta nella dimensione mimetica della scena un'istanza diegetica da cui derivano degli effetti di «straniamento del modo»[354] che possono variare di intensità, così come nella pagina scritta, a seconda delle modalità con cui questa si realizza. Ad essere messa in discussione, mediante l'introduzione di un narratore-didascalista o altri espedienti, è la natura mimetica e assoluta della rappresentazione che diventa, attraverso l'introduzione di un livello diegetico superiore, il contenuto di un atto narrativo[355].

Nel *Pasticciaccio* Ronconi imbocca decisamente questa strada realizzando lo straniamento del modo grazie alla compresenza di uno spazio diegetico ed uno extradiegetico, benché realizzata con modalità più innovative rispetto a quelle più comunemente diffuse.

Il trattamento subito dal testo, infatti, lontano da qualsiasi procedimento riconducibile ai più tradizionali adattamenti, per quanto attiene alla componente propriamente diegetica non prevede né la completa sparizione degli inserti narratoriali, né la loro attribuzione ad un singolo attante che

[351] Il caso è inserito da Plana tra le tipologie de l'adaptation paradoxale: adaptation – non – adaptation, nello specifico, facendo seguito ad una definizione di Antoine Vitez, il caso del théâthre – recit derivante dalla compresenza di «jeu de l'acteur et voix du conteur, représentation en actes et construction imaginaire, present du spectacle et passé de la mémoire». Le specificità di questa strategia risiedono nella presenza di due diverse direzioni del movimento, uno dal romanzo alla scena («une production d'image a partir d'un texte narratif donné » e uno contrario dalla scena al romanzo («le récit n'est pas adapté à la scene mais la scène est adaptée au recit»). Cfr. Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts,* cit., pp. 35-36.

[352] Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 282.

[353] Una più ampia casistica di quella compendiata in G. GENETTE, *Figure III*, cit., si trova in P. VESCOVO, *A viva voce*, cit., pp. 290-291.

[354] Cfr. P. VESCOVO, *A viva voce*, cit., p. 53: «straniamento del modo, che riguarda la tensione, prevalentemente novecentesca, in particolare tra l'istanza narrativa (descrittiva) e l'istanza drammatica (imitativa)».

[355] *Ivi*., pp. 294-295.

alla voce dell'istanza narrativa dia evidenza oggettiva. In una apparente fedeltà al testo, la cui parola viene integralmente assunta sulla scena, si procede alla loro completa e coerente ridistribuzione, grazie alla quale questa dimensione estranea al dramma si sovrappone totalmente a quella mimetica delle tradizionali battute. Ciascun personaggio, allora, si incarica, oltre che delle porzioni di dialogo narrativo attribuitegli, al presente e in prima persona, anche della propria presentazione o del commento delle azioni proprie e altrui, assumendo l'enunciazione degli originari segmenti in terza persona. L'extradiegetico, che si esprimeva nella voce unitaria del narratore del romanzo nel preterito epico, tempo della diegesi, di conseguenza si polverizza nelle molteplici voci della folla di personaggi, ciascuno dei quali alterna al passato degli enunciati narrativi il presente degli enunciati mimetici. Una prima e fondamentale ripercussione si ha quindi, oltre che sulla categoria del tempo, su quella del modo, con conseguenze rilevanti sullo statuto dei personaggi: contemporaneamente attanti e responsabili dell'istanza diegetica, essi sono al contempo anche extradiegetici ed intradiegetici, espressione di una dimensione temporale passata o presente, in base alla posizione rivestita dagli enunciati di cui sono di volta in volta responsabili. Al riguardo della compresenza che si realizza nei due piani, temporali e modali, distinti ma ugualmente inglobati nella rappresentazione, Vescovo ha opportunamente parlato di «bilocazione» del personaggio, sviluppando una riflessione di Ronconi a proposito della necessità dell'attore di rapportarsi a questi due livelli differenti[356].

In seconda istanza, la frantumazione e apparente dissoluzione dell'eterodiegetico, fa sì che, attraverso la presa in carico del segmento narratoriale da parte dei personaggi, la *voce*, nel romanzo unitaria e riconducibile all'unico narratore, possa evidenziare e rendere oggettiva la differenza esistente tra "chi vede" e "chi narra", inesorabilmente confusi qualora il segmento verbale sia costruito con il discorso indiretto libero. Di questa soluzione, che tiene conto delle istanze di prospettiva e di focalizzazione che emergono dagli enunciati, fa largamente e coerentemente uso Ronconi nell'attribuire gli inserti diegetici ai personaggi che, attraverso l'enunciazione, ristabiliscono sul palco la divaricazione tra *modo* e *voce* tipica della pagina. Ad essi, date le caratteristiche della prosa gaddiana, è affidato l'incarico, seppur nella forma del segmento verbale in terza persona, dell'enunciazione della componente dialettale ed espressiva, nella quale risiede la natura intrinsecamente polifonica e implicitamente dialogica di un romanzo che «ha mille occhi, cento orecchie, dieci voci e più di una testa a raccontare esperienze remore e contrastanti»[357].

Lo straniamento che colpisce lo spettatore deriva chiaramente dalla *spersonalizzazione* che l'attante subisce quando, incaricatosi di un enunciato del narratore eterodiegetico, lo si ascolta riferirsi a se stesso in terza persona. Tuttavia, la sostanza del cambiamento che interviene trasportando

[356] AA. VV., *Intervista a più voci a Luca Ronconi* in *Il teatro nascosto nel romanzo*, cit., p. 92; P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, cit., p. 141.

[357] W. PEDULLÀ, *Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente*, Rizzoli, Milano, 1997, p. 248.

il testo in scena trascende l'uso dei pronomi, il quale costituisce soltanto il tratto più superficiale di un dato connesso in profondità con il sistema narrativo. D'altronde, Genette aveva avvisato come, parlando di istanza produttrice del discorso narrativo e di narrazione in prima e terza persona, si trattasse non di una scelta tra due forme grammaticale ma «fra due atteggiamenti narrativi»[358]: proprio dalla percezione di questa divaricazione tra due situazioni spesso confuse, deriva la possibilità di considerare i pronomi personali distintamente e di valutare come essi intervengano nel far percepire come diverse due situazioni praticamente identiche.

Si noti, infatti, che nel momento in cui il segmento diegetico è pronunciato da un personaggio che partecipa alla fabula, ciò che si presenta allo spettatore è un resoconto il cui tasso di mediazione è decisamente più basso, come conseguenza all'assorbimento all'interno della scena del punto di enunciazione, totalmente esterno nella narrazione gaddiana. Una più sensibile sensazione di vicinanza si realizza quando alla percezione straniante, data dall'uso della terza persona da parte di chi focalizza su stesso, si sostituisce un più consueto utilizzo dei pronomi nei segmenti in cui gli attanti parlano sì in terza persona e dall'esterno come un narratore, ma di terzi o di una situazione cui partecipano. Il sentir esclamare dalla Gina, nipote dei Balducci, «la bottiglia di cristallo era pesa», accompagnato dal gesto di trasportare la pesante caraffa, stravolge le nostre consuetudini molto meno di quanto possano invece fare le molte ipotesi e i numerosi giudizi espressi dal commissario sui commensali nella medesima occasione del pranzo, essendo, quelle supposizioni, introdotte da formule che, al contrario, non attenuano gli effetti della spersonalizzazione:

> Il dottor Ingravallo da quei sospiri ne aveva dedotto altrettanti indizi.
> Il dottor Ingravallo aveva creduto di intuire[359].

Allo stesso modo, seppur il preterito epico impedisca di realizzare compiutamente il modo mimetico, le descrizioni del commissario riferite alle altrui azioni o ai commensali, raggiungono lo spettatore in modo diretto poiché provenienti da un partecipante al pranzo che, per il tempo delle brevi porzioni assegnatogli, diventa narratore omodiegetico e, per di più, senza l'interferenza disturbante dell'impiego di un pronome avulso dalle consuetudini mimetiche. L'assetto drammaturgico e altresì il mancato raggiungimento dell'oggettività mimetica, al di qua del quale il modo scelto dallo spettacolo rimane sempre, comportano comunque una continua alternanza tra straniamento e

[358] G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 292. L'invito ad abbandonare le etichette di racconto "in prima" o "in terza persona" nasce dall'osservazione che «la presenza di verbi in prima persona in un testo narrativo può rinviare a due situazioni diversissime» dal momento che «la designazione del narratore in quanto tale da parte di se stesso» può sempre realizzarsi in prima persona, anche se il narratore in questione è eterodiegetico e non sussiste dunque identità di persona con uno dei personaggi. Dalla possibile divaricazione notata da Genette tra "persona" e scelte grammaticali muovono le considerazioni qui formulate.

[359] Le citazioni testuali, qui come nei casi successivi, sono tratte direttamente dagli spettacoli.

tensione all'immedesimazione che, in ultima analisi, conduce all'effettiva impossibilità che una di queste due situazioni si realizzi a pieno, in accordo con le prescrizioni dello stesso Ronconi che, coerentemente, suggerì ai suoi attori di tenersi lontano da entrambi i poli più estremi della recitazione.

In questa ridistribuzione dello spazio dell'omodiegetico e dell'eterodiegetico, che riorganizza completamente i rapporti tra il narrato e l'atto narrativo, consiste l'evidente trasgressione dello spettacolo che non mantiene la promessa di fedeltà verso il testo, quale sarebbe potuto sembrare il proposito di non intaccarne l'integrità e l'assetto originario. L'eterodiegetico, ridotto a presenza labile, presente nella forma ma non nella sostanza dell'atto narrativo, si ricompone nell'azione ricettiva dello spettatore che ristabilisce, nell'atto interpretativo, anche la distinzione tra i livelli diegetici confusi sul palco.

È il caso di anticipare che, seppur tangenti nelle modalità impiegate, l'esperimento ronconiano si distingue da quello di Rifici. A questo scopo sarà opportuno esplicitare quale sia l'obiettivo ultimo che guida la sovrapposizione tra diegesi e mimesi nello spettacolo gaddiano, il quale spinge il regista a compiere un'attività che più che interpretativa è stata definita da Claudio Longhi di «commento», da realizzare con gli strumenti del filologo prima ancora che con quelli del regista.

Benché Ronconi tenga conto delle differenze tra la ricezione del lettore e del pubblico a teatro, la ricerca è tesa soprattutto a riprodurre per lo spettatore in sala il medesimo processo di decodificazione di chi legge il romanzo, presentando materialmente sulla scena il contenuto della rappresentazione mentale, frutto dell'attività interpretativa della lettura. Molte delle caratteristiche della messinscena derivano, quindi, proprio dalla particolare prospettiva e dalle finalità con cui ci si rivolge al testo. Con questa evidenza è connesso il fatto che in scena non possa essere presente unicamente il personaggio che agisce, ma anche chiunque sia evocato dalle sue parole. Il presente dell'azione, tipico del dramma, si sovrappone alla dimensione temporale prevalente del romanzo: ad essere rappresentati, in scena, ci sono infatti «il passato e l'altrove della memoria e della narrazione»[360], ma non attraverso uno flash-back, con cui esso si apre uno squarcio sul presente, bensì per mezzo di «formazioni eteroclite di spazi e tempi, chiaramente improntate ad un modello di simultaneità di ascendenza narrativa»[361]. In riferimento alla deposizione della signora Menegazzi, vittima della rapina che costituisce la prima delle due «birbonate» che hanno luogo nel palazzo degli Ori, Ronconi dichiara: «è normale che compaia Retalli che in realtà qui non ci dovrebbe essere: se ne sta

[360] C. LONGHI, *La regia tra commento e interpretazione*, cit. p. 159.

[361] C. LONGHI, *Le trasposizioni teatrali di testi narrativi sperimentate da Luca Ronconi*, in *Narrare/rappresentare*, Heuresis sezione 3, Strumenti. Dipartimento di lingue e letterature straniere moderne, Università di Bologna, n. 39, CLUEB, Bologna, 2003, p. 170.

parlando! Leggendo questo passo il lettore se lo vede davanti!» [362]; ugualmente, è assolutamente normale che lo spazio dell'interrogatorio del Valdarena coincida al contempo con il commissariato e con l'appartamento dei Balducci dove è stato trovato il corpo di Liliana, attorno al quale il cugino si muove rivivendo le azioni compiute quella infausta mattina e non solo mimandole e descrivendole a vantaggio dell'ispettor Ingravallo che ne chiede conto[363]. Una condensazione spaziale e, analogamente, un tempo della rappresentazione di gran lunga diverso da quello «analogo al tempo del vissuto» teorizzato nell'ambito di un teatro normato, bensì una dimensione spazio-temporale manipolata, alterata e distorta dall'interferenza con l'atto narrativo. Sotto questa luce trova giustificazione anche la chiara divergenza anagrafica tra il presente degli attori e quello del personaggio, evidente soprattutto se si rapporta ai «trentacinque anni» di Don Ciccio l'età esibita dal suo interprete, Franco Graziosi, diverso anche nei tratti fisici dal personaggio «piuttosto rotondo nella persona».

Lo straniamento del modo scaturisce anche dal procedimento drammaturgico impiegato per la trasposizione scenica di un impianto narrativo tradizionale come *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini con cui si sono confrontati Emanuele Trevi e Massimo Popolizio che dello spettacolo omonimo hanno curato rispettivamente l'adattamento e la regia.

A sancire il successo della pièce, con la collaborazione delle specificità del testo di partenza, è l'operazione registica, riuscita al punto che l'allestimento, così gradevole e spettacolarmente riuscito, ha attirato la diffidenza di un certo pubblico che avrebbe voluto vedere in scena anche i toni sofferti e polemici dell'ideologia di Pasolini. Se la regia con lazzi, siparietti canori e con stornelli romaneschi, secondo alcuni, tradisce, essa ha anche però il merito di evidenziare magistralmente il lavoro drammaturgico che traduce le strutture linguistiche del testo e all'ideologia dell'autore riesce a dar corpo.

Così come nel *Pasticciaccio*, la dimensione diegetica della narrazione, che è temporalmente orientata verso il passato, è presente sulla scena, ma, a differenza del precedente ronconiano, essa non è sottoposta a completa polverizzazione: alle battute in terza persona con cui i personaggi descrivono sé stessi, le loro azioni e i loro pensieri, si aggiunge la presenza fisica di un narratore, impersonato da Lino Guanciale, che dell'extradiegetico è evidenza oggettiva. La soluzione si colloca, quindi, a metà strada tra una più classica trasposizione della dimensione romanzesca, che affida ad un didascalista il materiale narrativo eccedente i dialoghi, e la più audace polverizzazione dell'extradiegetico, sezionato e ridistribuito tra i personaggi. L'operazione totalizzante di Ronconi in questo caso si accompagna e si sovrappone ad un escamotage alla Peter Stein, che trasforma l'istanza narrativa omodiegetica de *I demoni* di Dostoevskij nel narratore in scena cui vengono affi-

[362] C. LONGHI, *La regia tra commento e interpretazione*, cit. p. 132.

[363] Cfr. AA. VV., *Intervista a più voci a Luca Ronconi*, cit., p. 95: «non è detto che il tempo debba essere identificato con un tempo determinato e che lo spazio debba essere identificato con un ambiente»

dati gli antefatti e gli snodi essenziali della fabula. Questo residuo di narrazione rimane sulla soglia, introduce il dramma e nei punti critici riassume e commenta, trasponendo la presenza discreta del non meglio identificato G-v del romanzo, trasparente seppur ubiquo.

In alternativa al tradizionale svolgimento oggettivo e mimetico Popolizio fa uso, quindi, anche di un personaggio attraverso il quale l'istanza narrativa, che in *Ragazzi di vita* è eterodiegetica, assume vividezza scenica e si preserva dalla totale polverizzazione. Dalle parole di quest'ultimo prende corpo la rappresentazione: così come sulla pagina gli incipit narratoriali preludono e introducono l'azione vera e propria, allo stesso modo l'entrata in scena dei personaggi e il loro agire, materializzandosi all'intervento dell'istanza diegetica, veicolano l'effetto del libro agito. Un'accorta soluzione registica traduce poi quella che in termini narratologici costituisce l'alterità del personaggio, ovvero l'estraneità al livello diegetico in cui si collocano tanto l'azione quanto i protagonisti, da cui egli è assente in qualità di narratore extradiegetico ed eterodiegetica. Se gli abiti borghesi da questo indossati ne oggettivizzano la distanza, però, il fatto che gli stessi appaiono sgualciti e che il narratore, talvolta stremato, partecipi delle condizioni ambientali e fisiche del racconto, esprime efficacemente la tensione verso i suoi personaggi, l'istanza di prossimità e lo sforzo per tenere le fila della rappresentazione. Tutto ciò è evidente fin dall'incipit, recitato da un narratore, madido di sudore, in maniche di camicia, con la giacca in mano:

> Faceva un caldo… che nun era scirocco, e nun era arsura, ma era soltanto caldo. Era come na mano de colore data sul venticello, sui muri gialletti de a borgata, sui prati, sui careti, su gli autobus coi grappoli agli sportelli, na mano de colore che era tutta l'allegria e il dolore delle notti presenti e del passato. L'aria era tirata e ronzante come la pelle di un tamburo […]

Una condizione in tutto e per tutto diversa da quella in cui agiscono gli altri narratori-didascalisti, tra i quali il noto stage manager wilderiano, che, pur potendo superficialmente interagire con i personaggi, non partecipa di ciò che accade nel mondo finzionale di cui si milita a reggere la rappresentazione.

La calcolata distanza/vicinanza del narratore dall'oggetto della sua narrazione risponde a oggettive istanze di rappresentazione della complessità narratologica trasportata sulla scena, ma cerca anche di esprimere quella dialettica tra distanza e prossimità dell'autore nei confronti della materia narrata attraverso la quale, nel romanzo di Pasolini, le variabili tecniche impiegate coinvolgono «non solo categorie linguistiche formali, ma anche grandezze di tipo politico»[364]. Il discorso indiretto libero, cifra stilistica del romanzo, è per Pasolini il modo in cui la parola del personaggio, compenetrandosi con quella dell'autore, fa emergere un punto di vista alternativo, frutto di una sen-

[364] P. DESOGUS, *Tra passione e ideologia. Forme del discorso indiretto libero in Pasolini,* in «SigMa», Vol. 3/2019.

sibilità e di uno sguardo autonomi che con essa entrano dialetticamente in contatto. Paolo Desogus, studiando i procedimenti formalistici di sovrapposizione che guidano il compenetrarsi delle voci narratore-personaggio ha notato che, mentre tra le due entità si realizza una prossimità spaziale, sul piano temporale si dimostra impossibile una condivisione dell'orizzonte storico in quanto, quello dell'autore, della storia e della coscienza di classe e quello del personaggio, della spontaneità e dell'inconsapevolezza del conflitto, rimangono irriducibili. La prospettiva del personaggio e quella dell'autore su questo piano rimarranno dunque sempre separati. Inoltre, in Pasolini dobbiamo riscontrare l'«assenza dell'eclissi del narratore», la cui voce ingloba dei tratti della soggettività che non svanisce, non rinuncia a lasciare traccia della sua presenza.

Più che un «grillo parlante»[365] alle calcagna dei personaggi, il narratore in scena, nato da una felice invenzione drammaturgica, sembra dare evidenza alla complessità con cui i modi prospettici si amalgamano, rimanendo sempre comunque distinti, rappresentando allo stesso tempo il modo, inteso quale «modalità di regolazione dell'informazione narrativa»[366], utilizzato dall'autore del romanzo. Mantenerne la voce dandogli anche corpo significa enfatizzare la parola di Pasolini, che come aveva visto Vittorini, non scompare dietro alla folla di personaggi e ai fatti che si susseguono.

Alla regia è invece affidato il compito di sfruttare al massimo grado questa intuizione focalizzando sulle dinamiche dell'interazione che sembrano oggettivare la tensione alla prossimità e la distanza del narratore nei confronti della storia, carica di ripercussioni politiche prima che estetico-letterarie.

Da un punto di vista narratologico, la presenza del narratore si qualifica di per sé come un caso di metalessi che, come effetto, «ottiene lo straniamento del dramma attraverso la diegesi»[367]. Tuttavia, in più casi, la regia sembra cogliere l'occasione per ribadirlo e per enfatizzarne l'effetto.

Scesi dal tram dove hanno appena scippato una donna, il Riccetto e Caciotta si danno alla fuga mimando a proscenio una corsa, cui prende parte anche il narratore che dopo uno sguardo rapido ad entrambi li affianca correndo anch'egli sul posto. Egli, certo, «ammicca con ironia all'incrocio tra i due piani drammaturgici», ma alla luce di quanto è stato messo in evidenza, sarebbe sbagliato degradarlo ad un lazzo, ad un mero «ammiccamento»[368]. Al contrario, qui come altrove, la soluzione scelta mira ad enfatizzare le caratteristiche del progetto drammaturgico senza rinunciare a portare in scena la costruzione a più livelli. Nella prima scena tratta dal primo capitolo,

[365] Cfr. M. ORTORE, *I ragazzi di vita di PPP nella contraddizione di Popolizio*, in www.klpteatro.it: «più grillo parlante che presenza esposta agli eventi»; «rimane incastrata nella distanza degli abiti borghesi in cui il regista sceglie di presentarlo».

[366] G. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 209.

[367] Cfr. P. VESCOVO, *A viva voce*, cit., p. 294.

[368] Cfr. M. ORTORE, *I ragazzi di vita di PPP nella contraddizione di Popolizio*, cit.

ambientata ai bagni sul Tevere dove i ragazzi, dopo aver affittata una barca, ne affidano il timone a Begalone, l'unico «de Ostia», che con molta difficoltà prova a governarla. Tra le grida dei due passeggeri, («ma chi t'a imparato a remà») e il panico evidente del rematore, la barca prova a raggiungere l'altra sponda del fiume, accompagnata dal racconto in terza persona del narratore mentre provoca gli effetti narrati mimando l'azione della corrente:

> La barca era come ammattita e andava un po' su e un po' giù a caso, un po' verso ponte Sisto e un po' verso Ponte Garibaldi.

Con il movimento che egli imprime alla barca, fingendo che «il poeta operi egli stesso gli effetti che canta» egli enfatizza la caratteristica della messa in scena che è quella di dare consistenza oggettiva all'operazione del narratore e al fenomeno di metalessi. Poco dopo, il Ricetto sfiderà la corrente per trarre in salvo una rondinella e sarà lo stesso narratore a trasportarlo fingendosi l'acqua che sostiene il suo nuotare e divenendo egli stesso mezzo dell' artificio, il correlativo oggettivo dell'onnipotenza del poeta nel mondo finzionale da lui creato.

Portare sulla scena l'impianto diegetico del romanzo, così come Ronconi ha fatto per il *Pasticciaccio*, nel caso di *Uomini no*, significa invece confrontarsi con un progetto narrativo in cui le scelte di dizione e le relative variabili tecniche impiegate per realizzarle non risultano mai un elemento accessorio, aproblematico, bensì integralmente e coerentemente integrato nel sistema romanzo. In quel contesto, del quale nei capitoli precedenti si è cercato di delineare l'organicità, le modalità di esposizione sono portatrici di un *surplus* di significato che si somma e si integra, fino a diventare inscindibile, a quello veicolato dai nuclei tematici e contenutistici.

Il progetto di trasportare sulla scena questa coerente configurazione formale si presenta, dunque, non scevro di implicazioni e di rischi correlati alla capacità di attenersi a quanto già implicitamente suggerito dal sistema di partenza o, al contrario, alla necessità di smantellarlo ed erigerne uno differente nel contesto di arrivo. Ad una prima disanima, la scelta del riduttore sembra smarcarsi con decisione dal modello romanzo.

In primo luogo, Santeramo rifiuta il confronto diretto con l'articolazione nel doppio registro narrativo, rinunciando, se non ai temi portanti dei capitoli corsivi, ai facili, seppur significativi esiti potenzialmente teatrali delle sezioni più compromesse con il modello drammatico, dai quali deriva una parte consistente degli effetti di "teatralità" insiti nel romanzo. La scelta ricade invece su modalità indirette di assunzione scenica di parte di quel contenuto ma ignora volontariamente la via indicata dal romanzo: non è quindi data quella consistenza oggettiva, che pur si intravede sulla pagina, allo sdoppiarsi del narratore e al suo costituirsi entità diegetica in conversazione con il personaggio Enne 2, collocato nello stesso livello narrativo. Tuttavia, è presente un piano esorbitante

l'azione vera e propria, occupato dall'attività onirica del protagonista, benché in questo processo, da cui deriva l'incontro consolatorio con una Berta immaginaria e salvifica, egli non sia assistito dall'istanza diegetica, come sarebbe invece accaduto se fosse stata data evidenza scenica al processo di metalessi d'autore.

Così come per il motivo del doppio di Enne 2, che nello spettacolo del 1977 si incarnò nella figura dell'uomo, anche quello della regressione infantile non è messo in scena, sebbene sia continuo il rimando alla fanciullezza, quale deposito di ricordi di vita autentica e di speranze cui i personaggi positivi attingono per trovare la motivazione della loro lotta. Oltre che dalla viva voce dei protagonisti[369], è nella fuggevole presenza del personaggio della Bambina, collocato al di fuori del piano degli eventi, che lo spettatore vede oggettivarsi la poetica dell'autore.

È solo in questi brevi momenti disseminati nello spettacolo, cui si aggiungono i fuggevoli incontri tra Berta ed Enne 2 e il riattivarsi dell'«incantesimo», che si ricostituisce, anche nel progetto drammaturgico, la doppia natura dell'opera vittoriniana: referenziale e simbolica, pubblica e privata, storica e metafisica. Saranno soprattutto le luci e la recitazione a segnare il trapasso alla temporalità sospesa e assoluta dei corsivi e ricreare sul palco la rarefazione della realtà oggettiva, circostanza da cui deriva la mitizzazione simbolica della proiezione soggettiva. Tuttavia, anche la poetica dell'infanzia subisce una storicizzazione, sottratta, com'è nelle intenzioni del regista, alla sola dimensione privata dell'esistenza del protagonista e riverberantesi nelle dinamiche del gruppo:

> I venticinquenni di oggi hanno quello stesso stupore? Volevo che recuperassero un elemento immaginifico, antico, scaturito da una realtà storica che dovrebbe ancora toccarci. Vittorini ci aiuta a riscoprire una sorta di meraviglia, nell'amore, nell'amicizia, nei rapporti umani, che appartenevano a un'epoca così complessa come la prima metà del Novecento ma oggi è inesorabilmente andata perduta[370].

Osservata da una prospettiva meramente quantitativa, che guarda alla percentuale del contenuto testuale tratto dal romanzo, l'operazione si configura complessivamente come conservativa, sebbene non manchino porzioni composte *ex novo* e luoghi in cui i nuclei originari, sottoposti ad un' originale trattazione scenica, siano stati sensibilmente alterati e ricomposti, in accordo con le modifiche apportate e con il disegno generale.

Una prevedibile contrazione nel numero dei personaggi, delle ambientazioni e degli episodi affrontati in rapporto al vasto progetto romanzesco si associa, dunque, ad una completa riproget-

[369] ERICA – Essere un uomo che non ha dentro l'uomo.
MICHELA – Essere uomo che non ha dentro nemmeno un giorno dell'infanzia
[370] E. VASTA (a cura di), *La perdita dell'incanto in una Milano metafisica. Conversazione con Carmelo Rifici*, in *Uomini e no. Programma di sala*, Piccolo Teatro di Milano, p. 8.

tazione della trama, scomposta in quadri che si succedono rapidamente con una continuità estranea al procedimento di giustapposizione con cui si susseguono nel romanzo.

La forte discontinuità che al testo narrativo è impressa dalla reticenza del narratore, il quale, nei momenti di pura azione, si limita a mostrarla scomposta nei singoli segmenti senza ricondurla all'unità indugiando in spiegazioni, è infatti superata dalle scelte operate tanto a livello drammaturgico quanto sul piano registico. La serrata conversazione tra i personaggi esplicita i nessi di relazione tra gli eventi, mirando, *in primis*, ad aumentare la coesione interna e l'efficienza narrativa dei momenti in cui si articola la fabula, e, in secondo luogo, a rendere fluido il trapasso tra i quadri. D'altro canto, i risultati degli interventi di riduzione vengono amplificati da una costruzione minimalista e simbolica dello spazio in cui pochi ma significativi elementi, tra tutti il celebre tram, ricreano le ambientazioni, interne ed esterne, che sfumano una nell'altra, senza che il muoversi degli ingranaggi scenici, che avviene a vista e rapidamente sotto gli occhi dello spettatore, comporti una soluzione nella continuità rappresentativa.

Nella stessa direzione di una alta concentrazione narrativa, conduce la scelta di motivare la presenza in scena dei personaggi di volta in volta con la partecipazione diretta all'azione rappresentata, con la funzione di testimoni della stessa, oculari o morali, o in relazione ad un coinvolgimento indiretto, di altro ordine, in qualità di destinatari ultimi del gesto compiuto o delle sue conseguenze estreme. Ma queste evidenze, ad una analisi preliminare, si presentano come portato del sistema di rappresentazione elaborato per la riduzione del romanzo, in cui, in relazione all'enunciato narrativo attribuitogli, al personaggio è affidata talvolta l'azione, la gestione della fabula, o la «coscienza filosofica del dramma», adempiendo alla funzione di commento e di coro. Sulle implicazioni sceniche e sulle conseguenze estreme che da questo sistema derivano si insisterà in seguito.

Continuando per il momento ad osservare l'operazione da un punto di vista strettamente drammaturgico, possiamo di certo affermare che l'elemento che più incide sulla ristrutturazione della trama e sugli effetti di concentrazione che veniamo or ora dal rilevare consiste nella creazione di un gruppo compatto di personaggi positivi, grazie alla quale ogni dispersione dell'azione e del suo controcanto riflessivo è evitata. Anche l'eliminazione del celebre incipit del romanzo, esorbitante rispetto agli eventi centrali, in cui lo scambio evocativo e irrealistico tra «l' uomo del posteggio di biciclette» e «l'uomo della bancarella» funge da preambolo agli eventi, produce lo stesso effetto: quello di evitare episodi secondari e di affidare lo svolgimento degli eventi a un gruppo ristretto di giovani combattenti e ad un altrettanto circoscritto numero di nemici (Clemm, due militi, Cane Nero, Pipino). Ai partigiani mutuati dal modello narrativo (Enne 2, Figlio-di-Dio, Barca Tartaro, Orazio, Metastasio, Selva e Lorena) si aggiungono, come personaggi di nuova invenzione, le compagne dei giovani combattenti (Michela, Erica e Lucrezia), e infine, a rientrare nel novero è anche Giulaj.

Questa opzione, coerente con il nuovo disegno interpretativo, è attivabile grazie ai numerosi spazi vuoti lasciati nella scrittura da Vittorini, che, proprio come in un testo drammatico, possono essere colmati dagli interpreti. Nel romanzo, infatti, non è esplicitamente chiarita dal narratore la posizione di Giulaj, così come le dinamiche del suo coinvolgimento nell'uccisione della cagna Greta. Allo stesso modo, non è mai svelata l'identità di quell'«uno» tra la folla che, nel capitolo LXXI, interroga i militi intenti a consumare il rancio sul contenuto delle loro gavette, accusandoli indirettamente di antropofagia[371]. Alle possibilità lasciate aperte gli interpreti reagiscono colmando il contenuto non esplicitato con le proprie intuizioni, per questo Crovi e Vaime avevano potuto attribuire la battuta « non sono un antropofago» e l'intero dialogo a Giulaj, pur in assenza di un'indicazione del narratore in tal senso, così come Santeramo opera nel modo indicato.

Del coinvolgimento attivo di Giulaj è conseguenza diretta un'ulteriore ristrutturazione dello spazio simbolico rispetto al romanzo, all'interno del quale la rappresentazione del personaggio aveva un peso significativo. Delle castagne, delle pantofole, dell'ossessione per il freddo patito ai piedi e di tutti gli elementi che, impiegati in funzione non referenziale, lo connotavano, non resta che una fugace allusione che non riesce tuttavia a restituire l'aurea particolare di cui era ammantato:

> LUCREZIA – (*A Giulaj*) Tu eri con loro?
> GIULAJ – Sì.
> LUCREZIA – Con le pantofole?
> GIULAJ – Con le pantofole.
> LUCREZIA – Ma non hai freddo?
> GIULAJ – Ho inventato un modo per tenere caldi i piedi. Basta prendere del cotone…
> LUCREZIA – (*Interrompendolo*) Perché non prendi delle scarpe?
> GIULAJ – Dovrei rubarle.
> LUCREZIA – E allora?
> GIULAJ – Non sta bene.
> LUCREZIA – Devi avere qualcosa nella testa che non funziona.

In scena egli smette quindi i panni della vittima sacrificale, inerte e inconsapevole che va incontro ad un destino inesorabile, già scritto negli elementi chiave della sua rappresentazione narrativa, di cui sono già stati messi in evidenza i caratteri altamente simbolici ed evocativi, per collocarsi nel medesimo piano degli altri personaggi: da ambulante estraneo ai fatti, travolto dalle conseguenze dell'attentato al tribunale senza che le dinamiche del suo coinvolgimento nella rappresaglia fascista siano chiarite dal narratore, a combattente, che, al pari degli altri partigiani, prende parte alle azioni e consapevolmente innesca la serie di eventi che lo porteranno ad uccidere la cagna Greta:

[371] Si ricorderà il celebre episodio della provocazione di un personaggio non ben identificato, in conseguenza della quale «il graduato» si rivolge minaccioso alla folla: «Chi non è un antropofago?» (UN, p. 821).

GIULAJ – Sono solo passato in mezzo ai militi e ai cani, solo passato in mezzo di corsa, perché volevo che smettessero di giocare sui morti, e uno dei cani mi ha visto, quello senza museruola, e ha cominciato a rincorrermi. Io ho corso nel viale, e sentivo i militi che urlavano Prendilo Greta!, Greta, avanti!, e il cane mi era quasi addosso, perché correvo con le pantofole, e allora sono caduto, non ho fatto niente, ci sono solo passato in mezzo perché smettessero di giocare e mangiare tra i morti, e il cane mi si è avventato contro, e avevo una lima in tasca, e ho provato a difendermi, solo a difendermi perché c'erano i morti e non volevo che si giocasse tra i morti, e il cane mordeva, e allora gli ho infilato la lima nel collo, e quelli sono arrivati, ma io mi sono alzato e ho corso, il cane a terra, una strada, poi un'altra, eccomi qua. Non dovevano giocare tra i morti.

Un trattamento analogo, per quanto meno avvertibile per la minor amplificazione che il personaggio riceve nel romanzo, coinvolge Selva, la cui *auctoritas* discende dalle cifre caratteristiche della sua rappresentazione di matura donna dai «capelli bianchi», appellata «la bella vecchia» o «la vecchia Selva», oltreché dal suo ruolo, in comunicazione con quello del Gracco, benché ben diverso da quest'ultimo. Ha a cuore la felicità degli uomini, è colei che nasconde e si prende cura dei giovani partigiani e spera che Enne 2 possa trovare in Berta non una compagna, bensì la sua compagna. Essa diviene strumento imprescindibile per la trasformazione della protagonista, e non per mezzo di rivelazione, quanto piuttosto attraverso un incontro che si configura come maieutico, atto a far emergere una verità già posseduta da Berta stessa ma realizzata soltanto la conversazione. Una funzione, questa, che la rappresentazione del 1977 conserva: «la sentenziosa Selva», scrive uno dei recensori[372].

Al contrario, la sua aspirazione alla felicità degli uomini è del tutto incompresa nel nuovo tessuto diegetico, sottoposto alla storicizzazione e ad una logica contingente in cui tutti i fatti vengono piegati alle dinamiche di gruppo e divengono spiegabili all'interno del ristretto numero di protagonisti che agiscono in modo compatto. Si confronti l'opposizione della compagne, non in senso politico ma affettivo, dei partigiani:

MICHELA – E' facile parlare per te.
SELVA – Perché?
MICHELA – C'è mica nessuno che ti appartiene là fuori.
SELVA – Tutti mi appartengono. Non è vero che tutti mi appartengono?
MICHELA – Ma nessuno che sia tuo, veramente e soltanto tuo.
ERICA – C'è qualcuno che stai aspettando?
SELVA – Tutti li sto aspettando.
LUCREZIA – Ma uno, se dovessi scegliere di aspettare uno soltanto, per chi sei qui?
Selva non risponde.
LUCREZIA – Lo vedi che non sai scegliere?
SELVA – Perché devo sceglierne uno? Non devo scegliere un bel niente.
MICHELA – Perché non hai nessuno che sia tuo là fuori. E' troppo facile così.
Se Barca Tartaro non tornasse sarebbe solo un fatto mio.

[372] G. GERON, *Al Teatro Uomo con «Il Centro» di Lucca. Fra documento e patetismo «Uomini e no» di Vittorini*, in «Il Giornale Nuovo», 31/03/1977[= Documento 12, in *Appendice*, sezione 3].

Se mio fratello non tornasse sarebbe solo mio.
ERICA – Se Orazio morisse…
LUCREZIA – *(Interrompendo)* E se Giulaj morisse? Sarebbero solo cose nostre, ciascuna con la sua cosa. Tu chi aspetti?
SELVA – Io li aspetto tutti. Sono io quella che ha più da perdere.
ERICA – Io ne aspetto uno, e se lui non torna io ho perso tutto.

Diversamente, del tutto escluso dal gruppo, dal momento che non si inferisce in nessun modo un suo concreto coinvolgimento nella lotta di liberazione, è il personaggio di El Paso, sul cui conto e sulla cui storia di falso ambasciatore spagnolo infiltrato tra i tedeschi si tace. Il ridimensionamento del suo contributo non si traduce nella completa eliminazione che si può immaginare possa essere stato conservato solo in quanto unico interlocutore con i nemici e mezzo per non perdere il prezioso materiale del dialogo con Clemm.

Così come Giulaj, che vede ridimensionata la sua carica figurale, anche il Gracco perde il suo ruolo centrale: destituito della valenza conferitagli da un rapporto privilegiato con il narratore, qui assente, cede la sua preminenza sul gruppo per divenire un loro pari e smette di esercitare la funzione, principalmente conoscitiva e interrogatrice, nel dramma distribuita tra tutti i partecipanti positivi. Dopotutto, non vi è riferimento alla struttura gerarchica del Gruppo d'Azione Partigiana, ben enfatizzata nella prima stesura narrativa e fattasi sempre più sfumata con le modifiche e le espunzioni autoriali successive: ciò che invece costituisce il focus della riduzione è il sentimento di fratellanza che vede uniti i giovani in una lotta in cui ogni determinazione pragmatica, temporale, spaziale o organizzativa, passa in secondo piano.

Estendendo a tutti gli altri personaggi una prerogativa del solo Gracco, l'accento rimane sulla conversazione quale strumento conoscitivo privilegiato, e non solo banalmente in accordo con le convenzioni del genere, bensì in risposta ad un preciso disegno drammaturgico che prevede una sistematica manipolazione del testo volta alla moltiplicazione delle occasioni di confronto tra i personaggi. Il dialogo tra essi, inoltre, si fa più esplicito, superando decisamente quelle oscillazioni ancora presenti nel romanzo tra schiettezza e «parola suggellata». Ogni circonlocuzione è bandita dalla conversazione che è aperta e autentica e mira all'esplicitazione di dinamiche e riflessioni che rimanevano implicite. Si sceglie, quindi, di procedere ad una chiarificazione circa la prassi dei partigiani, richiesta da Berta, la cui domanda era rimasta invece inevasa nel romanzo:

SELVA – Due in tutto. Una sono io e l'altra è la sua portatrice.
BERTA – Portatrice di che?
SELVA – D'arma. Diventerai la sua compagna?

Si segue il medesimo indirizzo nell'affrontare direttamente, seppur approssimativamente, la questione sulla legittimità dell'uso della violenza, oggetto nel romanzo di una ben più articolata riflessione che si rifrange in più punti del testo, dall'espressione da parte del narratore del disagio di Enne 2 nel passaggio dal lavoro intellettuale alla lotta armata nei corsivi e nell'interrogarsi dei partigiani nei tondi[373]:

> MICHELA – (*A Metastasio*) Tu hai ucciso qualcuno?
> *Silenzio.*
> MICHELA – Lo hai fatto?
> METASTASIO – Sì.

L'obiettivo del riduttore si deduce, tra l'altro, anche da un diffuso aggiornamento lessicale mediante il quale una voce desueta o meno frequente è sistematicamente sostituita con una variante media, più diretta e colloquiale.

Il dialogo interpersonale, urgente e incalzante, è dunque sempre calato nel contesto realistico della lotta e del rapporto tra i protagonisti. Nella medesima logica rientra la creazione di interazioni, di rapporti diretti e personali laddove il romanzo costruiva situazioni opponendo entità astratte. In quel contesto, per esempio, la relazione tra Lorena ed Enne 2 costituiva uno snodo diegetico funzionale alla sola rappresentazione della situazione esistenziale del protagonista, in cui del tutto ininfluente finiva per essere il profilo della donna, non determinato così come quello di tutti i personaggi che rimangono, in definitiva, stilizzazioni e figure appena abbozzate. In nessun modo essa interferiva con la storia con Berta, anzi, al più essa contribuiva a definirla per contrasto, opponendo all'amore «il suo deserto». Al contrario, nel testo drammaturgico, nel momento stesso in cui Berta può alludervi, dimostrando di averne contezza, la dinamica che opponeva due situazioni, la presenza e l'assenza, la vacuità effimera e la necessità naturale dell'atto carnale, si tramuta nella concorrenza tra due donne tra cui è previsto anche un incontro diretto in prossimità dello scioglimento della trama. La volontà di incontrare Berta è dettata però unicamente dalla solidarietà di Lorena che, generosamente spinge la rivale verso Enne 2 per vederne salva la vita, sebbene, come si legge qui sotto, le buone intenzioni non trattengano le due donne dall'indugio in particolari che per i motivi esposti non avrebbero mai trovato posto nel romanzo:

[373] La questione diventa pretesto per chiarire il rapporto di identificazione-divaricazione in uno dei capitoli che deve la sua definitiva espulsione alla più esibita presenza del tema metanarrativo e metalettico: «Perché non saprei uccidere? Perché non sono in nessun modo quello che è Enne 2? È per l'umiltà del mio scrivere […]Sempre io sono in un altro, in quello che dico di essere e di fare. Perché solo in un altro io sono e faccio. È in un altro che io ho una storia.» (OPN. II, *Note ai testi*, pp. 1222; 1225), ma presenta anche frequenti riferimenti extra testuali. Cfr. lettera a Hemingway 12 marzo 1949 in ANP, p. 214: «Io non sono stato incapace, per esempio, di apprendere a sparare, e tuttavia posso stare benissimo dove si spara». Lo spettacolo, qui come altrove, trasporta il tema, connesso in profondità alla struttura duale del romanzo, sul livello diegetico degli eventi in cui i personaggi agiscono e si esprimono con enunciati omodiegetici, coincidenti con la struttura delle più tradizionali battute drammatiche.

BERTA – Cosa vuoi?
LORENA – Devi portarlo via.
BERTA – Lo farò.
LORENA – Quando?
BERTA – Lui lo sa quando.
LORENA – Non può più aspettare.
BERTA – Quando sarà il momento, io sarò pronta.
LORENA – Devi farlo adesso.
BERTA – Non posso, non ancora.
LORENA – Sei l'unica che può salvarlo. Io ci ho provato ma non vuole essere salvato da nessun altro. Aspetta te, e tu perdi tempo.
[…]

BERTA – Te l'ha chiesto lui di cercarmi?
LORENA – Devi avere qualcosa che non riesco a vedere.
BERTA – Ti ha mandata lui qui da me?
LORENA – Non me l'ha chiesto, non mi ha detto di venire a cercarti, ma in un certo senso l'ha fatto. Cos'hai? Non sei niente di straordinario, eppure non aspetta che te.

E ancora:

BERTA – Sei stata con lui?
LORENA – Non serve a niente saperlo.
BERTA – Io voglio saperlo.
LORENA – Perché?
BERTA – Dimmi se sei stata con lui.
LORENA – Ci sono stata. Non te l'avrei detto.
BERTA – Ho voluto saperlo io.
LORENA – È inutile saperlo e non è servito a niente.
BERTA – Perché è stato con te? Perché non ha saputo aspettarmi?
LORENA – Perché era solo.
BERTA – È colpa mia averlo lasciato solo?
LORENA – Eri l'unica che poteva toglierlo dal deserto in cui è.
BERTA – Lo sono ancora?
LORENA – Devi far presto.

Allo stesso modo, ma con ripercussioni ben più consistenti, anche il rapporto tra Enne 2 e Cane Nero è trasformato in un regolamento di conti personale. Si tratta di uno sviluppo di un disegno già abbozzato da Vittorini, che fa del gerarca fascista ciò che agli occhi di Enne 2 incarna la gratuità e l'inesorabilità della ferocia, sebbene questa opposizione nel romanzo rimanga sul piano della generica rappresentazione della lotta del male contro il bene.

FIGLIO-DI-DIO – Si fa il tuo nome all'albergo.
ENNE 2 – Mi hanno visto?
FIGLIO-DI-DIO – Credo di no. Cane Nero ha parlato di te a Clemm, e Clemm mi ha chiesto notizie.
ENNE 2 – Che gli hai detto?
FIGLIO-DI-DIO – Niente, che gli ho detto? Cane Nero ha chiesto il permesso di cercarti personalmente.

ENNE 2 – Devo esserne onorato?
FIGLIO-DI-DIO – E se anche qualcun altro dovesse trovarti, ha ottenuto che tu sia portato da lui.
ENNE 2 – Non mi lascerò prendere. Altro?

Per entrare nel merito delle modalità con cui l'extradiegetico entra sulla scena distribuendosi tra gli attanti della mimesi, si dovrà invece fare un distinguo, dal momento che si riscontrano delle differenze nel trattamento del contenuto dei capitoli in tondo e nei corsivi.

Per ciò che concerne l'istanza extradiegetica dei corsivi, che abbiamo già definito omodiegetica e compromessa con l'oggetto della narrazione di quelle sezioni, il suo ruolo e il suo contributo all'esplicitazione e all'amplificazione del significato dell'opera, ove conservati, vengono riassorbiti nella forma canonica della battuta attribuita al personaggio. È il caso del contenuto di quei capitoli con *funzione testimoniale* o *ideologica* le cui riflessioni, scaturite dall'azione e aderenti ai fatti, vengono facilmente assunte dal dramma. Esso è quindi recuperato, ma senza mettere in crisi le strutture drammatiche tradizionali, come verosimile espressione di un personaggio non concretamente attivo nello svolgimento del fatto, bensì, che assiste da una posizione emotiva partecipe e coinvolta. È il caso dell'accusa formulata da Michela, personaggio introdotto *ex novo*, nei confronti del partigiano impiegato nell'albergo Regina: seppur calata nella dimensione diegetica e concreto-situazionale, essa è la trasposizione degli analoghi dubbi espressi dalla voce del narratore verso Figlio-di-Dio e soprattutto verso lo spagnolo El Paso:

MICHELA – Mi fai schifo. Come puoi essere con noi e tenere a bada i cani dell'albergo? Come puoi sopportare di vedere in faccia ogni giorno quelli che ci ammazzano, di salutarli, magari di ridere con loro? Che fai, ci mangi insieme anche? Io non mi fido di te, non mi fido di chi riesce a mentire così a lungo e per tutte le giornate. A chi dici menzogne? A loro o a noi? Mi fai schifo, perché dentro di te sei scuro come le loro divise, dentro di te non ci può essere più niente di buono, il buono non si può tenere nascosto dentro, perché se lo nascondi, il buono che c'è muore[374].

Senz'altro degna di nota è la modalità con cui Santeramo sceglie di trasporre scenicamente la riflessione sul male, non estraneo bensì connaturato all'uomo. Pur calata nell'azione, come tutti i contenuti sostanziali, la morale del narratore in questo caso non viene espressa dalla voce di un personaggio che ne diviene il portavoce, come, per esempio, nel caso appena ricordato di Michela, unica incaricata di indagare le responsabilità del male, dapprima mettendo in discussione la consuetudine di Figlio-di-Dio con il nemico e, in seguito, sollevando dalle stesse i cani, autori inconsapevoli e dunque incolpevoli del male. In questo particolare caso, degno di nota per la rilevanza capitale della questione, essa viene teatralizzata svolgendosi in una dimensione dialogica e interpersonale.

[374] Cfr. UN, p. 879: «*Niente al mondo potrebbe farmi essere, in questo momento, coi tedeschi. E anche il Gracco. Niente al mondo potrebbe far essere il Gracco, stasera, coi tedeschi. El Paso invece è con loro. Partecipa al loro festino, brinda con loro*.»

Alle argomentazioni di Enne 2, che nello scontro finale con Cane Nero si dimostra ostinato nel difendere l'umanità estromettendone coloro che agiscono da non uomini, è il gerarca fascista a ribattere esponendo la tesi portante del romanzo, la quale, sulle labbra del personaggio negativo si tramuta da lucida quanto partecipata e sofferta analisi del male, in cinica e spietata rivelazione che spinge il partigiano nell'abisso della disperazione. È così che la consapevolezza della connaturata presenza del male nell'uomo cessa di essere un momento costruttivo, e in fondo positivo in quanto risultato più compiuto di una dolorosa riflessione scaturita dall'evidenza delle atrocità commesse dai fascisti. Se posta nel mezzo della fabula essa è riflessione tragica ma non sconfortante, anzi constatazione necessaria per dare nuova linfa e recare motivazione per la lotta, quanto asserito in chiusura rappresenta la pietra tombale posta non solo sull'esistenza tragica e sul finale disperato di Enne 2, ma sulla stessa lotta.

Un discorso a parte investe i corsivi metalettici. Se in quei capitoli l'intervento diretto del narratore-personaggio opera il prodigio, l'incontro sospeso nel tempo e nello spazio di una Sicilia mitica, dell'infanzia, sulla scena esso avrebbe amplificato lo straniamento del dramma, rivelando più scopertamente la sua natura di rappresentazione mimetica all'interno di una cornice diegetica. Il contenuto di quei corsivi è riproposto nella medesima forma teatralizzata ma, in assenza del doppio di Enne 2, dello spettro, ricorrendo dapprima al supporto di Berta:

> BERTA – Enne 2 è nella sua camera. È steso sul letto, fuma. La sua faccia è bianca. È steso vestito sul letto, con le scarpe ai piedi; e ha gli occhi chiusi. Ha la sigaretta accesa in bocca; non dorme. Ha sulla faccia la smorfia della privazione che gli fa male, la mancanza di lei, da dieci anni.
> ENNE 2 – Lei è solo nel vestito di donna che tiene appeso a una gruccia dietro la porta.
> BERTA – Vorrebbe un giorno della sua infanzia. Metterci la testa dentro.
> ENNE 2 – Ma con una differenza: con la cosa tra lui e Berta in quel giorno dell'infanzia.
> BERTA – Anche se non è reale,
> ENNE 2 – o forse è due volte reale.

E per un segmento ricorrendo all'aiuto Lorena:

> LORENA – Bussano alla sua porta.
> BERTA – Basta questo a sospendere la malinconia.
> ENNE 2 – È l'attimo esatto in cui il tempo si dilata e sembra fermarsi. Rimane solo la speranza che sia lei, che sia lei e che resti per sempre dentro il vestito dietro la porta. L'attimo in cui tutto è fermo, che apre la vita intera a ogni possibilità.
> LORENA – Come quando si è davanti a una pistola. Come in tutti gli attimi sospesi che sono l'incaglio del tempo. Che prendono le voci intorno, il traffico, e ne fanno silenzio pieno.
> BERTA – È un tempo come sognato, che cancella i gesti che non si ricorderanno.
> ENNE 2 – Spegnere la sigaretta. Fare i passi tra il letto e la porta. Aprirla.

Tuttavia, mentre il parallelo posto da Lorena cerca di ristabilire un'analogia con un' esperienza di vita reale e con il piano referenziale, è Berta che, accennando al processo metalettico, si rivolge alle logiche diegetiche, assistendo e condividendo con Enne 2 il ritorno all'infanzia, come sulla pagina avrebbe fatto il narratore. La cessione di queste prerogative è peraltro enfatizzata dalla messa in scena che ricorre, come ha fatto Popolizio, ad un preciso rinvio all'effetto di metalessi dal momento che le azioni descritte, quella di fumare e spegnere la sigaretta, seppur attribuite a Enne 2, sono compiute per interposta persona, proprio per mezzo di Berta.

La problematizzazione della forma drammatica derivata dall'assunzione scenica del romanzo coinvolge invece la trasposizione dell'istanza extradiegetica dei tondi.[375] Alcune porzioni di spettacolo sembrano distinguersi dalle altre per una fedeltà al testo sancita dall'attribuzione dei segmenti narratoriali ai personaggi per mezzo di un criterio coerente, mirante a ricomporre sulla scena l'unità persa sulla pagina mediante la divaricazione delle categorie di *modo* e *voce*. Le variazioni della frequenza con cui ciò si realizza rispetto al precedente ronconiano sono certo connesse anche alla differenza del materiale impiegato: al largo uso del discorso indiretto libero del *Pasticciaccio* si sostituisce una voce del narratore piuttosto impersonale e lontana dai cedimenti espressionistici di Gadda. Accanto alle analogie, sussistono infatti numerose differenze tra la configurazione dei due romanzi. Entrambi i narratori non si pongono al di sopra del loro mondo finzionale ma si ricavano un ruolo prossimo a quello dello spettatore che, vinto, osserva l'accadere delle cose sopraffatto dal manifestarsi della realtà. Al tono asseverativo è preferito piuttosto un atteggiamento congetturale, attraverso la formulazione di ipotesi con la propria voce oppure rappresentando lo sforzo dei personaggi per provare ad afferrarla[376]. Ciò che si articola differentemente è lo spazio che trascende l'azione, quello del commento. In Vittorini l'azione e il commento, talvolta prevaricante, sono due momenti che restano distinti, isolati nelle due forme attraverso le quali la narrazione si po-

[375] A conferma di quanto abbiamo notato circa la trasposizione del contenuto dei corsivi si pongono le parole dell'autore del progetto drammaturgico: «Il romanzo ha poi una sua tipicità che lo rende unico: si tratta degli interventi in corsivo, quelli in cui l'autore parla direttamente ai suoi personaggi e al lettore, un intervento diretto nella vicenda. In questo caso, la drammaturgia ha provato a sedimentare quelle parti in corsivo e a distribuirle poi, dove era dal mio punto di vista necessario, nel dialogo tra i personaggi, facendo aderire volta per volta ciascun personaggio a un pensiero dell'autore, cercando di fare in modo che quel pensiero diventasse il motivo dell'azione di questo o quel personaggio». Cfr. Michele Santeramo, «*Uomini e no*». *La ricerca della felicità*, in *Uomini e no. Programma di sala*, cit., p. 12.

[376] Cfr. UN, p. 888 e la sua prassi enunciativa: «Davvero non poteva? O era soltanto, come loro, che non aveva letto il giornale?». Il medesimo atteggiamento del narratore, volto a non colmare le lacune conoscitive del personaggio, si ritrova in Gadda: «Ingravallo, poi, aveva letto Norman Douglas oltre che Lawrence […]e gli sovvenne che uno dei due erotologi, ma non ricordava quale, un bel giorno s'era tramutato in Geodeta.» Tutte le affermazioni successive, a causa della fallacia della memoria, devono riferirsi di necessità a «Norman Douglas, o lui, Lawrence», e l'impossibilità di una sicura attribuzione persiste, tanto che il capitolo si conclude senza un intervento chiarificatore. Il fatto che l'oggetto centrale della narrazione sia il tortuoso cammino di Ingravallo verso la verità e che questo si dispieghi riproducendo il caos del reale senza che il narratore vi si opponga lo ribadisce Ronconi: «Nel giallo classico l'investigatore è per noi la guida alla verità. Qui non è affatto così. Il commissario Ingravallo cade in errore, accusa persone non sospettate alterato dalla propria passione, odio per i giovani, misoginia, infatuazione per la signora Liliana, attrazione-repulsione per le serve, non si può pretendere di vederlo come il classico investigatore», Cfr. R. SALA (a cura di), *Siamo tutti Ingravallo*, conversazione con Luca Ronconi, in «Espresso», 16 febbraio 1996, p. 121.

larizza, laddove, in Gadda. rappresentazione e narrazione si sovrappongono e si compenetrano nell'affabulazione perpetua di chi dice io. In questa voce persistente emergono talvolta in superficie i personaggi: attraverso la loro voce nel discorso diretto, o la loro prospettiva nel discorso indiretto libero. Da un punto di vista prettamente narratologico questo assetto oppone l'alta funzionalità narrativa della sequenza verbale di *Uomini e no,* orientata al rispetto di ferrei criteri cronologici e consequenziali, agli andirivieni imprevedibili dell'intreccio del *Pasticciaccio,* che, al contrario, riproducono la casualità e la caoticità del reale. Da queste premesse derivano anche i diversi effetti ricercati dalle trasposizioni che, con un alto grado di fedeltà, portano sulla scena le caratteristiche del racconto. La discontinuità che Ronconi legge nella sequenza verbale di Gadda si riverbera nella ricercata frammentazione tra i quadri della vicenda, laddove Rifici opta per una ricomposizione fluida della fabula, esplicitando i nessi e i vuoti lasciati dal narratore, con il risultato di amplificare gli esiti di coerenza e funzionalità dell'enunciato diegetico.

Oltre che sui presupposti generali e sugli effetti complessivi, le differenze riscontrate nella struttura diegetica dei romanzi si traducono, di necessità, in una diversa progettazione scenica connessa alle diverse modalità di attribuzione delle porzioni di enunciato narratoriale approdate sul palco. In nessun modo, infatti, data l'assenza di segmenti di discorso indiretto libero, il testo di Vittorini, perseguendo pedissequamente la via ronconiana, avrebbe raggiunto gli esiti scenici del capolavoro del regista. Tra gli enunciati di *Uomini e no* passibili del trattamento subìto dagli inserti extradiegetici del *Pasticciaccio,* infatti, vi sono soltanto gli stringati segmenti del discorso del narratore con focus sull'attante, ai quali si aggiungono le porzioni di narrazione esterna cui si associa una *visione con*, un punto di vista del personaggio, ridotto però alla sua prospettiva visuale e non coincidente con la sua versione o con la sua opinione sulla storia. Il lavoro drammaturgico, tuttavia, non sfrutta a pieno questo tipo di enunciati, prediligendo porzioni con focalizzazione esterna attribuiti coerentemente al responsabile dell'azione o al personaggio su cui transita l'azione, come negli esempi seguenti:

> ENNE 2 – Il sole del deserto splende sulla città invernale, ed Enne 2, adesso, lo vede.
>
> MILITE 2 – Uomini vengono dalla linea lontana, lungo le due file dei grandi alberi, e portano puntati in giù quegli strani bastoni che luccicano.
> […]
> CANE NERO – Tra quelli viene un uomo. Viene al centro dell'asfalto. Al centro del luminoso mattino. Viene voltandosi ad ogni passo e agitando alto in pugno, di sopra al capo, un grande scudiscio nero che serpeggia fischiando.
> […]
> CANE NERO – non si sente niente altro se non la voce rotta di Cane Nero (quel muezzin), ormai morente nella distanza. Sembra che in tutta la città non ci sia altro che il suono di quella voce e di

quello scudiscio. Insieme, voce e scudiscio fanno il lamento della morte che avanza, poi si allontana, ma promette di tornare.

MILITE 1 – Arriva la morte e stavolta non va via promettendo di tornare, stavolta arriva ed è solo una promessa mantenuta.

Se ricollocati nel contesto da cui questi campioni sono stati prelevati, si evince immediatamente la diffusa elusione anche delle regole appena viste. Nel segmento che di seguito si riporta è indubbio che il personaggio che parla in prima battuta non è né il soggetto dell'azione che enuncia né colui che presta al narratore il suo punto di vista esterno:

CLEMM – Nella luce chiara, a duecento metri, Enne 2 vede un camion fermo che luccica.
MILITE 1 – E uomini neri che attraversano la strada, fermi, con al braccio bastoni che anch'essi luccicano.

D'altronde, che la ricomposizione della divaricazione sussistente sulla pagina tra voce e prospettiva non sia perseguita si evince chiaramente dal confronto con il passo romanzesco da cui è tratto:

Guardava davanti a sé, di sopra a lei ancora seduta sulla canna; e allora lei pure guardò, vide lo splendore invernale tra le due spoglie file di alberi che mai terminavano, e nella tersa luce, a duecento metri, un camion fermo col vetro che luccicava, e uomini neri attraverso la strada, anch'essi fermi, con al braccio bastoni che anch'essi luccicavano (UN, p. 718-719).

La costruzione originaria traduceva sulla pagina il procedimento che, alternando inquadrature oggettive a soggettive, il cinema utilizza per segnalare l'attribuzione del punto di vista al personaggio che è appena stato inquadrato. In questo caso, alla vista del camion, dato esterno e oggettivo si associava una distorsione soggettiva e metaforica che, in virtù dell'identificazione tra Enne 2 e il narratore, può essere attribuita ad entrambi. D'altronde, anche l'appellativo «uomini neri» e la definizione «bastoni che luccicano» funge da spia del cambio di focalizzazione dal momento che il coincidere della conoscenza del personaggio con quella del narratore impedisce di identificarli più precisamente rispettivamente come membri della milizia e come fucili. Tralasciato il contenuto non denotativo relativo allo «splendore invernale», il testo, pur recuperando l'elemento visivo, coerentemente connesso a Enne 2, non lo riconduce alla sua voce, optando per la ricostruzione del nesso voce-azione piuttosto che voce-prospettiva. Alla legittimità della scelta operata, che mira a focalizzare sull'azione e ad enfatizzare la partecipazione dei personaggi alla scena in costruzione e non il loro punto di vista, si può contestare forse la mancata ristrutturazione del segmento diegetico in cui

il residuo soggettivistico contenuto in «uomini neri» e «bastoni che luccicano» risulta del tutto incoerente quando attribuito al milite incaricato dell'enunciazione[377].

In generale, così come il lettore ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un resoconto obiettivo di ciò che il narratore vede, così la mediazione che si frappone tra lo spettatore e la dimensione mimetica dello spettacolo è minima e sempre a supporto dell'azione. Ma che a guidare la prassi di distribuzione degli enunciati non siano solo le istanze di prospettiva, come nel caso Ronconiano, ma che queste siano connesse ad un progetto differente si evince fin dalla prima scena:

> FIGLIO-DI-DIO – 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.
> BAMBINA – Splende il sole sulle macerie del '43; splende; ai Giardini, sugli alberi nudi e sulle cancellate.
> ERICA – E' una mattina d'inverno, è gennaio, e il sole è sulle piazze, sui tranvai.
> CONDUCENTE – Sul tranvai 27 che riparte dalla fermata della Porta.
> BERTA – Il sole splende sul gomito e sulla spalla di una donna poggiati contro il vetro.
> ENNE 2 – Un uomo vede quel gomito e quella spalla e un gran suono allora irrompe in lui; e spinge correndo la bicicletta, attraversa i binari, raggiunge la piazza.
> CONDUCENTE – Il tranvai è già lontano, percuote di squilli il suo binario già oltre la fermata successiva.
> EL PASO – Ma lui monta sulla bicicletta e lo rincorre.
> BERTA – Un pezzo corre e non rivede, nel nero della folla chiusa dentro il tranvai, il gomito e la spalla della donna per la quale corre.
> ENNE 2 – Però sa di non essersi sbagliato, perché rimane in lui il grande suono, e da ogni giornata ch'era stata
> TUTTI – Settembre e ottobre, novembre e dicembre.
> ENNE 2 – Uno splendore viene a lui, e si unisce a quello che è ora.
> CONDUCENTE – In piazza della Scala
> BERTA – La donna scende.
> EL PASO – Lui si avvicina,
> LUCREZIA – Lei lo guarda
> BERTA – Ed è come essersi visti per la prima volta.
> ENNE 2 – La toglie dalla folla, la conduce fino al marciapiede di via Manzoni:
> EL PASO – Non dalla parte del caffè Cova,
> LUCREZIA – Dall'altra. Dopo così tanto tempo, hanno bisogno di silenzio per sapere di essersi sempre cercati.
> MICHELA – L'uomo porta la bicicletta con la mano destra e lei, la donna, è nell'altra sua mano.
> LUCREZIA – Lei è dentro l'altra sua mano. Cammina dentro di lui, non sulla strada.
> BAMBINA – Il sole continua a splendere sulle macerie che provano a incagliare ogni vita palpitante.

Accanto ad attribuzioni coerenti, come tali si qualificano la battuta di Berta con oggetto il raggio di sole che colpisce il suo gomito, o la descrizione dell'avanzare del tram fornita coerentemente dal conducente che lo guida, si pongono assegnazioni arbitrarie a personaggi la cui presenza

[377] Anche altrove la trasposizione di enunciati costruiti sulla medesima deformazione soggettivistica della realtà sono attribuiti a personaggi estranei a Enne 2. Tutti i personaggi partecipano quindi della prospettiva che appartiene solo al narratore e di conseguenza al protagonista: «MILITE 1 – Ossa di case sono nel deserto, e spettri di case; coi portoni chiusi, le finestre chiuse, i negozi chiusi.»

in scena non è giustificata dalla costruzione dell'enunciato romanzesco. Il modello più prossimo di questa scena va ricercato in un segmento del quadro del *Pasticciaccio,* ambientato nella sala da pranzo dei Balducci, in cui a prendere la parola è una folla sterminata di personaggi: netturbini, portalettere, portinaie e operai, frequentando la zona o partecipando di quanto la diceria popolare attribuisce al palazzo degli ori e ai suoi inquilini possono procedere alla sua descrizione. Essi sono coerentemente autorizzati dal narratore a prendere la parola e ad enunciare, ciascuno per un segmento, la porzione diegetica di cui si riporta il segmento iniziale:

> E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto il casamento insino ar tetto era come imbottito di quel metallo. Drento poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfio più grande era sulla scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'ereno signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu sacco 'e solde pur essa, na vedova: la signora Menegacci [378].

Su questo sguardo, sempre ampliato fino a comprendere una folla di persone sembra essere calibrato lo spettacolo di Rifici, le cui scene, solo in pochissimi casi sono contratte fino a coincidere con i soli partecipanti attivi all'azione. Tuttavia, la quantità dei personaggi, eccedente rispetto all'azione rappresentata non è giustificata dalla prassi seguita da Ronconi, in virtù della quale sul palco compaiono, in aggiunta a coloro che rappresentano il passato della narrazione o del ricordo, anche gli attanti dell'azione presente. Il modello non è la celebre scena dell'interrogatorio della Cionini, che porta sul palco, insieme agli ispettori che la ascoltano, anche il contenuto della sua deposizione: nella fattispecie, la scena vede l'animarsi dell'atelier della Zamira Pacòri all'interno dell'ufficio del dottor Fumi, nella sovrapposizione tra i due ambienti. Lo spettacolo di Rifici, infatti, si svincola completamente dal modello diegetico, dalla formula del libro, cui alludono sia il *Pasticciaccio,* realizzando la compresenza dei piani temporali e spaziali, sia *Ragazzi di vita,* prestando il corpo di un attore alle azioni narrative compiute dall'istanza diegetica. La cifra più evidente risiede nel fatto che tutti gli enunciati, anche quelli extradiegetici, sono stati trasportati al presente, cercando di realizzare gli effetti di una narrazione simultanea.

La tensione tra dimensione mimetica e diegetica ha quindi presupposti ed esiti diversi. Essa conduce alla continua e persistente attualizzazione nel presente, cui, in virtù della solidarietà morale, tutti i personaggi positivi partecipano: El Paso ed Erica possono prestare la loro voce al racconto dell'incontro di Berta ed Enne 2 pur non essendo coinvolti e, allo stesso modo, anche Selva, cui non sono attribuite battute, può essere presente in scena. Questo assetto drammaturgico ha il merito di riprodurre una delle aspirazioni più autentiche del romanzo che consiste nella continua tensione

[378] C. E. GADDA, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*, in IDEM, *Romanzi e Racconti*, Milano, Garzanti, vol. II, 1989, p. 7.

all'*attualizzazione*, di probabile derivazione cinematografica[379]. Oltre che con il privilegio concesso alla narrazione in presa diretta, essa si realizza mediante l'insolito inserimento in una narrazione posteriore ed esterna, che colloca la diegesi nel passato, di deittici ed espressioni temporali che creano l'illusione di annullare la distanza spaziale e temporale tra la situazione e il punto di vista del narratore, riducendo quindi lo iato tra il piano degli avvenimenti e quello della narrazione, aggancianti entrambi al presente del lettore:

> Qui Enne 2 frenò (UN, p. 718).
> Tutti questi uomini erano semplici, erano pacifici, semplici (UN, p. 759).
> Ma ora la gente era ferma, guardava i militi che mangiavano (UN, p. 891).

Lo sforzo compiuto in questa direzione dagli allestitori traduce la continua tendenza del narratore eterodiegetico a ricercare un punto di vista interno, prendendolo in prestito dal personaggio. L'osservazione di Falaschi, il quale nota come in *Uomini e no* il verbo vedere ricorra con un'accezione fisica, al contrario del più massiccio impiego, in *Conversazione in Sicilia* e altrove con il significato più sfumato di "ricordare" o "pensare", va quindi messo in relazione con le modalità di esposizione che sfruttano, quando è possibile, il campo visivo di chi agisce [380].

La redistribuzione dell'eterodiegetico tra gli attanti, con privilegio accordato a criteri di assegnazione su base appunto visiva, ha come diretta conseguenza, come per il *Pasticciaccio*, la trasformazione della narrazione, che da esterna diviene interna. Seppure enunciati extradiegetici ed eterodiegetici nella struttura, gli inserti narratoriali attribuiti ai personaggi agenti nella fabula divengono di fatto omodiegetici, alterando la particolarità dell'istanza narrativa del romanzo ma allo stesso tempo sottolineandone una specifica tendenza.

Alla condensazione e all'attualizzazione mirano anche la scenografia e il progetto registico che sembrano d'altronde concepiti proprio per enfatizzare lo schema drammaturgico. La prima prevede una costruzione simbolica dello spazio: ad essere presenti sul palcoscenico sono infatti solo un tram, scomposto, con al centro una piattaforma mobile e una botola. Quest'ultima rappresenta gli interni delle case operaie in cui si svolgono gli incontri e accoglie il fuori scena in cui si consuma il martirio di Giulaj; tutti gli atri elementi stanno, di volta in volta, per l'interno del tram, per l'albergo Regina o le strade di Milano[381]. Grazie ad una concezione non naturalistica dello spazio, alla narra-

[379] Le categorie di *attualizzazione* e *simultaneità* sono impiegate per descrivere due tra i più evidenti fenomeni su cui valutare l'influsso del cinema sul racconto narrativo. Cfr. S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 83.

[380] G. FALASCHI, *Uomini e no* in IDEM, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 82-83.

[381] Rifici eredita evidentemente da Ronconi una concezione della scenografia non quale elemento inerte ma quale congegno drammaturgico.

zione che spesso si sostituisce all'azione e ad un importante apporto della scenografia verbale, sono inoltre narrate molte più azioni di quelle che vengono rappresentate.

Dal punto di vista della struttura semantica dello spettacolo questi elementi rappresentano una risposta, l'unica possibile, alla più pressante presenza del male, cui è possibile opporre solo il sentimento di fratellanza che lega il gruppo.

IV.2 Le origini. La riduzione di Crovi e Vaime: il testo drammatico

Alla categoria più diffusa della tradizionale riduzione teatrale è invece ascrivibile la trasposizione di *Uomini e no* firmata da Enrico Vaime e da Raffaele Crovi, che apparve nella rivista «Sipario» nel 1965[382]. Essa rappresenta anche la prima manifestazione di un interesse propriamente drammatico nei confronti dell'opera, sebbene tanto i profili dei riduttori, uno dei quali all'epoca stretto collaboratore di Vittorini, quanto le richieste della committenza e, in misura determinante anche il coinvolgimento e la supervisione dello stesso autore, influenzarono sensibilmente il lavoro su un testo le cui possibilità furono frustrate dall'adozione di un atteggiamento conservativo piuttosto che creativo.

La storia dell'operazione è sommariamente raccontata a posteriori dallo stesso Crovi che, su «La Repubblica» del 21 aprile 1977[383], ritiene di dover dare dei necessari chiarimenti in seguito alle polemiche sollevate dall'allestimento scenico dello stesso anno, realizzato da Roberto Marcucci. In quell'occasione egli dichiarerà di aver lavorato alla riduzione insieme a Enrico Vaime «su commissione di Vittorini, al quale era stata chiesta per una realizzazione radiofonica nel 1964», e di aver basato, per sua esplicita richiesta, sull'edizione 1949 del romanzo la trasposizione che fu poi «approvata e corretta da Vittorini, che la avallò firmando il bollettino Siae»[384].

[382] R. CROVI, E.VAIME, *Uomini e no*, «Sipario», 228, aprile 1965, pp. 44-53 [= S].

[383] È in particolare l'intervento critico di Ugo Volli a spingere i riduttori a rilasciare delle dichiarazioni che entrino nel merito del lavoro svolto. Il giornalista, infatti, dopo aver assistito allo spettacolo che Roberto Marcucci nel 1977 ricavò dalla riduzione scenica, aveva definito l'operazione un «indecoroso tradimento teatrale» del romanzo, «disarticolato nei suoi episodi, ridotto a quelle parti che si possono mostrare con apparente facilità in maniera naturalista (e quindi i dialoghi, essenzialmente), scardinato nella sua sequenza temporale». A suo parere la colpa doveva essere attribuita in parti uguali al regista e ai riduttori. (cfr. U. VOLLI, *Non fare ad un testo quello che non vuoi venga fatto a te*, in «La Repubblica, 31 marzo 1977 [= Documento 1, in *Appendice*, sezione 3]). La replica dei due collaboratori sarà secca: «Volli ha trasformato una stroncatura (forse legittima) dello spettacolo di Marcucci in un vero e proprio immotivato vilipendio della coppia Crovi-Vaime». (Cfr. R. Crovi, E. Vaime, *Vittorini tradito*, in «Repubblica», 21 aprile 1977 [=Documento 2, in *Appendice*, sezione 3]).

[384] R. CROVI, E. VAIME, *Vittorini tradito* [= Documento 2]. L'edizione del 1949 è la terza e l'ultima uscita presso Bompiani. Il nuovo testo abolisce le sezioni corsive ad eccezione dell'episodio del dialogo tra Berta e i morti di

A molti anni dopo risalgono invece le dichiarazioni che costituiscono le premesse al lavoro compiuto e ne esplicitano i presupposti, manifestando i fraintendimenti delle potenzialità del testo che influiranno profondamente sul buon esito dell'operazione. Asserisce infatti Crovi che *Uomini e no* nel suo costituire «una serie di quadri in cui la rappresentazione è basata su fitti dialoghi, ha una struttura teatrale», e, affermando implicitamente che la peculiarità attribuita al testo si risolva in questo, basa quasi unicamente su quanto rilevato la sua trasposizione, sostenendo che «fu, quindi, facile ricavarne una riduzione scenica per la radio e per il teatro»[385].

Possiamo basarci unicamente sulla testimonianza resa da Crovi in quest'ultima sede per ricostruire il contributo dello stesso Vittorini, che «appassionato di esperimenti drammaturgici»[386] sembra aver partecipato all'operazione non solo concedendo la sua approvazione, ma anche «riscrivendo la didascalia della scena quinta con la sequenza (detta dei "passati per le armi") in cui Berta piange di fronte alla scena dei morti ammazzati e rielaborando il lungo monologo di Enne 2 (nella scena decima che comincia con "L'uomo si dice. Noi pensiamo a chi piange" e si sviluppa sul tema "Il nemico non è fuori, è nell'uomo stesso, è nella specie stessa")»[387]. Le caratteristiche complessive del trattamento scenico, su cui ci si soffermerà preliminarmente rivelano la parzialità delle potenzialità del romanzo trasposte nel dramma ancor più se considerate in relazione alla didascalia della scena quinta che sarà oggetto di una più approfondita analisi, in cui il recupero di consonanze più profonde con l'originale sono senz'altro connesse alla paternità vittoriniana.

Fatta eccezione per modifiche di piccola entità che riguardano un numero limitato di luoghi, le porzioni di enunciato narrativo accolte dalla riduzione non sono state rimaneggiate, ma ricollocate nel nuovo testo, alterandone talvolta soltanto l'ordine consequenziale o variandone l'attribuzione ai vari episodi di cui si compone la fabula. Nella quasi totale assenza di fenomeni di riscrittura o di inserzioni *ex novo*, la riduzione teatrale consiste quasi interamente di materiali provenienti dal testo di Vittorini, esclusivamente ridotto in accordo alle esigenze del nuovo contesto espressivo destinato ad accoglierlo. Nel testo di partenza, infatti, l'enunciato narrativo che assume la relazione dei fatti limita il più possibile il ricorso a strutture tecniche che prevedono una penetrazione nel pensiero dei personaggi, e realizza, per ampie porzioni di racconto, una narrazione eterodiegetica aderente all'azione[388]. Il trasferimento del peso informativo dal racconto puro alle intera-

---

Largo Augusto e di due capitoli contenenti le celebri riflessioni sull'uomo che rinunciano però al loro rilievo tipografico. In questa stessa occasione Crovi lascia intendere che dietro alla decisione di ripristinare il doppio registro narrativo con l'edizione Mondadori 1965 ci siano proprio le sue «affettuose insistenze».

[385] R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini: una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 279.

[386] *Ibidem*.

[387] *Ibidem*.

[388] Questa tendenza è più netta nella prima parte del romanzo rispetto alle ultime sezioni, e riguarda soprattutto l'uso del discorso indiretto libero, più parco inizialmente, ma complessivamente impiegato con coerenza anche in seguito attribuito a Enne 2, a Berta e al personaggio di Gracco, e più in generale, ai personaggi positivi negli apici lirici

zioni tra personaggi fa sì che già nel romanzo la maggior parte degli scatti diegetici, così come la narrazione degli antefatti, fossero affidati al dialogo, non obbligando a sopperire con altri espedienti all'abolizione dell'impianto narrativo.

La facilità di trasposizione delle porzioni su cui è ricaduta la scelta degli autori paga però, sul piano del significato complessivo dell'opera, un prezzo molto alto in termini di riduzione dello stesso ad un intreccio di pochi episodi che non raggiungono la portata universalistica assicurata, nel romanzo, da una continua intersezione tra il piano dell'azione e quello lirico-riflessivo delle sezioni corsive, quasi completamente escluse dall'operazione. Anche accordando al testo drammatico l'autonomia che gli è dovuta, liberandolo dal confronto con il modello e dai legami genealogici diretti con il romanzo, è indubbio che ad alcune scelte operate dagli autori sia da imputare la mancanza di azione e di movimento che neanche l'originaria destinazione radiofonica potrebbe giustificare.

I capitoli in tondo, gli unici ad essere oggetto della trasposizione, assumono le relazioni di fatti che si svolgono in sei giorni, sebbene due ellissi indeterminate impediscano di determinare l'intervallo temporale complessivo. Non vi sono alterazioni nella fabula, per cui l'intreccio ripropone l'ordine con cui si sono susseguiti i fatti senza importanti manipolazioni, come se la composizione prevedesse già una messa in scena mentale in cui il tempo, come quello della rappresentazione, è «non reversibile analogo a quello vissuto»[389]. Infine, salvo rare eccezioni, ogni sezione di cui il romanzo si compone presenta tendenzialmente un'unica ambientazione. Gli interni si alternano agli esterni che disegnano la topografia di Milano prevedendo spazi anche molto ampi, e ad ogni inizio di sezione si registra una sospensione della rappresentazione a fronte dello scorrere del tempo della storia. La durata delle elissi, esplicite e determinate, è colmabile grazie alle numerose indicazioni temporali mediante le quali è possibile verificare lo scorrere lineare del tempo.

Essendo basato sull'edizione Bompiani 1949, priva del registro narrativo dei corsivi, il testo drammatico procede alla trasposizione dei soli capitoli in tondo, esulando, se non per una porzione limitata della scena decima, dal complesso sistema di amplificazione e innalzamento sul piano simbolico che i fatti subiscono mediante il ricorso ai commenti e alle divagazioni spazio-temporali dei corsivi. Conseguenza diretta di questa assunzione, e non autonoma rielaborazione, è il ripristino, seppur parziale, delle battute eccedenti il finale Mondadori che termina con il solo «Imparerò meglio» :

> OPERAIO – «Imparerò meglio»
> METASTASIO – «Che cosa?»
> OPERAIO – «Essere in gamba.»

del testo. La maggior parte degli inserimenti di variabili tecniche di questo tipo risalgono comunque alla seconda stesura del testo.

[389] C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, cit., p. 5

ORAZIO – «Lo sei. Anche questo… Chi ti dice non sia essere in gamba anche questo? » (UN 1965, p. 126).

Dell'intreccio narrativo il dramma eredita l'organizzazione in quadri, separati anch'essi da ellissi esplicite e determinate, all'interno dei quali è possibile seguire con precisione lo scorrimento del tempo e il susseguirsi delle giornate poiché è ristabilita la medesima vocazione del romanzo a disseminare di indicazioni temporali le battute dei personaggi.

Dalla fabula originaria, che subisce un processo di semplificazione e di condensazione limitandosi a coprire un periodo di tre giorni, il dramma estrae un numero limitato di episodi e nella ricomposizione in quadri della vicenda è decisamente sacrificata la varietà delle ambientazioni . Alla predilezione per gli interni, con la sola eccezione del primo e fortuito incontro tra Berta ed Enne 2, della contemplazione dei morti di Largo Augusto e della storia dell'operaio che impongono il ricorso agli esterni, si associa una tendenza a comprimere in un solo luogo una varietà di episodi per limitare i cambi di scena [390].

Esemplarmente, in una medesima ambientazione hanno luogo la scena seconda e terza, accomunate dalla presenza di Enne 2: nella stanza di Selva, dove egli si reca con Berta, dopo l'uscita delle donne, viene raggiunto dapprima da Lorena e poi dai compagni per la riunione delle cinque. In quel luogo si discutono i dettagli dell'attacco al tribunale e a quel gruppo di soli sei partigiani riuniti in unico luogo si attribuiscono le emblematiche conversazioni che nel romanzo vedono coinvolti in tutto dodici personaggi distribuiti, in attesa del colpo, in luoghi differenti della città[391]. Il narratore, in rapida successione temporale, visita i quattro luoghi, registrando, senza commentarlo, il prodotto delle loro interazioni che rimangono assurde ed emblematiche tanto sulla pagina quanto sulla scena: esse hanno come oggetto dapprima il tentativo di persuadere Coriolano a non «tirar[si] dietro donna e bambini in tutti i nascondigli», in seguito le proprietà nutritive del pane e dei bachi da seta e infine i cinesi al cinematografo[392]. La condensazione di più scene in una ha certo come

[390] La scena quarta vede svolgersi nell'unica ambientazione dell'hotel Regina il brindisi tra El-Paso e Clemm in presenza della ballerina Linda e l'episodio con protagonisti il prefetto Pipino e il questore Giuseppe-e-Maria, i quali, al posto di attendere il capitano tedesco in prefettura, lo raggiungono nella sede del quartier generale dell'armata nazista.

[391] «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 dove alloggiavano fin dal settembre molti ufficiali delle SS e della Gestapo» (UN, p. 755).

[392] METASTASIO – Ma dice che è meglio l'aringa e il gorgonzola! O, Signur! Perché non dici anche i bachi da seta? […] ORAZIO – in Cina li mangiano.
METASTASIO – Ma va!
ORAZIO – Ho visto un cinese che li mangiava, al cinema.
METASTASIO – Io ho visto un cinese che mangiava pane e nient'altro.
ORAZIO – L'avrai visto qui a Milano. I cinesi che sono in Cina il pane nemmeno lo conoscono.
METASTASIO – I cinesi del cinematografo.

obiettivo principale quello di non disperdere prezioso materiale dialogico e il suo esito straniante. Non potendo infatti contare su porzioni dell'enunciativo non occupate dalle battute dei personaggi, nel ruolo del narratore in quanto produttore di metafore, nella trama simbolica che percorre la narrazione e nel controcanto all'azione rappresentato dai corsivi, a questa conversazione, irrinunciabile per i riduttori anche se compressa e risolta in un'unica ambientazione, ci si affida per sopperire a quanto contribuisce a esprimere la tensione antirealistica del romanzo.

Nel complesso, appare difficile parlare di un trattamento originale quando le modifiche, più che sottese a un nuovo disegno interpretativo, sembrano dettate dalle sole esigenze imposte dal contesto d'arrivo. Forse la sola predilezione per gli interni, di certo scelta per ovviare alla difficoltà connessa ai movimenti dei personaggi che attraversano le strade milanesi abbracciando uno spazio ampio e adatto ad una rappresentazione più cinematografica che teatrale, pur portando ad esiti di eccessiva fissità, può essere riconducibile anche a voluti effetti estetici, di chiusura e di claustrofobia atti a sottolineare la condizione di prigionia, di lotta clandestina, di schiavitù morale e di compiacimento del male.

Allo stesso modo, è difficile ritenere, come pur è stato fatto, che la riduzione tragga molto dai corsivi, se non testualmente, almeno come fonte di ispirazione. L'unico esempio che Giuseppe Lupo riesce a fornire di questa constatazione vede nell'accentuazione dello spazio destinato al ballo di Linda, momento aspramente criticato da chi lo vide in scena nel 1977, la volontà di enfatizzare lo stridore tra gli episodi mondani che hanno luogo nell'albergo e la brutalità di quanto avverrà a breve, realizzando una prescrizione contenuta in un brano corsivo:

> *CVI. Sul tavolo la ragazza Linda ha finito il suo piccolo ballo. Non vi è musica, per il momento; e non sa che fare. Che cosa può fare? È salita sul tavolo ch'era ancora vestita. Ha bevuto. È saltata al collo, tra un balletto e l'altro, di questo e quell'altro ufficiale, è stata sulle gambe di questo e quell'altro ufficiale, e a poco a poco si è spogliata, e Clemm le ha attaccato di dietro, con una cintura, la coda della bestia morta. […] E lei si è spogliata come Giulaj si spogliava; e ora è del tutto spogliata, è come Giulaj dinanzi ai cani, la musica non suona, e non c'è niente da fare* (UN, p. 880).

Alla stessa ispirazione dovette d'altronde rispondere la contrapposizione drammatica data dalla giustapposizione del monologo interiore di Enne 2 e della presenza della ballerina, in scena quando la voce del protagonista si erge nel momento immediatamente successivo a quello in cui «*Linda scoppia in una risata stupida*». Dal capitolo citato *(CVI)* è prelevato anche il termine 'terroristi', unica occorrenza nel romanzo puntualmente ripreso nel dramma dalla guardia che nella scena quinta esibisce i cadaveri alla folla. Infine, gli episodi contestuali dei brindisi ai partigiani italiani, ai

ORAZIO – Al cinema vedi i cinesi come in Cina…*(Pausa).* (S, p. 46).

cani di Clemm e a Hitler si riverberano in ben due punti del dramma, sebbene l'atmosfera, surreale e dubitativa del corsivo che ne costituisce la fonte, ben diversa da quella consueta dei tondi, non venga ristabilita:

«Sapete» dice El Paso «Che cosa è qualcosa?»
«Che cosa?» dicono i tedeschi.
«Quello che hanno fatto, l'altrieri notte, i partigiani italiani»
«Egli vuol dire» dice Clemm «I terroristi».
I tedeschi ridono.
«Non c'è niente da ridere» dice El Paso «È stato qualcosa».
[…]
Egli è in piedi, e versa a tutti, poi vuole che i tedeschi brindino con lui. A chi? Ai patrioti. […]
Lo fanno. «Tin» dicono i bicchieri. E i tedeschi hanno bevuto ai nostri morti, i fucilati di quel pomeriggio, Giulaj mangiato dai cani
[…]
Ma Clemm, il capitano, monta sulla sedia.
«Un momento» dice. «Ora brindiamo ai miei cani»
«Eh?» gli chiedono.
«Che cosa?»
«Brindiamo» egli dice «aGudrun e a Kaptàn Blut. Ai miei cani».
«Perché?» Gli chiedono.
«Che hanno fatto i tuoi cani?»
«Anch'essi hanno fatto » dice Clemm« qualcosa».
Racconta della cagna Greta uccisa, e di Gudrun e Blut che l'hanno vendicata.
Tutti alzano i bicchieri, e brindano ai cani.
«Io brindo a Hitler» dice allora El Paso.
E che cosa, dicendo questo, crede di fare? Quei tedeschi lo applaudono.
(UN, p. 880)

CLEMM – E questo brindisi?
EL-PASO – Già. Alla salute di quelli che sono ancora vivi… *(alza il bicchiere)* … e di quelli che moriranno.
CLEMM – A tutti, allora. Alle belle gambe di Linda, ai miei cani poliziotti…!
EL-PASO – …ai partigiani!*(Attimo di gelo. El Paso ride, anche Clemm ride, dopo un po')*
(S, p. 47).

CLEMM – Ora brindiamo ai miei cani.
EL-PASO – Cosa?
CLEMM – Brindiamo a Kaptàn Blut e a Greta.
EL-PASO – Cos'hanno fatto i suoi cani?
CLEMM – Uno è morto e l'altro ha fatto giustizia.
EL-PASO – *(alzandosi e parlando con ironica ferocia)* io brindo a Hitler, capitano. *(Clemm scatta sui tacchi, El Paso lascia cadere il bicchiere)* A Hitler e ai suoi cani. E alla giustizia, capitano. A Hitlere al giorno del giudizio.*(Linda scoppia in una risata stupida. Immagine in diapositiva di Enne 2.Voce di Enne 2, come in un monologo interiore, come se pensasse anziché parlare)*
(S, p. 52).

Inoltre, è innegabile che qualche ingenuità sia stata commessa nella ricomposizione della fabula in un intreccio che, a differenza di quanto accade nel romanzo, non studia gli effetti sortiti dalla giustapposizione degli episodi. La disposizione degli eventi diegetici che compongono le sezioni in tondo e l'effetto finale sul ritmo del racconto sono aspetti volutamente architettati e studiati da Vittorini, il quale dispone su una successione di quadri che si susseguono rapidamente un momento di sensibile rallentamento dal quale scaturisce il momento lirico più accentuato del romanzo, da individuarsi nella contemplazione dei morti di Largo Augusto. La pregnanza di questo evento non dipende solo dalla sua rappresentazione, bensì da ciò che lo precede e da ciò che lo segue. Per amplificare e non disperdere la tensione accumulatasi nei capitoli centrali, nella seconda stesura manoscritta l'autore sostituisce ad un incontro Berta-Selva, raziocinante e lucido, il colloquio della giovane donna con i vecchi del parco, cui segue un momento di rinnovato «incantesimo» tra i protagonisti del filone amoroso. Del tutto immotivata e inappropriata risulta invece la scelta di Crovi e Vaime di scompaginare la fabula e interporre ai due incontri tra le donne la scena di Piazza Cinque Giornate: così facendo la sospensione di quel momento svanisce immediatamente e una Berta razionale, impegnata a disquisire realisticamente con Selva sul matrimonio e sul suo essere «moglie di qualcuno», soppianta una Berta sopraffatta dalla contemplazione dei morti. Oltre che troppo breve e quasi inconsistente, lo scambio tra la donna ed Enne 2, il più trasognato e antirealistico, il più ricco di trasporto e di speranze, oltre che di illusioni, paga alla sua collocazione l'annullamento di ogni possibile effetto di «incantesimo» e di trapasso ad una dimensione altra[393].

Un probabile involontario e grossolano errore, o comunque una decisione poco appropriata e superficiale ai fini della coerenza della fabula, deriva invece dall'anticipazione dell'episodio di Pipino e di Giuseppe-e-Maria, il quale, per rispondere ad esigenze pragmatiche ed evitare un cambio scena, è collocato dopo il primo attentato ma prima del secondo. Clemm, in questo incontro, collocato nella scena quarta, nell'atto di contrattare con il prefetto il numero di detenuti da giustiziare, fa valere, ai fini della rappresaglia, la morte di «due altri nostri cani», «due ottimi alani», avvenuta «ieri», la quale, fa salire il computo finale delle vittime da sacrificare da novanta a centodieci. Che sia però l'episodio della cattura di Giulaj, posposto alla scena decima, ad avere come conseguenza la morte della cagna Greta ci è lasciato intendere chiaramente dalla didascalia finale:

> *Giulaj si divincola. Scappa. Urlano: "Prendetelo! Fermatelo! Non sparate! I cani" Ringhi di cani.* (S, p. 49)

[393] Sulle «montagne», nel mondo simbolico di Vittorini connesse ai significati di libertà e liberazione, sull'essere «nonna», «madre», «bambina» e «moglie», si impernia l'ultimo evocativo dialogo prima dell'addio, nel dramma ridotto a sei brevi battute. (Cfr. S, p. 49).

Malgrado quanto lo sviluppo successivo lasci intendere, dobbiamo rilevare la presenza di un'incoerenza e quindi ritenere irrelati l'annuncio di Clemm e l'uccisione in piazza dell'alano, constatando che la rappresaglia che viene organizzata sotto gli occhi dello spettatore sia da intendersi relativa unicamente al primo attentato, avvenuto il giorno prima, sebbene anche in questo caso il numero delle vittime richieste appaia del tutto ingiustificato[394]. Nel contesto narrativo i «quaranta nominativi» che si stanno scegliendo «sopra una lista di trecento nomi» quando il comando partigiano assalta il tribunale si tramutano, il giorno successivo, in una richiesta di «centoventi» prigionieri presso Pipino, e nell'effettiva esecuzione di cento detenuti all'arena, a seguito proprio di questo secondo attacco da parte dei patrioti. Anche nel romanzo Clemm impone al prefetto che rientrino nel computo i cani uccisi, per la precisione «un cane morto ieri sera», quindi nell'assalto al tribunale, e «uno stamattina», la cagna Greta uccisa in piazza da Giulaj, episodio cui egli può alludere perché già verificatosi. La conseguenza principale, però, risiede nel fatto che alla coerenza del romanzo, dove ogni evento ha un peso specifico nello sviluppo successivo, è sostituita la gratuità dell'accadere nel dramma, in cui i rapporti logico-consequenziali sembrano allentarsi: il secondo assalto, quello al tribunale riunito presso il Gruppo Rionale Corridoni, sembra avere ripercussioni solo sui protagonisti e su Giulaj, rimanendo irrelato e non integrato nella fabula. Dalla scena terza sappiamo, infatti, che sono quaranta gli ostaggi da fucilare in conseguenza di quel primo attentato. L'aumento nella richiesta di Clemm nella scena successiva non può essere correlato all'inasprirsi della lotta o ad un evento in particolare, poiché esso avviene la sera stessa e in un momento che immediatamente precede l'assalto ai membri del tribunale. Ma soprattutto, inspiegabilmente, alle nuove morti non fa seguito alcuna ulteriore istanza, dal momento che sappiamo che i fucilati a San Vittore il giorno seguente saranno i medesimi cento detenuti su cui si era chiuso l'accorto tra Clemm e Pipino[395]. In secondo luogo, bisogna notare che, se appare comprensibile che gli estensori del testo drammatico non abbiano voluto rinunciare all'esplicitazione dell'identificazione tra il valore di un uomo e di un cane contenuta nell'incontro Clemm-Pipino, alla luce della nuova disposizione, essa avrebbe dovuto collocarsi altrove, rinunciando a seguire pedissequamente il modello. Appare infatti ingenuo il trattamento riservato a questo luogo esemplato sul romanzo, dal momento

[394] LORENA - Hai saputo dell'attentato? *(Enne 2 si avvicina per sentire)* Due ufficiali e il capo del Tribunale Speciale.
ENNE 2 – I nostri?
LORENA - Salvi.
ENNE 2 - Rappresaglie?
LORENA - per ora, niente. (S, p. 45)

[395] Cfr. CLEMM – *(alla guardia)* Quanti sono?
GUARDIA – Cento. (S, p. 50)

che il capitano, enfatizzando che si tratta di «due *altri* nostri cani»[396], prende le distanze e opera un distinguo tra un fatto accaduto il giorno precedente e uno che deve ancora compiersi.

Un ordine di modifiche che sembra invece guidare coerentemente il rimaneggiamento del testo è connesso alla sua patina linguistica che conduce ad una collocazione precisa nel tempo e nello spazio della vicenda, restringendone i confini. Intenti mimetici più evidenti volti a ricostruire realisticamente il contesto spiegano l'impiego di lessemi quali "*partigiani"*, assente nel romanzo, "*terrone"*, o "*repubblichini"*, o esclamazioni regionalisticamente connotate come "*muchela"*, laddove la rinuncia ad una rappresentazione così improntata avrebbe forse allentato i legami con gli aspetti della «realtà minore». La scelta si può tradurre in una nota di merito se in accordo con le finalità del progetto: di fronte all'allontanamento dal piano simbolico, perseguito abbandonando i corsivi e appiattendo la riduzione sulla sola fabula dei tondi, i riduttori imboccano con decisione la via della scena naturalisticamente concepita. Anche la variante "nazismo", preferita a "fascismo" nel monologo di Enne 2, può rientrare nella stessa logica, a differenza di quanto affermato da Lupo, secondo il quale essa «rappresenta il termometro con cui Crovi e Vaime registrano la distanza del loro testo rispetto all'immediato dopoguerra»[397]. Fascismo è usato da Vittorini ad indicare nel senso più ampio possibile la soppressione delle libertà individuali, motivo per cui spesso ne è attestato un uso plurale, ma il termine travalica il piano storico e la sfera pubblica per divenire categoria morale, di pertinenza anche della dimensione intima e privata[398]. L'impiego della variante nazismo rimanda, così come i lessemi connotati appena citati, alla contingenza storica e ricostruisce quei netti confini della vicenda che la narrazione, al contrario, si prefigge continuamente di abbattere.

Soltanto due luoghi del testo appaiono frutto di una rielaborazione condotta con un maggior grado di libertà rispetto al romanzo. Dall'impraticabilità di modalità di esposizione del pensiero del personaggio deriva l'esplicitazione, attraverso il dialogo interpersonale, dell'impotenza di Enne 2 di fronte al pericolo e alla morte, che nel romanzo mai egli confessa ai compagni dipendere dall'attesa di Berta:

> CIX. Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più; e non trovarlo (UN, p. 885).
>
> ENNE 2 – Qualcuno magari verrà a cercarmi, non dico i fascisti di Cane Nero. Non posso andar via (S, p. 52).

[396] Il *corsivo* è mio.

[397] G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, pp. 121-122

[398] Cfr. *Note ai testi* in OPN. I, p. 1223: «*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 offendere.*»

> CXXVIII. «E se arriva Berta?» 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 (UN, p. 910).
>
> ENNE 2 – Se dovesse venire una donna… Si chiama Berta... Se dovesse venire… Dille… Non so cosa potresti dirle… Ma non verrà… Non verrà (S, p. 53).

Se in questo singolo caso la scelta risiede nella possibilità di comprensione delle vicende da parte dello spettatore/lettore, è tuttavia la presenza di altre esplicitazioni, non utili, non necessarie e non imposte dalla traduzione nel nuovo contesto, a impedire di escludere a priori una volontaria e sistematica sostituzione delle modalità comunicative del romanzo, indirette e sottintese, in favore di una maggior trasparenza. In particolare, ciò si verifica rispetto alle dinamiche del trasporto e della detenzione di armi presso i partigiani:

> BERTA – Portatrice di che?
> SELVA – Di armi. Per quando c'è da fare un'azione. Gli uomini, di solito, girano disarmati. Per prudenza. (S, p. 48)

L'analoga domanda di Berta, nel contesto narrativo, rimane, invece, del tutto inevasa[399]. «Portatrice d'arma» è funzione attribuita dal narratore a Lorena al momento della sua comparsa nella stanza di Enne 2[400], tuttavia, l'assenza di vocazione al commento tipica dei tondi avrebbe reso inconsueta un'aggiunta come quella appena vista, ingiustificata anche dal fatto che il personaggio era già stato "mostrato" in azione, rendendo inutile ogni ulteriore precisazione.

Anzi proprio attorno alla rappresentazione delle dinamiche dello scambio dell'arma si realizzano nel romanzo degli esiti generalmente scenici quando non precisamente teatrali, che caratterizzano in generale la scrittura dei tondi e da cui discende la loro profonda vocazione visiva. Nelle lunghe porzioni di enunciato che l'accolgono, la qualità mimetica risiede nel tradursi in pura azione, nel resoconto di ciò che il narratore vede, spesso attraverso gli occhi dei personaggi in movimento, in racconto di eventi in cui la mediazione di chi scrive si fa prossima allo zero, senza indugi in spiegazioni o in anticipazione degli sviluppi successivi. Le caratteristiche fin qui rilevate nel dramma comportano la completa e sistematica esclusione dell'azione e quindi la negazione della potenziale rappresentabilità del testo narrativo, da cui è estrapolata la sola materia verbale. Nel segmento che segue, che ben esemplifica questa modalità di rappresentazione, l'esplicitazione di ciò che sta accadendo è sostituita dalla semplice registrazione delle azioni che si succedono rapidamente sotto gli occhi di chi vede, nel susseguirsi di azioni sottese a un'ottica di montaggio, dove al gesto di posare

[399] «Due in tutto. Una sono io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?»
«Ha una portatrice? Di che?»
«È una che conosco, e non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una di noi» (UN, p. 799).

[400] «Lorena era l'unica persona che conoscesse dove abitava ora Enne 2; era la sua portatrice d'arma, l'addetta a lui; ed era, quando si toglieva cappello e cappotto, alta e giovane, una ragazza» UN, p. 741.

la rivoltella di Enne 2 è preferita l'inquadratura in soggettiva della portatrice d'arma, colei che rimane una non meglio identificata signora fino all'atto di nominazione da parte del protagonista:

> Egli aveva visto la persona che cercava. Era ferma tra la latteria e un negozio di parrucchiere[…]«Sembra che abbiano fatto saltare il Comando tedesco» essa gli rispose.
> Era intrepida e sorrideva […]
> La signora aprì, tra la gente, la sua borsetta, ne prese fuori un fazzoletto e si soffiò il naso.
> «Molti morti?» Enne 2 domandò.
> La signora guardò nella borsetta, vide che c'era di nuovo la rivoltella.
> […]
> La signora lo lasciò andare, guardò Enne 2 che si accendeva, fermo in sella, una sigaretta, e attraversò la strada. Vicino all'altro marciapiede Enne 2 la raggiunse.
> «In gamba, Lorena» le disse.
> «In gamba, Lorena» Lorena gli rispose. (UN, p. 733)

Nella trasposizione, il movimento lascia spazio all'immobilità degli spazi interni, l'azione e l'implicita messa in scena suggerite dal testo di partenza sono sempre sostituiti dal resoconto dei personaggi che, in questo caso, come in pochissimi altri, è oggetto di scrittura *ex novo* da parte degli autori:

> LORENA *(Apre la borsa e porge a Enne 2 una pistola)* - Ecco.
> ENNE 2 – Grazie. *(Lorena ha trovato delle cose da rammendare. Si siede e lavora)* (S, p .45).

Non si potranno certo negare le ripercussioni sul testo determinate dall'originaria destinazione radiofonica, ma è indubbio che, soprattutto in alcuni luoghi, si è avuto come obiettivo cui tendere una rappresentazione propriamente scenica e non solamente una esecuzione verbale. Lo ammette Crovi nel 1988 definendo la riduzione «per la radio e il teatro», presupponendo un utilizzo anche diverso ed esorbitante dall'occasione per cui era stata composta. Di ciò, peraltro, dà riscontro la realizzazione radiofonica che esegue pedissequamente quanto è prescritto dal testo lì dove può, realizzando le didascalie con rumori e sottofondo sonoro o traducendole in battute dei personaggi. Di seguito si propongono alcuni passi da cui risulta agevole il confronto tra il testo e la corrispondente esecuzione:

> U*n fischio e un ordine* (S, p. 45)
> CANE NERO – sveglia, rammolliti!
>
> SELVA – no, no. (*Vede arrivare Enne 2 dal ballatoio. Guarda Berta ed esce*) (S, p. 49)
> SELVA – Ecco, sta arrivando proprio in questo momento.
>
> GIULAJ – *(Guardando il teschio sul cappello del milite)* Ossa anche?

MILITE – Ossa? Come ossa? (S, p. 49)

GIULAJ – Ossa anche?
MILITE – : Ossa? Come ossa?
Giulaj – Ossa. Come quelle sul tuo cappello.

L'esecuzione non si trova però a rinunciare a suggerimenti che, benché alterino notevolmente il movimento e quindi l'aspetto della scena[401], potrebbero ritenersi banali ai fini del significato, bensì anche a momenti fondanti, quali la didascalia della scena quinta, dove, come nel romanzo, i movimenti di Berta, del vecchio del parco o della folla non hanno certo valore esornativo. Se la destinazione radiofonica fosse stata l'unico orizzonte ad orientare l'immaginazione dei riduttori, eventualità che i fatti e le notizie sembrano smentire, essi avrebbero utilizzato mezzi diversi, rendendo più trascurabile l'apporto di luoghi non realizzabili senza una dimensione visiva. D'altronde l'esecuzione impiega brevi segmenti del romanzo quali l'incipit del capitolo I, del XLIII e del LXIII, interpretati da un narratore per riprodurre l'ambientazione e coadiuvare la comprensione dell'ascoltatore, a riprova che senza delle modifiche il testo non sarebbe potuto risultare comprensibile.

Ad influire sugli scarsi risultati raggiunti dall'operazione non è quindi l'originaria destinazione radiofonica, che di certo influisce conferendo fissità e immobilità alla riduzione, eppure non impedisce che in alcuni luoghi si aspiri a raggiungere esiti differenti. L'insuccesso è piuttosto derivato dal fraintendimento del testo, ravvisabile financo nelle dichiarazioni di Crovi che vide nel romanzo un testo drammatico già elaborato in quadri.

Il facile prelievo di materiale dialogico aveva indicato quella via come unica praticabile anche per mantenere il sistema allegorico-simbolico, complessivamente escluso dall'operazione. Benché fondato su altri e più incisivi mezzi nel romanzo, esso è tuttavia continuamente sostenuto nella narrazione anche dalla qualità evocativa del dialogato e dalla sua tensione verso il travalicamento del dominio delle funzioni di comunicazione, compito mimetico dal quale è elevato grazie alla struttura interrogativo-anaforica e al ricorrere degli elementi simbolici. Ma la mancanza di una vera dimensione teatrale del testo è da imputarsi, oltre che alla mancanza di un solido apparato visivo, soprattutto al trattamento della materia verbale. È questo l'elemento che condusse al fallimento della messa in scena che nel 1977 ha ingenuamente portato sulle scene le debolezze della riduzione teatrale. Come si constata dalle parole di Vigorelli non solo «il parlato vittoriniano trasportato in

[401] Didascalie quali «*si mette le forcine*», «*Rammenda*», «*lo guarda*» o «*Un altro uomo si avvicina a Berta ma dalla parte opposta. Con aria di mendicante. Cappello in mano*», insieme a numerose altre, non possono trovare realizzazione.

teatro» approda «a esiti grotteschi»[402], ma c'è anche chi arriva a postulare con fermezza addirittura la «non compatibilità del romanzo con il teatro» adducendo come esempio primo il rilievo di specifiche ascendenze culturali, «gli amatissimi americani»[403], non potendosi quindi che riferire unicamente alle influenze mal digerite che gravano sul dialogo [404]. Non essendo questo esito una diretta conseguenza delle caratteristiche del testo, è solo indiretta la responsabilità attribuibile a Crovi e Vaime, responsabili semmai di aver indotto nell'ingenuo errore Marcucci. Elio Pagliarani ha infatti sottolineato l'improbabile e altrettanto ingenua recitazione naturalistica degli interpreti dello spettacolo: «Ecco infatti che gli attori si sentono estremamente impegnati nella rappresentazione, ci credono molto e si vede (ma non hanno assimilato ancora la lezione di Brecht?)»[405]. Direttamente in sintonia con il lavoro di riduzione è invece la sensazione provata e variamente espressa dai critici di trovarsi di fronte ad «un'antologia di brani, non altro (da ascoltare, non da "vedere")»[406].

È possibile fare un riferimento all'approdo del testo alla scena, in relazione a quanto rilevato circa la struttura, l'organizzazione in quadri e il prelievo del materiale dialogico, in virtù dell'altro grado di certezza con cui possiamo affermare che proprio sulla base di S, con sole parziali aggiunte e senza sostanziali rettifiche, è stato redatto il copione dello spettacolo. Volendo approfondire ulteriori aspetti della messinscena, come, ad esempio, la presenza in scena del doppio di Enne 2, del narratore spettro protagonista dei corsivi citato da molte delle recensioni disponibili, sarà necessaria una preliminare analisi volta a fare chiarezza sui molteplici progetti di revisione esistenti, compiuti con ogni probabilità separatamente e autonomamente da Crovi e da Marcucci, ma ridotti *ad unum* dalla critica. Rinviamo ad un momento successivo questa precisazione che sarà condotta con l'ausilio della documentazione rinvenuta nel Fondo Crovi dell'archivio Panizzi di Reggio Emilia, per il momento ancoriamo l'indagine alla dimensione letteraria della riduzione edita, aggiungendo alle linee essenziali del progetto su cui ci si è soffermati poc'anzi alcune riflessioni legate ad un passo in particolare.

Come anticipato, Crovi indicò in due precisi luoghi del testo le porzioni interessate più direttamente dall'intervento di Vittorini: nella fattispecie, si tratta della didascalia della scena quinta,

[402] G. VIGORELLI, *Un Vittorini che a teatro non funziona*, in «Il Giorno», 31 marzo 1977 [= Documento 5, in *Appendice*, sezione 3]

[403] E. BERTANI, *Le due avventure di un intellettuale*, In «Avvenire», 31 marzo 1977 [= Documento 14, in *Appendice*, sezione 3]

[404] G. BERGAMINI, *Il romanzo di Elio Vittorini riletto all'auditorium dal «centro» di Lucca. «Uomini e no»*, in «Il Piccolo», 27/01/1977: «Esprimere e restituire tutto ciò (per non parlare poi dell'ordito stilistico della sua prosa, della musicalità iterativa, cantabile del suo dettato, del suo dialogato, etc: un capitolo a parte, che qui non ci sta) nella "corporizzazione del palcoscenico è un problema da cui è difficile uscire senza togliere allo scrittore buona parte del suo proprio". [= Documento 8, in *Appendice*, sezione 3]

[405] E. PAGLIARANI, *«Uomini e no» anche in scena*, in «Paese sera», 30 aprile 1977 [= Documento 3, in *Appendice*, sezione 3].

[406] O. BERTANI, *«UOMINI E NO». Le due avventure d'un intellettuale*, [= Documento 14, in *Appendice*, sezione 3].

e della lunga battuta di Enne 2 alla fine della scena decima, scaturita direttamente dalla drammaticità dei fatti avvenuti, eccezionalmente tratta dai corsivi.

Quest'ultimo segmento, in cui è espressa la celebre riflessione sull'uomo cui allude il titolo del romanzo, accoglie, in chiusura, una delle rare inserzioni *ex novo* che si qualifica come originale rispetto al romanzo:

> Il nemico non è fuori, è nell'uomo stesso. È nella specie stessa; e tuttavia bisogna combatterlo come se fosse in altro. Si, e distruggerlo come se fosse altro. Resistergli e combatterlo fino a distruggerlo anche a costo di distruggere con lui… che cosa? Anche che cosa? Ma sì. Anche metà della specie. Anche tre quarti della specie? Anche. Anche. Tutto quello che è necessario affinché non rimanga più traccia di questo che è lui…(S, p. 52)

Ciò che precede si limita però a condensare quanto presente nei capitoli corsivi *CIV, CV, CVI, CVII* del romanzo, riproducendone anche il caratteristico andamento paratattico dato dall'accostamento di brevi proposizioni seguite dal rapido e incalzante succedersi delle interrogative dirette. La didascalia prescrive l'utilizzo di una diapositiva con il volto di Enne 2 che appare mentre la voce del personaggio recita «come in un monologo interiore, come se pensasse anziché parlare», scegliendo una soluzione di matrice cinematografica piuttosto che un trattamento teatrale[407].

La didascalia «dei passati per le armi», pur composta *ex novo*, condensando in pochi elementi i tratti salienti dell'ambientazione e della rappresentazione dell'analoga scena narrativa, non prescrive alcuna orchestrazione scenica, anzi, ricorre, come accade altrove, all'ausilio delle diapositive:

> *Piazza cinque Giornate. Diapositiva e qualche elemento. Sull'aiuola centrale, cadaveri semicoperti- manichini. Un cartello con scritto: "Passati per le armi". Due militi di guardia. Spettatori silenziosi. Qualcuno tenta di avvicinarsi ai cadaveri. Fra i morti un vecchio e una bambina* (S, p. 48).

Al contrario, più efficace risulta la riscrittura avvenuta nello spazio della seconda didascalia della scena quinta, che si discosta notevolmente dal trattamento riservato agli altri luoghi desunti direttamente dal romanzo. Essa mostra un maggior grado di elaborazione e di autonomia dal modello e, allo stesso tempo, una tanto intima sintonia di ispirazione con il precedente narrativo da suggerire con più evidenza rispetto ai casi precedenti un possibile coinvolgimento dell'autore.

La costruzione della scena in questione ruota attorno ai fatti che nel romanzo appaiono centrali, sia nella disposizione degli avvenimenti nella sequenza temporale della fabula, sia per il loro configurarsi come importante momento di snodo nella trama, in relazione alla possibile svolta

[407] S, p. 52.

esistenziale di Berta. A questo passaggio cruciale dalla non consapevolezza alla consapevolezza per mezzo della visione il personaggio del romanzo pare inizialmente sottrarsi:

> E avrebbe voluto chiedere se ognuno di quei mucchietti fosse un uomo; e perché fossero lì […] Avrebbe voluto saperlo da qualcuno della folla, non vederlo da sé (UN, p. 804).

Ma questo proposito le è invece negato dalla comprensione della folla, alla quale non è necessario tradurre in parole ciò che è già manifesto. Solo un ripetersi meccanico della domanda e della risposta rimbalza tra gli astanti:

> «Che di straordinario?»
> «Niente di straordinario.»

Sulla naturale e spontanea consapevolezza della folla il narratore non ha alcun dubbio[408], e Vittorini trova il perno della costruzione narrativa del passo nella dimensione visiva. Del movimento ordinato della folla, vera e propria protagonista di queste pagine, egli si serve dapprima per sottolineare la distanza di Berta dal sentimento comune attraverso la creazione di una corrispondenza tra la sua estraneità e l'isolamento anche spaziale in cui si ritrova a muoversi:

> Al largo Augusto, Berta vide che la folla era nel mezzo della strada, e camminava tra i due marciapiedi, tutta in un senso, tutta verso la piazza dov'è il monumento delle Cinque Giornate: ma lei continuò per il marciapiede. Si trovò sola lungo le botteghe chiuse […] (UN, p. 803).

Diversamente da quanto accade per Berta e il Gracco, dei quali il narratore cerca invece di ricostruire l'attività della coscienza, l'espressione di un sentimento corale e della consapevolezza generale che scaturisce dalla visione è subordinata alla sola rappresentazione delle reazioni esteriori di chi guarda. La rappresentazione della folla, trasfigurata nell'immagine dell'ordinato fluire del corteo in contemplazione, è quindi impiegata per veicolare un'idea di unione che trova nella sola componente visiva tutta la sua efficacia espressiva. Il codice narrativo attinge ampiamente a questa risorsa in cui risiede la forza rappresentativa di queste pagine, nonostante in quel contesto si possa contemporaneamente ricorrere anche all'esplicitazione del sentimento della folla attraverso le parole del narratore[409]:

> La gente andava per il largo Augusto e il Corso di Porta Vittoria fino a piazza delle Cinque Giornate, vedeva i morti al sole su un marciapiede, i morti all'ombra su un altro marciapiede,

[408] UN, p. 806. «Nessuno si stupiva di niente. Nessuno domandava spiegazioni. E nessuno si sbagliava».

[409] «C'era, tra la gente, il Gracco. C'erano Orazio e Metastasio; Scipione, Mambrino. Ognuno era per suo conto come ogni uomo ch'era nella folla […] C'era Figlio-di-Dio. E c'era Enne 2. Essi, naturalmente, comprendevano ogni cosa; anche il perché delle donne, della bambina, del vecchio, dei due ragazzi; ma ogni uomo ch'era nella folla sembrava comprendere come ognuno di loro: ogni cosa» (UN, p. 807).

> poi i morti sul corso, i morti sotto il monumento, e non aveva bisogno di sapere altro. Guardava le facce morte, i piedi ignudi, i piedi nelle scarpe, guardava le parole dei cartelli, guardava i teschi con le tibie incrociate sui berretti degli uomini di guardia, e sembrava che comprendesse ogni cosa (UN, p. 806).

Nello spazio drammatico invece, non solo non è più possibile ricorrere al narratore per trasmettere quella subitanea unione, ma quanto poteva rimanere inespresso nel romanzo, o sostituito da altri espedienti, si deve obbligatoriamente concretizzare nell'enunciazione dei personaggi coinvolti, banalizzandone irrimediabilmente la rappresentazione mediante l'esplicitazione:

> 1° MILITE – Indietro, state indietro!
> 2° MILITE *(indicando i cadaveri)* – Tutti traditori!
> UNA DONNA DELLA FOLLA – Ma c'è anche una bambina!
> 1° MILITE – Indietro, state indietro!
> UN UOMO – Quanti sono? Chi sono?
> 2° MILITE – Terroristi, banditi! *(entra un ufficiale della GNR.* (S, p. 48).

Nella trasposizione di questo decisivo momento, in virtù della facilità di espressione nel rapporto intersoggettivo e per mezzo del dialogo, rimangono in primo piano soltanto il forte turbamento causato a Berta e, di seguito, l'incontro dai contorni irrealistici con il vecchio che, ammonendola a non piangere, aiuta la giovane donna a prendere coscienza del sacrificio dei morti.

Solo in un luogo del dramma destinato ad accogliere la voce dell'autore, non casualmente escluso dallo spazio del dialogo intrasoggettivo com'è quello della didascalia avviene un ripristino importante di ciò che è stato perduto. L'obbligo imposto dalla messinscena del dover ricorrere all'apporto di altri codici rispetto al solo codice verbale si traduce finalmente nell'attivazione di mezzi drammaturgici, di composizione dell'azione. Oltre a rappresentare il luogo più efficace in termini di resa teatrale, su questo segmento diversi indizi convergono nel rendere verosimile un'ipotesi di paternità vittoriniana. In primo luogo, la scena quinta che lo accoglie, è già stata indicata da Crovi quale spazio di intervento dell'autore. Il riferimento dello stesso alla didascalia prima e non a quella in questione non è sufficiente a togliere vigore alla supposizione in quanto la dichiarazione è successiva di molti anni rispetto ai fatti, e in più occasioni la testimonianza di Crovi si è rivelata se non del tutto inattendibile, quantomeno suscettibile di parziali smentite o di necessarie chiarificazioni.

Non può essere messa in discussione, inoltre, quella che risulta un'evidenza cui si è precedentemente già fatto riferimento: l'operazione di riduzione difficilmente si pone rispetto al romanzo in un'ottica rielaborativa. Se la trasposizione del materiale dialogico avviene senza interventi, la redazione delle parti estranee al contesto narrativo si attiene alla mera trasposizione dell'ambientazione romanzesca della scena corrispettiva. Le didascalie, infatti, soprattutto quelle

poste ad apertura di ogni quadro, constando di rapide e approssimative indicazioni spaziali, collocano nella scena personaggi e oggetti o dipingono rapidi movimenti dei protagonisti[410]. Così come per le parti dialogiche, in nessun caso esse aggiungono contenuti estranei al romanzo o presuppongo un'orchestrazione più atta ad una dimensione scenica. In questo senso, la didascalia seconda della scena quinta costituisce davvero un unicum:

> *La scena continua tra folla e militi in modo ritmico e ordinato. Si vede arrivare sempre più gente che ripete ogni volta gli stessi gesti e le stesse parole. "Che cos'è accaduto?". Anche Berta arriva e guarda, chiedendo la stessa cosa. Ogni volta la risposta è tragicamente sarcastica "Niente di straordinario" da uno o un altro che sia arrivato prima. "Ma perché" viene detto, volta a volta, in un momento successivo. Anche Berta ha il momento in cui lo dice e lo ripete. Poi essa si apparta con un lungo giro lento, fino a fermarsi in primo piano. La scena in fondo diventa a poco a poco muta. Si riduce a un movimento di gente che si inginocchia e di militi che costringono a rialzarsi. Per ogni persona che vien fatta rialzare ve ne sono due o tre che si inginocchiano, e chi ha dovuto rialzarsi prima indietreggia a inginocchiarsi più lontano. Questo continua sullo sfondo con mimica incalzante, anche mentre si svolge il dialogo di Berta e il vecchio. Berta è a capo chino e il vecchio è uscito dalla folla, le si è avvicinato* (S, p. 48).

È sicuramente la didascalia più articolatamente concepita, ove si scorge un residuo di scrittura letteraria in quella risposta «tragicamente sarcastica», ma dove finalmente la rappresentazione è affidata al movimento, svincolandosi dalla dimensione dialogica preponderante nel resto della riduzione.

Il recupero del motivo dell'inginocchiamento da altri luoghi del testo e l'attivazione di meccanismi compositivi similari a quelli del romanzo conferiscono caratteristiche estranee al resto del dramma, laddove il recupero della prima ed originaria elaborazione del motivo della folla, risalente ad una primissima fase creativa del romanzo, potrebbe far convergere questa ipotesi verso un indizio di autorialità[411]. Come testimoniano le carte autografe, la stesura del testo avvenne in due momenti distinti e consecutivi. Insieme ad altre modifiche, di ordine differente, un'espunzione sistematica degli episodi secondari, delle scene di trapasso e delle descrizioni d'ambiente, sembra guidare il progetto di revisione perseguito con continuità finanche sulle colonne delle bozze prossime alla stampa[412]. Ebbene, anche in un luogo del testo contiguo alle porzioni qui considerate, appo-

[410] In un solo caso sussiste un elemento avulso rispetto alla funzione di mera prescrizione oggettiva: esso è rappresentato dal segmento «è bella», riferito a Lorena della scena terza. Esso costituisce un residuo di focalizzazione, l'unico dell'intero dramma..

[411] Il gesto dell'inginocchiamento davanti ai morti nel romanzo appartiene a Giulaj.

[412] In altra sede si è cercato di dimostrare come in origine non sussistesse una così netta distinzione formale tra sezioni corsive e tonde che accompagna la specializzazione contenutistica dei due registri narrativi, e come un'esposizione della materia retta su criteri mimetici caratterizzasse maggiormente anche il controcanto riflessivo all'azione, che solo in un secondo momento del processo creativo esso andò ampliandosi con segmenti più distesamente diegetici. Gli stessi capitoli in tondo, d'altro canto, debbono alla seconda stesura la massiccia introduzione di variabili tecniche quali il discorso indiretto libero.

nendovi due grandi x, Vittorini cassa irrimediabilmente il lungo segmento che proponiamo qui di seguito nella veste in cui esso appare nella carta manoscritta che lo trasmette:

> «Che c'è di straordinario? Io non ho veduto niente di straordinario.»
> «Nemmeno io. Che ho veduto io di straordinario? Io non ho veduto Niente ho veduto 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'inpiedi, 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 disfaceva e lo rifaceva; 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 […][413].
> (carta 13)

A testimonianza di questo quadro che accoglieva la prima immagine con cui l'immagine della disperazione si era presentata alla mente dello scrittore, nella versione del romanzo data alle stampe non rimane che un frammento, forse ugualmente incisivo, pregnante nella sua forte carica visuale, e tuttavia ridotto al punto da non provocare quella sensazione di sbavatura data dall'eccessiva digressione che era costata al segmento più lungo l'esclusione. Nel vecchio signore che «aveva in mano una borsa vuota che continuamente apriva, capovolgeva, scuoteva, e poi richiudeva»[414] rivive infatti l'immagine della medesima afflizione, così come nella risposta «niente di straordinario» che Berta si sente ripetere da un vecchio signore che «guardava indietro, e teneva il bastone alzato, pallido in volto, rabbioso, teneva alzato il bastone in uno strano gesto come lei ricordava di aver visto tenere alto il fuso le donne di campagna che filavano»[415].

Di questa reazione parossistica, così ridotta nel passaggio dalla prima alla seconda stesura, si è persa però la dimensione collettiva. Ciononostante, il comune sentire che in quel passo si traduceva nella molteplicità e individualità dei movimenti, convulsi e meccanici in reazione all'assurda atrocità del dolore, nel testo narrativo continua ad esprimersi, oltre che nell'immediato e tacito ac-

[413] Questo brano è trasmesso dalla carta 13 del fascicolo di autografi manoscritti di Uomini e no conservate presso il fondo Vittorini dell'Archivio del Centro APICE di Milano.
[414] UN, p. 803.
[415] UN, p. 328.

cordo nel movimento della folla, anche nella generale comprensione che il narratore esplicita, aiutando il lettore a decodificare l'immagine che ha creato.

Con la didascalia della scena quinta, ciò che viene ripristinato è quindi il sentimento corale, non intaccato nel romanzo ma definitivamente perduto nel dramma. Allo stesso tempo, recuperando quell'antica idea del movimento convulso nella ripetizione ossessiva si solleva, nel dramma come nel romanzo, la rappresentazione dai vincoli della resa realistica giungendo alla stilizzazione della scena.

Questo appare il primo ed isolato caso in cui la scrittura drammatica prevede davvero l'utilizzo di tutti i codici di cui il mezzo teatrale può disporre. Non a caso ciò si verifica nello spazio extradrammatico della didascalia, dove il prelievo del materiale non coinvolge il fitto tessuto dialogico di partenza trasformandolo in battute dei personaggi, ma poggia sulla carica visuale degli inserti narratoriali. Nel suo costituirsi esempio di aderenza e fedeltà alle modalità di rappresentazione del romanzo, il passo si distingue in maniera sostanziale poiché apre la prospettiva della diversa e più complessa vocazione teatrale di Vittorini, non basata sul dialogo, tratto caratteristico del romanzo non trasferibile al di fuori di una cornice narrativa, bensì sulla costruzione dell'azione, passibile di sviluppi nell'orchestrazione scenica. Basterebbe forse quest'unico elemento per ipotizzare la paternità vittoriniana del passo, perché l'emersione di una cifra autoriale in un adattamento realizzato da terzi in questo caso si paleserebbe, oltre che nella fedeltà ad un certo tipo di scrittura, anche e soprattutto riproducendo quel continuo tentativo di forzare e superare l'impianto realistico della rappresentazione, in cui consiste una delle aspirazioni più autentiche del romanzo[416].

Tuttavia, accanto a queste valide conferme si pone un'altra evidenza che coinvolge considerazioni relative all'apporto della realtà e alle modalità in cui essa fu trasfigurata nel romanzo.

La permeabilità al reale della scrittura non è certo una cifra non distintiva del *modus operandi* di Vittorini, in generale, sempre originata dal presente e protesa verso la sua progettazione come ultimo scopo. Nella produzione dello scrittore spesso la realtà filtra traducendosi in immagini sottoposte a gradi più o meno bassi di trasfigurazione. In questo senso, in ragione dell'ispirazione che l'ha prodotto, *Uomini e no* costituisce un caso particolare, esibendo un nesso meno opaco tra vicende reali e rielaborazione letteraria. La scrittura a ridosso dei fatti, la forte partecipazione agli stessi, emotiva e non solo, e la dimensione collettiva in cui questi furono vissuti si traducono nell'assunzione diretta nelle trame della pagina narrativa di fatti e di personaggi di chiara ispirazione reale.

[416] Ad essa si aggiunga che l'ipotesi di una conoscenza delle redazioni precedenti alla prima edizione da parte di Crovi e Vaime, seppur mediata dallo stesso Vittorini, appare del tutto improbabile, sebbene il peso degli eventi e l'intervento testimoniato dell'autore proprio su questo luogo accordino un rilievo del tutto eccezionale al passo.

Basati su fatti di cronaca noti sono sia l'attentato al tribunale, evento al centro dell'azione, che i fatti di Largo Augusto. Un'eco della testimonianza dell'autore della sua detenzione a San Vittore (in quei giorni «altri fascisti, che si trovavano in reclusori del Piemonte e dell'Emilia, erano stati portati, per la revisione dei loro processi, a Milano, ed erano nelle carceri di Milano. Nuove carceri erano state improvvisate, in quei giorni, a Milano: anche l'Arena era diventata una prigione»[417]) si coglie nel dialogo tra il questore e il prefetto:

> «Non c'è più dove mettere i detenuti» Pipino disse
> «Abbiamo trovato. Ritelefono io tra mezz'ora»
> «Come? Come?» Pipino gli chiese. «Abbiamo trovato dove metterli»
> «In qualche modo si» rispose l'omiciattolo. «All'ospedale psichiatrico»
> «Al manicomio?» (UN, p. 849).

I fatti narrati sottolineano la trasformazione dell'arena anche in luogo di esecuzione, oltreché di detenzione:

> Nella grande sala del primo piano si stavano scegliendo, sopra una lista di trecento nomi, quaranta nominativi da tirar fuori di cella quella stessa notte, condurre in due camion all'Arena, mettere contro un muro e fucilare (UN, pp.782-783).

A ciò si aggiunga che proprio in questi capitoli è contenuto il riferimento temporalmente più preciso per l'esatta collocazione dei fatti, la quale, assieme alla perizia con cui è disegnata la tipografia di Milano, risponde ad un'esigenza di realtà che comunque il romanzo trasmette, assieme a quella compresente e opposta di liberare l'opera dai vincoli di una semplice rappresentazione naturalistica:

> «Che c'è?» chiese Giuseppe-e-Maria. Ti ha messo in agitazione lo sbarco?»
> «Come? Come?» gridò Pipino. «Lo sbarco ad Anzio? Perché lo sbarco ad Anzio doveva mettermi in agitazione? Io non sono in agitazione» (UN, p. 848).

I nomignoli attribuiti al prefetto e al questore, in un preciso intento canzonatorio, costituiscono una delle molteplici strategie attraverso cui, incrinando gli effetti dell'impianto fortemente mimetico con cui i tondi sono costruiti, è garantito il continuo superamento della rappresentazione realistica e dell'intenzione cronachistica e documentaria. Le carte autografe ci mostrano però che originariamente i nomi dovevano essere più verosimili, e che Parini e Santamaria sono stati rimpiazzati in favore della variante screditante soltanto in bozze:

[417] R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica,* cit., p. 213.

> [Parini] 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.
> Disse Santamaria [Giuseppe-e-Maria]**:** «E neghi di essere in agitazione?»
>
> (Bozze: colonna 108)

Ai fini dell'elenco di esempi che stiamo stilando, non sarà di poco conto il fatto che Parini, precedente del fittizio e caricaturale Pipino, combaciasse esattamente con il nome che nella realtà ebbe il prefetto, rappresentante del governo nella provincia di Milano all'inizio del 1944[418]. Infine, anche l'albergo Regina, posto all'angolo tra via Santa Margherita e via Silvio Pellico, divenne sede del comando delle SS e fu frequentato dal generale Frank Staltmaker che le cronache milanesi, dove viene citato come «La belva», ricordano aggirarsi per la città armato di nerbo e accompagnato da un cane lupo. Non sarà difficile riconoscere in quest'ultimi dettagli quelli confluiti per la rappresentazione di Clemm e Cane Nero nella finzione romanzesca, come nell'episodio di Giulaj sarà agevole cogliere un riferimento agli stretti legami esistenti nei difficili mesi del 1944 tra il comando tedesco stabile all'albergo Regina e l'organizzazione Muti sita in via Rovello, dove venivano interrogati e torturati gli oppositori politici prima di essere inviati a San Vittore o al binario 21 della stazione Centrale di Milano.

Questa solo apparente digressione ci riporta in realtà al focus della questione che stiamo affrontando dal momento che anche l'episodio preso in esame sembrerebbe avere un referente storico preciso. La rappresentazione della folla contenuta nella didascalia della scena quinta ricalca da vicino un fatto noto della resistenza milanese, diffuso dal racconto di Don Giovanni Barbareschi. Il giovane prete, appartenente alla *Brigata Fiamme Verdi*, formazione partigiana di ispirazione cattolica, racconta di essersi recato a Piazzale Loreto, luogo del massacro reale da cui discende l'episodio dei morti di Largo Augusto, per la benedizione dei quattordici cadaveri che da ore erano lasciati giacere sotto il sole come monito rivolto alla popolazione affinché non collaborasse alle azioni partigiane. In quell'occasione, raccoltosi davanti ai morti per pregare, egli si accorse, girandosi, che tutta la folla si era inginocchiata insieme a lui. Il racconto di don Giovanni Barbareschi entrerebbe quindi nella finzione drammatica mediante modalità che ricalcano un analogo esempio individuato da Rodondi relativo alla trasposizione in sede letteraria di una delle iniziative promosse da Danilo Dolci nel contesto siciliano per denunciare, impiegando strategie di resistenza passiva di

[418] Altri lavori critici hanno messo in evidenza come il cognome Parini appartenga alla tradizione lombarda, e che in relazione a ciò sia stata considerata dall'autore la tipicità della voce, in seguito emendata in virtù del richiamo ad una scuola di pensiero illustre e quindi senz'altro inadatta alla caratterizzazione del personaggio. L'ipotesi, indubbiamente in parte plausibile, non può non tener conto della convergenza tra la voce neutrale e il cognome del personaggio reale che assunse nei primi otto mesi del 1944 l'incarico di capo della Provincia di Milano, e il cui nome peraltro fu legato alla strage di piazzale Loreto, in seguito alla quale rassegnò le dimissioni dissociandosi dalla condotta tenuta dai tedeschi e dagli uomini della Legione Autonoma Muti.

matrice gandhiana, le gravi difficoltà e gli abusi perpetrati dalle mafie a danno delle popolazioni locali[419]. È trasparente nel romanzo scenico *Le città del mondo,* nell'episodio dello «sciopero alla rovescia», il rinvio ai fatti di Partinico che videro protagonisti Dolci e un centinaio di disoccupati, al lavoro per riattivare una trazzera intransitabile nell'intento di affermare il loro diritto al lavoro, sancito dalla Costituzione Italiana. Nelle scene 19-22 sono Matteo e il figlio Nardo ad imbattersi nel gruppo di uomini impegnati «ad alzare un muro, d'uno spessore di almeno tre metri, e in un altro punto battono pietra e terre formando via via un tracciato che sembra che sembra d'una trazzera», i quali, motivano il loro lavoro affermando «loro ci tengono disoccupati e noi ci occupiamo»[420].

Si è in precedenza cercato di mettere in evidenza come diverse delle opere di Vittorini abbiano conservato per molto tempo lo status di progetti *in fieri*, talvolta non approdando ad una versione definitiva. Spesso le complicate storie redazionali riferiscono di anticipazioni in rivista, di brani che cambiano destinazione, di motivi che ritornano o che confluiscono in sedi diverse da quelle di elaborazione, raccontando di una scrittura fluida che oltrepassa i confini delle singole opere e dei generi di appartenenza.

Un esempio già affrontato investe proprio il caso del *Le città del mondo,* cui Vittorini imprime la forma del romanzo scenico molto simile al modello specifico della sceneggiatura solo dal 1959, ma che è connesso ad un trattamento di matrice cinematografica fin dagli anni Quaranta, quando i suoi protagonisti compaiono per la prima volta in *Atto primo*. In quella sede, le didascalie, in particolare quelle che accompagnano il materializzarsi del ricordo, prevedevano una scena in movimento, un avvicinamento dell'oggetto o un cambio di direzione dello sguardo, e suggerivano, se non una resa teatralmente non realizzabile, sicuramente un'immaginazione connessa alle possibilità specifiche del nuovo *medium*. Per questo motivo non può dirsi casuale il ritorno alla fine degli anni Cinquanta di Nardo e del padre Matteo: se tra i tre filoni estrapolati dal lungo romanzo omonimo la scelta ricadde sulle loro avventure fu senz'altro perché esse erano già state concepite con modalità compatibili a quelle del romanzo scenico.

Per quanto concerne invece il caso appena ricostruito, è evidente che già nel contesto narrativo Vittorini aveva fatto ricorso ad un'immagine la cui insita teatralità derivava dalla coralità, dal dinamismo convulso e dall'effetto visivo. Allo stesso modo, non casuale può ritenersi il suo trasferimento sulla scena, dove il movimento si fa più usuale, l'azione ricondotta ad un gesto più contenuto e rituale come quello dell'inginocchiamento davanti ai corpi, ma il ritmo e la mimica sempre più incalzanti prescritti dalla didascalia rimandano comunque a quella stessa ispirazione.

[419] Nota a *Testimonianza per Danilo Dolci*, resa il 28 marzo 1956 al Tribunale di Palermo ora riprodotta in LAS. II, pp. 752-753.

[420] RS, pp. 81-89.

L'emersione di una corrispondenza tra due luoghi lontani nel tempo, quindi, costituisce riprova della persistenza delle medesime modalità di rendere in figura la stessa idea da veicolare, e quindi della continuità delle potenti immagini elaborate al di fuori di un rigido incasellamento di genere.

Quanto è appena stato rilevato circa la composizione della riduzione teatrale si traduce allora, oltre che nella possibilità di far aumentare di un'unità le prove drammatiche di paternità vittoriniana, anche in un'occasione per riflettere, partendo dalla continuità e dal ripetersi di alcuni elementi, sul forte legame esistente in tutta la produzione dello scrittore tra oggetto rappresentato e modalità della rappresentazione.

IV.3 Le versioni successive alla prima edizione: i testimoni S_1 e C

Come si è detto, gli episodi noti della vita teatrale di *Uomini e no* tra gli anni Sessanta e Settanta sono connessi alla riduzione teatrale edita su «Sipario» nel 1965, alla pressoché contemporanea trasmissione radiofonica e, infine, allo spettacolo del 1977.

La presenza nel fondo Crovi della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia di due testimoni che trasmettono due differenti varianti del testo drammatico, tuttavia, complica non di poco una storia redazionale che la critica tende in maniera unanime a ridurre a due momenti: il primo risalente alla prima composizione del testo, sfociata nella prima edizione in rivista, e un secondo consistente in un rimaneggiamento ad opera di Crovi , in vista dell'allestimento teatrale di dodici anni dopo.

A supporto della ricostruzione del quadro complessivo della vicenda legata alla riduzione di *Uomini e no*, disponiamo purtroppo di un numero irrisorio di esaustive dichiarazioni di Crovi contemporanee ai fatti, poiché le prime testimonianze in riferimento al progetto risalgono soltanto al 1977[421].

Sulla base di quanto affermato, si dovrà ritenere che la collaborazione tra Crovi e Vaime per la stesura del testo sia iniziata nel 1964, o, al più, nei primi mesi del 1965, per avviarsi velocemente verso la conclusione entro la prima metà dello stesso anno. D'altronde, gli archivi Rai confermano l'avvenuta trasmissione radiofonica di *Uomini e no* il 25 aprile del 1965 nel Terzo Programma, in occasione delle celebrazioni per il ventennale della Liberazione, con la regia di Giorgio

[421] R. CROVI, E. VAIME, *Vittorini Tradito* [= Documento 2, in *Appendice*, sezione 3]

Brandini, così come la pagina 42 del Radiocorriere testimonia la messa in onda alle 17.10, in differita, della trasmissione registrata già in data 11/04/1965 [422].

In quello stesso mese sul fascicolo 228 di «Sipario» appare il testo della riduzione, la cui versione, indicata finora con la sigla S, aderisce totalmente a quella trasmessa.

La corrispondenza tra il testo edito e l'esecuzione è inferibile, anche a prima vista, dalla completa sovrapposizione tra i personaggi interpretati e quelli della trasposizione drammatica. Il Radiocorriere, che ne include la lista, menziona tra gli altri UNA DONNA e UN OPERAIO GROSSO non annoverati nell'elenco delle *dramatis personae* su «Sipario», ma coerentemente presenti ciascuno con una battuta sia nel testo che nella registrazione. Un unico ed evidente elemento di alterità riguarda i luoghi che più esplicitamente alludono ai rapporti dapprima tra Berta e Enne 2 e poi tra quest'ultimo e Lorena. Se già S aveva contratto sensibilmente le battute attraverso cui vi si faceva riferimento, l'esecuzione radiofonica ne elimina anche la più indiretta allusione[423]. Questo consente di avallare l'identità dichiarata da Crovi nel 1977 tra il testo drammaturgico edito e la trasposizione, escludendo che siano intercorsi, in un così limitato intervallo di tempo, rimaneggiamenti o revisioni.

Dalla rada corrispondenza privata tra Crovi e Vaime risulta che, a partire almeno dall'agosto del 1965, i due collaboratori sono già impegnati in un altro progetto[424]. Purtroppo, non siamo in possesso di lettere che risalgano ai mesi precedenti, contemporanei alla redazione di *Uomini e no*, ma dalle successive non traspare un ulteriore lavoro sulla trasposizione. Delle aspettative che nutriva Crovi su quel progetto, corredate dalla concreta possibilità di una realizzazione scenica tratta dal suo lavoro drammaturgico, siamo tuttavia messi al corrente dall'icastica nota con cui il 12 agosto del 1965 egli informa Vaime del tramonto delle stesse: «Una cortese lettera di La Capria mi ha informato che di *Uomini e no* la tv non farà nulla»[425]. Proseguendo in ordine cronologico nella corrispondenza, è necessario attendere l'approdo sulle scene dello spettacolo per trovare nuovo ac-

[422] Pagina del Radiocorriere di domenica 25 aprile 1965.

[423] Per quando riguarda Berta l'espunzione riguarda questo passo e ogni riferimento successivo allo stesso:
BERTA – Non so Mi vuoi prendere? Prendimi e facciamola finita.
ENNE 2 – È di questo che hai voglia? Di farla finita?
BERTA – Ho voglia che tu mi prenda.
ENNE 2 – Di questo ho voglia anch'io.
BERTA – Allora portami in qualche posto e prendimi.
Nella scena seconda in cui è coinvolta Lorena sono diffuse le espunzioni dei riferimenti più espliciti al loro incontro. Confrontando le tre versioni del testo si evince che quando l'esecuzione giunge all'espunzione di una battuta, essa porta a compimento un procedimento di contrazione già avviato in S. Cfr. UN, p. 743: «Potrei aver voglia di prenderti, Lorena» ; S, p. 46: ENNE 2 – Potrei…

[424] Lettera di Vaime a Crovi del 10 agosto 1965: «Il lavoro sul Dreyfuss -per quello che mi riguarda- prosegue. Ho scritto tre scene e ho le idee chiare, mi sembra, per il resto». Le missive di Crovi sono in totale 7, conservate con 11 responsive nel fascicolo 9/81 della sezione A – *Carteggio* del fondo Crovi della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

[425] Cfr. Lettera di Crovi a Vaime del 12 agosto 1965, in 9/81 fondo Crovi. Tuttavia, ancora una volta, il *focus* della comunicazione tra i due sembra occupato dal lavoro creativo sul nuovo più che dalla riproposizione del vecchio progetto, dato che la sintetica missiva si chiude con un accenno al già citato progetto: «Sul Dreyfuss ho un bel gruppo di appunti. Fatti vivo quando torni a Milano»

cenno al dramma, in una lettera di Crovi del 2 aprile 1977 che accompagna l'invio di un libro al collaboratore: «Questo libro futile ma non inutile, per consolarti del preventivato insuccesso di *Uomini e no*»[426].

Da quell'insuccesso però, Crovi prese pubblicamente le distanze con il già citato articolo *Vittorini tradito,* in cui è ribadita al contempo la sua estraneità allo spettacolo e la netta distinzione tra la riduzione che fu «approvata e corretta da Vittorini, che la avallò firmando il bollettino SIAE» e in seguito «pubblicata nel numero 228 (aprile 1965) di "Sipario"» e qualsivoglia rimaneggiamento operato per la messa in scena[427].

Trascorsi anni da quella accalorata apologia del lavoro della coppia, lo stesso Crovi rilascia delle dichiarazioni in cui l'innegabile contraddizione nella restituzione della vicenda potrebbe essere imputata all'intervallo di tempo che separa i fatti dal racconto degli stessi, se non ad una precisa volontà mistificatoria.

Nella biografia critica che Crovi dedica a Vittorini nel 1998[428] si attribuiscono all'adattamento edito in rivista caratteristiche che solo in parte appartengono all'assetto testuale dell'edizione di Sipario [=S]. Se plausibili possono apparire le dichiarazioni in merito al coinvolgimento diretto di Vittorini che, «appassionato di esercizi drammaturgici, vi collaborò direttamente», anche alla luce di quanto si è già discusso nel capitolo precedente a partire dalla riscrittura della didascalia della scena quinta, più difficile risulta avvalorare l'ipotesi che il romanziere «approvò l'idea di trasformare lo Spettro nel personaggio Uomo»[429]. Non esiste, infatti, un testo del dramma edito precedente alla morte dello scrittore che presenti queste caratteristiche, perciò, a meno che non si tratti di un'approvazione conferita ad un'ipotesi di modifica e non a un testo già redatto, la versione fornita non può essere accolta.

Allo stesso modo, non corrisponde a verità quanto viene affermato circa le peculiarità della trasposizione evocate attraverso le parole di Anna Panicali, dal cui studio Crovi cita direttamente il seguente passo:

> Di *Uomini e no* fu realizzata [una] riduzione teatrale che ha concesso molto spazio ai corsivi e ha fatto dello spettro un vero e proprio personaggio: l'Uomo, un attore che recita sulla scena, che dialoga e a volte si sostituisce al protagonista, dando rilievo al suo tormento, ai suoi dubbi, alla sua "doppiezza"[430].

[426] Lettera di Crovi a Vaime del 2 aprile 1967, in 9/81 Fondo Crovi.
[427] Cfr. R. CROVI, E. VAIME, *Vittorini Tradito* [= Documento 2]
[428] R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini: una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 279-180.
[429] Ivi, p. 279
[430] A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, l'attività editoriale*, cit., p. 199.

In primo luogo, lo spazio riservato ai corsivi in S è molto ridotto, circoscritto al solo contenuto dei capitoli *CIV, CV, CVI*, e non potrebbe essere altrimenti dal momento che, come Crovi stesso ricorda[431], fu proprio Vittorini a spingere i riduttori a lavorare sull'edizione Bompiani 1949 del romanzo, da cui il registro dei corsivi era stato espunto nella sua interezza con l'unica eccezione dei capitoli citati[432]. Infatti, in S vi è un unico passo in cui agisce un personaggio senza nome, identificato come Uomo, ma il suo ruolo di certo non corrisponde a quello individuato da Panicali, ed è anzi tanto circoscritto da non figurare nemmeno nell'elenco delle *dramatis personae*.

> UOMO – A casa. A casa.
> BERTA – A casa?
> UOMO – Sono cose da pensare a casa (S, p. 48).

Come risulta evidente dalle uniche battute attribuitegli, in questa sede, UOMO è semplicemente l'interlocutore che Berta incontra, vestito di panni laceri, nel parco, nel capitolo LXX del romanzo. Per di più l'esercizio della funzione di cui riferisce Panicali risulta impossibile da praticare nella sola dimensione diegetica dei tondi presente in S, dove ciò che rimane avulso dal piano referenziale degli eventi non trova quasi spazio e in cui lo Spettro, alter ego di Enne 2, non può agire.

L'imprecisione non è però commessa dalla studiosa, la quale, come esplicita in nota, riferisce quanto rilevato allo spettacolo del 1977[433], e non al testo, dal momento che nessun dramma edito vede la presenza del personaggio Uomo nel ruolo dello Spettro che dialoga con Enne 2. Non facendo un distinguo tra S e il testo drammatico portato in scena nello spettacolo, è semmai Crovi ad autorizzare un parallelo tra le due operazioni e ad assumersi in parte le responsabilità, da un punto di vista drammaturgico, del progetto da cui nel 1977 aveva con fermezza preso le distanze. In *Vittorini tradito*, infatti, egli aveva perentoriamente affermato di essersi limitato a concedere alla cooperativa «il Centro» il nulla osta richiesto alla SIAE nel 1975. Ogni elaborazione era stata in quell'occasione attribuita con queste parole all'operato altrui:

> Amici che conoscono la nostra riduzione e lo spettacolo di Marcucci giurano che Marcucci ha rielaborato (a nostra insaputa) non solo il romanzo ma anche la nostra riduzione[434].

[431] R. CROVI, *Vittorini tradito* [= Documento 2, in *Appendice*, sezione 3].

[432] Si aggiunga a questo unico punto di prelievo l'unico caso in cui un luogo in cui il testo dei corsivi costituisce una fonte d'ispirazione indiretta del dramma, già commentato nel paragrafo precedente.

[433] A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, l'attività editoriale*, cit., p. 229, Nota 19: «La riduzione teatrale di R. Crovi ed E. Vaime è stata rappresentata dalla Cooperativa Teatrale "Il Centro" di Lucca, nel gennaio del 1977. Gli attori erano: Carlo Hintermann nei panni di Enne Due e Giorgio Naddi in quelli dell'Uomo.»

[434] R. CROVI, *Vittorini Tradito*, cit. [=Documento 2, in *Appendice*, sezione 3].

Il testo di «Sipario» nell'aprile del 1965 non rimane infatti soltanto l'unica versione edita del testo, ma anche la sola cui Crovi si riferisce ogniqualvolta egli rende conto dell'operazione compiuta insieme al collaboratore.

La sovrapposizione tra l'assetto testuale di S e il testo andato in scena indotta dalla dichiarazione di Crovi ha provocato una confusione nel discorso critico che permane, al punto che, anche Giuseppe Varone, in riferimento all'introduzione del personaggio Uomo, cita puntualmente da Crovi: «L'Uomo, un attore che recita sulla scena, che dialoga e a volte si sostituisce al protagonista dando rilievo alla sua doppiezza», salvo poi non ritrovare riscontro di ciò in S, e finendo con il riportare come esempio quell'unica battuta di UOMO che di certo non esemplifica la funzione del personaggio descritta dal biografo e da Panicali con rinvio allo spettacolo.

Un'altra tendenza diffusasi nel tentativo di colmare le insanabili divergenze tra l'assetto testuale di S e quanto affermato dal suo autore, è quella di attribuire a Crovi un rimaneggiamento in vista dello spettacolo che avrebbe, quindi, in un secondo momento, portato il testo a combaciare con le dichiarazioni del 1988 [435]. Tale tesi, supportata dall'effettiva esistenza tra le carte dello scrittore di un estratto di «Sipario» sul quale il testo del dramma appare postillato con note autografe, non trova però il conforto di una ricostruzione dei fatti che ripercorre le tappe attraverso le quali si snoda la vita scenica del romanzo integrando le testimonianze di Crovi e le notizie da fonti esterne con le indagini d'archivio e l'analisi testuale dei documenti rinvenuti.

Nella fattispecie, sono accessibili le informazioni tramesse dalle recensioni dello spettacolo del 1977, delle quali una nutrita silloge, raccolta dallo stesso Crovi, è custodita nella biblioteca Panizzi di Reggio Emilia nel fascicolo con segnatura 27/6 della sezione *C-Recensioni e segnalazioni*.[436] In qualche caso, rappresentato dalle testimonianze dei più accorti recensori, i dettagli che si ricavano sono fondamentali per tracciare un preciso parallelo tra il lavoro di allestimento scenico e quello drammaturgico, e quindi per indirizzare l'indagine filologica sui testi. Tra queste, più rilevanti quelle che trovano il conforto delle dichiarazioni del regista Roberto Marcucci, altra importante fonte di informazioni.

[435] Cfr. G. LUPO, *Vittorini Politecnico*, cit., p. p. 199: «Fra le carte di Raffaele Crovi, depositate presso la Biblioteca Comunale "Panizzi" di Reggio Emilia, si conserva un estratto del copione pubblicato su «Sipario» su cui Crovi, in vista della rappresentazione teatrale del 1977, ha apportato numerose varianti a mano che accrescono il testo di alcuni frammenti tratti dai corsivi» e V. BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo*, cit., p 228: «È poi successivamente, e fuori dalla volontà dell'autore, che la complessiva struttura diegetica della trasposizione teatrale viene nuovamente posta in discussione per alcune rappresentazioni messe in scena nei primi mesi del 1977. Per questa occasione Crovi e Vaime riprendono il testo fissato con Vittorini nel 1964 e pubblicato su «Sipario» nel 1965 e lo integrano con i contenuti dei capitoli corsivi, facendo «dello Spettro un vero e proprio personaggio: l'Uomo».

[436] Le recensioni si trovano riprodotte nell'ultima sezione dell'*Appendice*. Il riferimento a questi documenti a testo si realizza rinviando alla numerazione lì presente, la quale riproduce fedelmente l'ordine con cui essi sono conservati nel fascicolo del fondo Crovi.

Ancor più determinante risulta il contenuto del fascicolo (11/9) della sezione *B – Opere* del medesimo Fondo Crovi, coincidente con due testimoni recanti due diverse versioni del testo, entrambe distinte da S.

La cartella che li custodisce entrambi reca un'etichetta che recita: *Uomini e no. Adattamento radiofonico di Raffaele Crovi e Enrico Vaime [1967]*, benché nessuna giustificazione sia fornita a supporto di tale datazione, al contrario, nessun elemento inferibile dai documenti conservati costituisce un sicuro indizio per risalire all'esatta collocazione temporale delle carte.

Il primo documento [=C] è un ciclostilato che si compone di 75 carte dattiloscritte, della dimensione di 330x220 mm.[437] A partire dalla carta 3, in corrispondenza dell'inizio della stesura di un testo drammatico che differisce da S nelle modalità di cui riferiremo in seguito, ha avvio la segnatura, collocata nell'intestazione in posizione centrale, che attribuisce il numero 73 all'ultima carta in cui la trasposizione si chiude con l'indicazione *Sipario*. La carta 2 presenta la lista dei personaggi, mentre la carta 1, che funge da frontespizio, porta la dicitura:

> UOMINI E NO / di ELIO VITTORINI / Adattamento [radiofonico] di Raffaele CROVI e Enrico VAIME

Cui fa seguito la seguente nota manoscritta:

> questa versione drammaturgica del romanzo vittoriniano è sta<ta> anche portata in scena con risultato poco convincente. V. documentazione critica in cartella a parte.

Il secondo testimone [=S_1], un estratto di «Sipario» n.228 (pag. 44-53) in cui il testo di *Uomini e no* appare corredato di note manoscritte, tramanda invece una versione ricostruibile solo nella misura in cui la decifrabilità delle postille, sia in termini di traduzione in chiare prescrizioni di intervento che di comprensibilità della grafia, lo consente. Le glosse, vergate in matita oppure con un inchiostro blu, in virtù della grande disponibilità di materiali autografi d'archivio con cui è stato possibile confrontare le grafie, si possono dichiarare con un buon grado di certezza di mano dello stesso Crovi.

Le postille, a seconda dello strumento utilizzato, si orientano verso due differenti prospettive di modifica, una più testuale, l'altra con più evidenti ricadute sull'assetto del dramma. Con l'inchiostro blu sono inserite per lo più varianti ininfluenti dal punto di vista del significato e sono predisposte aggiunte di materiale dialogico dal romanzo che fanno lievitare le scene mantenendone intatta la struttura. L'uso della matita segnala invece inserzioni molto più rilevanti, correlate

[437] Il testo di C è stato riprodotto integralmente nella seconda sezione dell' *Appendice* seguendo i criteri esplicitati nell'*Avvertenza*.

all'inserimento di capitoli corsivi del romanzo esclusi dall'edizione del 1965del testo drammatico. Non è possibile stabilire una differente temporalità o un ordine consequenziale: sicuramente, esse individuando due differenti direzioni di revisione, autonome e indipendenti, che potrebbero anche collocarsi in due momenti diversi.

Una pagina dattiloscritta allegata all'estratto riporta il seguente contenuto:

Vittorini "Uomini e no"
Regista Alberto Gagnarli
Via Giovanni Dupré 8 -Firenze- tel. 588 297
Marzo a Roma tel. 56 00 46 / 56 01 46

In onda a cura di Gagnarli, sul III° programma RF
Orsa Minore 28/02 sera

Versione nuova da approntare entro Pasqua

- Utilizzare i corsivi
- Tenere conto che gli interpreti saranno 6 uomini e 3 donne
- Lievitare possibilmente Clemm, Pipino, Giuseppe-e-Maria, Selva, Berta, El Paso, Figlio-Di-Dio.[438]
- Questione diritti Linder[439]

Ancor prima di entrare nel merito delle intenzioni di modifica, la presenza di questo foglio allegato conduce alla formulazione di dubbi, *in primis* in merito alla datazione fornita dalla cartella, e ancor più circa l'opinione corrente che il rimaneggiamento di Crovi abbia relazioni evidenti con il proposito di mettere in scena il testo della Cooperativa «Il cerchio» di Lucca.

Un termine *post quem* per collocare temporalmente la stesura di questo documento è rappresentato , fuor da ogni dubbio, dall'ottobre del 1965, o al più dalla primavera del 1966. Se la dichiarazione di Crovi di aver «lavorato sulla terza versione del romanzo, risalente all'edizione Bompiani 1949» è senz'altro da avallare, anche per la totale disaffezione dell'autore per l'edizione 1960, la quale, pur muovendo verso un progetto di recupero dei corsivi, denuncia l'instabilità dei risultati ottenuti, destinati a rimanere del tutto ininfluenti per i futuri sviluppi del testo[440], è altrettanto evidente che per questa operazione di ripristino Crovi ha dovuto attendere la pubblicazione milanese del romanzo. Il fatto che Mondadori 1965 risulti in difetto di sette capitoli rispetto al corredo completo presentato dalla *princeps* del 1945 introduce una sfasatura nella numerazione per la quale solo

[438] Sui nomi elencati è apposta una X a penna blu a cassare dall'elenco quegli obiettivi che sono stati raggiunti.

[439] Una X copre il trattino che introduce l'ultimo punto: anche in questo caso il segno sembra indicare un proposito già realizzato e quindi depennato dalla lista.

[440] Sono i materiali di lavoro di Vittorini a dimostrarne tutta la provvisorietà, testimoniando un allestimento della nuova edizione 1965 condotta interamente sulla *princeps* senza recepire le modifiche introdotte per la redazione del 1960 che viene di fatto totalmente ignorata.

nell'edizione *ne varietur LXXVI, LXXVII, CXXX* indicati come corsivi da riannettere dalle glosse di S_1 appartengono a quel registro narrativo [441].

L'appunto sulla trasmissione radiofonica, invece, ancora più precisamente il documento agli anni Settanta. Alberto Gagnarli compare in qualità di regista di un contenuto trasmesso il 28/02 di un anno imprecisato che non corrisponde, come sarebbe naturale pensare, a questa versione di *Uomini e no*. Si tratta invece di un documento radiofonico, rintracciato negli archivi Rai, dal titolo "Consumo turistico di un'Italia ipotetica", trasmesso appunto su "Orsa Minore" in quella stessa data del 1975.

La collocazione di queste informazioni, tra il titolo *Uomini e no* e la scaletta dei criteri cui attenersi per approntare la nuova versione, non lascia dubbi circa la necessità di mettere in correlazione questi elementi con il progetto di trasposizione, e la spiegazione più ovvia vede in Alberto Gagnarli un possibile regista, contattato o da contattare per un' eventuale realizzazione televisiva o radiofonica, del quale Crovi si appunta un lavoro che sarebbe stato trasmesso di lì a poco. Il foglio allegato chiarisce quindi che il rimaneggiamento di Crovi non è finalizzato allo spettacolo di Marcucci senza che si possano avanzare spiegazioni alternative, per esempio ritenendo l'appunto successivo o aggiunto in un secondo momento: in primo luogo il rinvio alla trasmissione di Gagnarli garantisce che sia stato prodotto nel 1975, e inoltre, il foglio non può considerarsi avulso al progetto di rimaneggiamento in quanto esso contiene i propositi di modifica che vengono concretamente realizzati con le glosse di S_1, che di certo non lo precedono.

Un argomento a sfavore di questa tesi potrebbe essere, semmai, la completa sparizione di qualsiasi traccia relativa a questo progetto, il cui naufragio è evidente dall'assenza di documenti negli archivi Rai che ne attestino la realizzazione. Non sono stati infatti rinvenuti accenni in altre sedi, né la sezione *A- Carteggio* del fondo Crovi conserva corrispondenza con il presunto regista. Di contro, la notizia certa, di cui già abbiamo riferito, di un progetto televisivo poi fallito nel 1965 rende del tutto verosimile un tentativo successivo dell'autore.

Inoltre, se è vero che «nel dicembre del 1975 la Siae ha richiesto il nulla osta per lo spettacolo della cooperativa filodrammatica», non è plausibile nemmeno un progetto di collaborazione, poi tramontato, in comune tra la Cooperativa il Cerchio, il regista Marcucci e Crovi, dal momento che l'allegato, precedente al 28/02 dello stesso anno colloca quanto meno i propositi di rimaneggiamento, se non l'inizio dei lavori, molti mesi prima rispetto alla richiesta avanzata dalla compagnia teatrale.

[441] L'unica eccezione, tra quelli indicati in S^1, è rappresentata da XXVI che collocandosi nella prima parte del romanzo conserva la stessa numerazione. L'incoerenza nella numerazione comincia a partire da XL, luogo della prima espunzione a carico dell'intera sezione corsiva.

Tutti i dati fin qui presentati - che sembrerebbero suggerire un lavoro compiuto autonomamente e indipendentemente dall'istanza di messa in scena che sarebbe sopraggiunta di lì a poco - sono confermati se da un piano della ricostruzione dei fatti si passa all'indagine testuale, entrando nel merito degli interventi effettuati da Crovi fino a cercare di ricostruire il progetto scenico che essi delineano.

IV.4 Dal testo alla scena

Tra gli interventi effettuati con inchiostro blu si riscontrano varianti puramente formali che non impattano sui significati:

> EL PASO – Ci sono i cinesi, gli [indiani]africani
>
> PIPINO – Si, in fabbrica, mettine uno in <ogni> cella (aggiunta a penna: ogni)
>
> 2° MILITE (*A bocca piena. [Indicando la folla]*) – Che fanno [loro] gli altri? Se non sono ricchi sfondati, la fame.
>
> FIGLIO-DI-DIO – Fatta fuori con una lima. Per difesa. Da[l]un venditore ambulante.
>
> MANERA – Io sparerei [fuori] in alto

In cinque punti del testo le modifiche prevedono l'aggiunta di materiale dialogico tratto interamente dal romanzo in risposta all'esigenza, dichiarata dall'allegato, di «lievitare» alcuni personaggi. Quest'ultime riguardano e interessano coerentemente i personaggi di Berta, Selva, Clemm, El Paso e Figlio-di-Dio.

Rilevante è l'inserimento nella scena quinta della presenza di Selva a largo Augusto, con l'obiettivo forse di condensare il materiale e non prevedere un cambio di ambientazione per il successivo incontro con Berta. La volontà di ridurre l'impressione di discontinuità data del rapido succedersi di altrettanto rapidi quadri senza una vera articolazione interna ha di certo sorretto questi intenti di modifica.

Riguarda più da vicino l'orchestrazione scenica la scelta di espungere totalmente la soluzione di matrice cinematografica pensata nel 1965 per attribuire a Enne 2 il monologo «L'uomo, si dice» in favore di un uso delle luci da mettere in relazione al contemporaneo sviluppo della illuminotecnica. Alla diapositiva e alla voce fuori campo si sostituisce uno «Spot su Enne 2», una sagomatura sul personaggio senza l'ausilio di supporti visivi o proiezioni:

Linda scoppia in una risata.[Immagine in diapositiva di Enne 2. Voce di Enne 2, come in un monologo interiore, come se pensasse anziché parlare]<Spot su Enne 2>

Non spiegabile, poiché non supportata da altre descrizioni, è invece la scelta di prevedere un ulteriore «spot» questa volta «su Selva» un attimo prima dell'irrompere nella stanza di Enne 2 di Cane Nero e dei suoi uomini alla fine della scena undicesima, laddove lo sfrondamento della didascalia finale è forse connesso ad un nuovo uso degli elementi sonori, dei rumori e delle musiche di sottofondo di cui faceva largo uso la realizzazione radiofonica:

Escono. Canticchiando in sordina "Fischia il vento, urla la bufera".[La canzone prende tono, cresce di volume come se la si cantasse anche in platea, in tutto il teatro.]

Gli intenti di modifica inseriti a matita costringono il riduttore a confrontarsi con quel registro del romanzo che non si attiene, in una prospettiva diegetica, allo svolgimento dei fatti, ma, estraneo all'azione, presenta delle evidenti difficoltà di scenificazione non legate direttamente al contenuto intrinseco di quei capitoli, quanto piuttosto allo statuto dei personaggi che vi agiscono. Il prelievo dai corsivi dal romanzo interessa tre punti del testo drammatico e quattro capitoli corsivi: «Corsivo cap. XXVII p.44» (*XXVII:* «*io so Che cosa vuol dire un uomo senza una donna*») è l'indicazione che si trova alla fine della scena seconda; alla fine della quinta scena la glossa prevede l'inserimento di «cors. cap. LXXVI – LXXVII /p. 135-136» (*LXXVI:* «*Il grande suono percuote i boschi, rompe le valli ed entra*»; *LXXVII*: «*Tuttavia Berta continua a chiederlo*») mentre alla fine della scena undicesima è aggiunto il «cap. *CXXX* p.226-227» (*CXXX: «Si solleva sul letto: vede l'oscurità fuori dai vetri e in tutto il mondo. Sembra come già un morto, che possa vedere in tutta la terra e in tutti i tempi»*).

In mancanza di una redazione che le accolga, realizzando compiutamente quanto prescritto, non si possono tradurre le indicazioni in un preciso disegno, tuttavia, alcune considerazioni possono essere fatte focalizzando sulle caratteristiche dei corsivi scelti in relazione sia agli aspetti tematici, sia agli aspetti connessi alle modalità di enunciazione che reggono l'esposizione della materia narrativa nel testo di partenza.

Nel capitolo *XXVII*[442] del romanzo non si assiste ancora al travalicamento dei confini diegetici tipico dei corsivi, né allo sconfinamento metalettico del narratore nel livello del personaggio,

[442] In questo caso, come nei successivi, non è presa in considerazione l'intera sezione, anzi, i singoli capitoli corsivi indicati a matita saranno analizzati contrastivamente in rapporto ai restanti dello stesso gruppo. Si esclude che Crovi abbia indicato una parte per il tutto, intendendo con un capitolo l'intera sezione corsiva di cui esso fa parte: il fatto che in due casi su tre il numero indicato non appartenga all'apertura della sezione, ma ad un capitolo in corpo alla stessa, rende impossibile l'inverarsi di questa ipotesi.

con conseguente assenza della dimensione dialogica, preponderante invece nei successivi *XXVIII* e *XXIX*. Da un punto di vista strettamente formale, la chiara vocazione al commento si traduce in porzioni di enunciato diegetico in prima persona, realizzando un monologo del narratore che ben differisce, nelle modalità espositive, dalle pagine che seguono. In virtù dell'identificazione tra le due entità coinvolte in questa sezione, però, la riflessione che inizia con «*Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna*» non necessita della messa in scena dello sdoppiamento del narratore, ma potrebbe essere attribuita allo stesso Enne 2, consentendo di utilizzare il materiale romanzesco senza mettere in discussione lo statuto realistico della storia e doversi quindi confrontare con quello ontologico dello Spettro. Anche per quanto attiene ai contenuti, infatti, l'aderenza alla materia diegetica dei tondi è assicurata dal legame di stretta dipendenza che il commento intrattiene con l'incontro tra Lorena ed Enne 2 da cui esso scaturisce direttamente:

> 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 la tua ed avere, in una camera d'albergo, invece dell'amore, il suo deserto. Avevi fame e puoi magiare; il pane c'è. C'è la fonte, e i palmizi intorno, simile a quello che cercavi.
> Ma è solo simile alla cosa, non è la cosa. […]
> Che volevi? io mi dico. Mangio, ed è terra che mangio, non pane. Bevo, ed è terra che bevo. Rimango chino sul letto che ho davanti; e una volta non mi spogliai nemmeno; fumai tutto il tempo, appoggiato alla spalliera, dinanzi a quel deserto (UN, p. 747).

Nessun coinvolgimento con le conseguenze del procedimento metalettico dei corsivi è imposto da un'eventuale introduzione, suggerita dalla nota autografa alla fine della scena quinta, del materiale tratto dai corsivi *LXXVI – LXXVII* contenenti il mutuo colloquio di Berta con i morti di largo Augusto. Anche in questo caso, la scelta ricade su capitoli che possano amplificare la portata degli eventi cui si riferiscono, rimanendovi aderenti e senza esorbitare da essi, come accade invece nelle sezioni dedicate alle regressioni infantili. Alla luce delle caratteristiche dei corsivi scelti finora si sarà portati a credere che anche l'inserimento alla fine dell'undicesima scena di *CXXX*, che pur prevede una porzione di dialogo tra narratore ed Enne 2, non si dovesse coniugare con l'introduzione del personaggio dello spettro. Anzi, al contrario, dall'aggiunta a penna della battuta di Enne 2 «Ora mando tutto al diavolo» è possibile inferire che proprio da quel luogo Crovi volesse far iniziare il prelievo del materiale narrativo che, non casualmente, condivide con gli altri corsivi scelti le medesime caratteristiche espositive:

> *«Ma io ho mandato tutto al diavolo» egli dice.*
> *Uno manda 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 come fu per i fiori bianchi che erano i capperi e sembravano farfalle; vengono, come sono alla radio le città del mondo, Manila 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.
E la madre. La nonna. «Scemo!».
Vengono i cavalli ch'erano da 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: 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 (UN, p. 912).

Le evidenze sembrano mostrare che Crovi, pur recuperando parte dei contenuti corsivi, non sia intenzionato ad introdurre alcuna modifica strutturalmente significativa, dal momento che i materiali coinvolti non obbligano a confrontarsi con porzioni per le quali la resa scenica sia connessa allo sdoppiamento dello Spettro. Possiamo escludere che il personaggio Uomo fosse presente nelle intenzioni, ma possiamo escludere anche che alla funzione narratoriale sia stato dato in qualche altro modo rilievo, perché in caso contrario la scelta sarebbe ricaduta su capitoli in cui il ruolo del narratore ha una maggior rilevanza. Di contro, con il ripristino di questi contenuti i temi vengono sensibilmente amplificati e quest'ultimo obiettivo sembra l'unico compiutamente perseguito da S_1, nel complesso non distante dai risultati e dall'assetto di S[443].

Peraltro, tra le voci della concisa lista, che possono essere tutte spuntate alla luce degli interventi qui descritti, non compare alcun proposito di dare evidenza scenica allo sdoppiamento e alla poetica del «farsi uomo», e questo elemento basterebbe già a delineare una netta divaricazione tra i propositi di S_1 e il profilo della riduzione descritta nelle dichiarazioni del 1988. Inoltre, grazie alle recensioni, le più puntuali in questo caso quelle di Domenico Acconci e di Cesare Orselli[444], sappiano che gli interpreti dello spettacolo del 1977 furono in totale quindici, di cui tre donne e dodici uomini. Nessuna corrispondenza quindi con i «6 uomini e 3 donne» dell'appunto di Crovi[445].

Il dato incontrovertibile, al fine di sancire la divergenza tra S_1 e lo spettacolo di Marcucci, si ricava però dalla collazione dei testi trasmessi dai due testimoni, la quale, esclude nettamente la possibilità di un rapporto genealogico di derivazione di C da S_1.

Il testo di C, indicato da una nota di anonimo autore come il copione dello spettacolo del 1977, è articolato in quadri e sprovvisto della suddivisione in scene. Che esso sia stato esemplato direttamente su S, è evidente soprattutto per quanto attiene alle didascalie, ricavate dall'archetipo per sottrazione, sfrondando soltanto gli elementi incompatibili con le ipotesi di messa in scena:

[443] In precedenza, la maggior parte di questi corsivi sono stati catalogati proprio come corsivi di amplificazione. Cfr. tabella pp. 71-72.
[444] Si tratta rispettivamente dei documenti 6 e 20 della Sezione 3 di *Appendice*
[445] Le due recensioni sono apparse rispettivamente in «Paese sera» il 7 gennaio 1977, e in «Sipario» gennaio 1977. Rappresentano la numero 5 e la 21 di quelle conservate nel fondo Crovi.

Porta Milano a Venezia. [Diapositiva dell'epoca 1944.]Una bancarella e un posteggio di biciclette.

Rumore di un tram in movimento. [Il tram si ferma. Gente che attraversa la scena. C'è Berta]. Berta vede Enne 2 si ferma incerta. Enne 2 guarda, [anche lui incerto], poi si avvicina alla donna.

Al confronto con S, il testo risulta aumentato integrando alla riduzione originaria numerose battute prelevate dal romanzo. In particolare, sono gli scambi dialogici tra Selva e Enne 2 e i successivi tra Berta e Selva a raggiungere un'articolazione prossima a quella del testo narrativo, eccessivamente sfrondato dai compositori di S. Inoltre, rispetto a S, C è aumentato di numerose porzioni tratte dai corsivi, alcune delle quali, solo per caso coincidono con le ipotesi di integrazione suggerite dalle postille di S_1, sebbene, senza che questo sia determinato da un rapporto di causalità, sarà interessante notare che le modalità di riannessione costituiscono indirettamente una riprova della possibilità, in precedenza avanzata, di poter trattare questa materia senza dover dare consistenza oggettiva ad un'istanza diegetica. La riflessione del narratore (Cap XXVII) viene dunque attribuita ad Enne 2 con una voce fuori campo, mentre il mutuo colloquio di Berta con i morti è trasposto alla prima persona senza che le voci nella mente dei personaggi coinvolti nel dialogo assumano evidenza:

ENNE 2 (VOCE) – 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 la tua ed avere, in una camera d'albergo, invece dell'amore, il suo deserto
Questo trai deserti è il più squallido. Non di una vita che manca ma di una vita che non è tale. Avevi sete: e tu puoi bere: l'acqua c'è. Avevi fame e puoi mangiare: il pane c'è.
[…]
(egli è) in ginocchio non nell'amore ma nel suo deserto… (C, p.15).

BERTA (Voce registrata) – Anche per me...siete morti anche per me. E io sono dinnanzi a voi con tutta la mia vita: quello che mi sembrava serio, e che ho voluto credere bontà, dovere verso il mondo, purezza, virtù… […] (C, p. 35).

Tuttavia, che C non sia il testo che sviluppa gli intenti di modifica indicati a penna da S_1, come a prima vista si potrebbe ipotizzare, è garantito *in primis* dalla presenza del personaggio Uomo, grazie al quale il compositore può procedere, rispetto al caso di S_1, a un prelievo ben più ampio dai corsivi, senza rinunciare ai capitoli metalettici e scenicamente più rilevanti dell'infanzia in Sicilia. In secondo luogo, la certezza che C non derivi S_1 e che entrambi siano stati esemplati su S autonomamente si ottiene collazionando i luoghi che sull'estratto postillato sono interessati dalle modifiche in blu, nessuna delle quali è accolta da C.

Non sembra poter essere messa in dubbio, invece, l'attendibilità dell'anonima nota d'archivio che vede in C il testo dello spettacolo andato in scena, alla luce delle precise corrispon-

denze tra prescrizioni del copione e realizzazioni sceniche riportate dai numerosi recensori. Tutti sottolineano e indicano come cifra caratteristica dello spettacolo «la figura del commentatore invisibile, con in bocca le parole di Vittorini» la quale, «è stata teatralizzata e si incarna in un personaggio, genericamente definito "l'uomo"»[446]. Anche Gastone Geron conferma «La presenza viva dell'Io», benché ritenga «l'intrusione dell'Uomo», una «forzatura pretestuosa, priva di autentica necessità»[447]. Un recensore annota, invece, che il «soliloquio di Berta, ottenuto con effetto di "voce recitante" ha sfiorato il fotoromanzo»[448], confermando che il dialogo di Berta con i morti, trasposto alla prima persona, andò in scena proprio come prescritto dal copione. Infine, pur non concordando sulla sua legittimità, per alcuni non ben amalgamata o non sufficiente a costituire un controcanto onirico all'azione, è ricordata la «vagheggiata fuga verso l'infanzia». Più precisamente un recensore sottolinea che in ultima istanza, come previsto da uno degli ultimi quadri, si materializzano «i "sogni" di un ritorno del protagonista - qui Vittorini in persona - alla Sicilia d'origine»[449]. Con il riferimento di Ugo Volli alla presenza, oltre che di «vecchietti, buone compagne, partigiane tentatrici debitamente fornite di calze nere e vestitini rossi, falsi diplomatici spagnoli e camerieri» anche di «nonne», si conferma che non è una scena generica con una ambientazione della Sicilia ad essere stata portata sul palco, ma proprio il celebre episodio del fratello Pippo e del padre che ferra i cavalli.

Non solo, quindi, i due testi presi in esame sono da considerarsi completamente irrelati, estranei a qualsiasi rapporto di dipendenza, ma, se è sicura la coincidenza di D con il copione dello spettacolo del 1977, al contrario, nessun indizio attesta il coinvolgimento di Crovi nella sua stesura, negato financo dal regista. Alla luce di quanto discusso finora S_1, contrariamente a quanto in più sedi affermato, sarà quindi da ritenersi esorbitante rispetto all'approdo sulle scene di *Uomini e no* con la regia di Marcucci.

****

«Ora viene subito da chiedersi se sia, non dico lecito ma possibile, trasporre sulla scena questa o una qualsiasi opera di Vittorini». Per un recensore degli anni Settanta, il dibattito sulla le-

[446] R. DE MONTICELLI, *Vittorini: teatro o no?,* «Corriere della Sera», 31/03/1977.[=Documento 13, in *Appendice*, sezione 3].

[447] G. GERON, *Al Teatro Uomo con «Il Centro» di Lucca. Fra documento e patetismo «Uomini e no» di Vittorini* [= Documento 12, in *Appendice*, sezione 3].

[448] *Vittorini: volontà di umanesimo. Discussione e replica del Centro* in «Avvenire», 12/01/1977 [= Documento 8, in *Appendice*, sezione 3].

[449] AG. SA, *«Uomini e no» in scena a Roma,* L'Unità 30/04/1977 [=Documento 19, in *Appendice*, sezione 3].

gittimità dell'operazione di riduzione, più che essere scaturito dall'analisi dei suoi esiti, sembra trascenderla e condurre direttamente al disconoscimento degli stessi. Ci si interroga su una trama costituita da viaggi che appartengono alla memoria anche quando assumono la consistenza di fatti reali, sui miti antichi che la supportano, sulle tensioni soggettive e morali, sulla preminenza dell'ordito stilistico nel disegno del romanzo e sulla difficoltà di tradurre «senza togliere allo scrittore buona parte del suo proprio»[450].

Una difficoltà deriva certamente dalla necessità di dare corpo sul palcoscenico a quanto nel romanzo è evocativo e sublimato, tipico delle modalità di rappresentazione vittoriniane, in cui la forma, lungi dall'essere inerte e aproblematica, concorre legittimamente e in gran misura alla costruzione del significato, talvolta esorbitante dal contenuto particolare.

Il problema consiste certo nel rapportarsi con un romanzo il cui significato compiuto non è trasmesso solo dagli eventi narrati dalle sezioni in tondo, quindi dall'azione partigiana e dall'amore di Enne 2, ma più precisamente nel loro nesso con il controcanto riflessivo dei capitoli corsivi. Capitoli corsivi, che, pergiunta, dimostrano un grado di disomogeneità talmente ampio da poter essere classificati, come in precedenza è stato fatto, sulla base del contenuto e delle strutture narrative impiegate. Il commento e le distese intrusioni narratoriali per esplicitare le posizioni morali del narratore, talvolta risoltesi didascalicamente e accessorie, eccedenti, poiché implicitamente ricavabili dal coerente funzionamento del sistema formale, si distinguono quindi nettamente dalla costruzione drammatica dei capitoli che svolgono il tema della regressione e dell'evasione in quella dimensione infantile creata dal sinergico lavoro di memoria e fantasia. Allo stesso modo, anche i corsivi definiti di amplificazione rimandano ai luoghi mitici della produzione vittoriniana, servendosi interamente di strutture di matrice diegetica[451].

In conclusione se, secondo la chiave di lettura fornita dallo stesso Vittorini, il sistema dei corsivi rappresenta la «possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi», il «qualcosa» che la musica rappresenta per il melodramma, è vero che la realizzazione di quel *surplus* di significato risulta eterogenea e variabile lungo l'asse temporale. L'espansione della voce autoriale e i mezzi diegetici impiegati in modo esclusivo in alcune sezioni sono infatti rappresentativi della seconda stesura manoscritta, la quale adombra la vocazione mimetica della prima fase di scrittura, testimoniata dai capitoli più antichi e dai segmenti rifiutati e ancora leggibili nella carte autoriali.

[450] G. BERGAMINI, *Il romanzo di Elio Vittorini riletto all'auditorium dal «centro» di Lucca «Uomini e no»* [=Documento 8, in *Appendice*, sezione 3].

[451] Si rimanda ancora una volta alla tabella di classificazione delle sezioni corsive delle pagine 71-72.

Questa profonda alterazione intercorsa tra i due tempi di composizione coinvolge anche i tondi, al riguardo dei quali non si dovrà dimenticare che anche se il tessuto diegetico mira alla rappresentazione oggettiva, esso non rinuncia a limitate quanto pervasive metafore grazie alle quali il piano dei fatti si eleva al di sopra del piano meramente referenziale e raggiunge un afflato poetico.

Un'altra variabile tecnica, predominante, oggettivante, eppure di difficile trasposizione su un piano diverso da quello letterario senza una precisa strategia, è senz'altro il dialogo, a causa della costruzione particolare, antimimetica e anticolloquiale.

Di fronte a queste che rappresentano le componenti essenziali del romanzo, rispetto alle quali ogni messinscena deve trovare una posizione, quali scelte, tra quelle analizzate, si sono rivelate più efficaci al fine di tradurre in una efficiente resa spettacolare la tradizionalmente riconosciuta teatralità del romanzo?

L'analisi dell'operazione di Crovi e Vaime non ha che confermato quanto appare implicito fin dalle dichiarazioni del collaboratore di Vittorini: il fallimento dell'operazione risiede nelle sue stesse premesse, nell'aver considerato il romanzo «una serie di quadri in cui la rappresentazione è basata su fitti dialoghi», e per questo dotato di «una struttura teatrale», e nell'aver di conseguenza basato la riduzione sulla pedissequa riproduzione della sua organizzazione.

La trasposizione tradizionale di *Uomini e no* è quindi da considerarsi inefficace al fine della traduzione scenica poiché non è negli aspetti facilmente riducibili che si può coglierne l'essenza.

La regia del 1965 di Marcucci è definita dai testimoni «incerta», «poco incisiva»[452], con pochi momenti brillanti che non bastano a risollevare le sorti dello spettacolo. Entrando nel dettaglio, per quel poco che ci è consentito dai documenti esistenti, si può però distinguere tra le lacune strutturali del copione e le carenze che interessano l'orchestrazione e la direzione registica.

In primo luogo, egli cade ingenuamente nella trappola tesa da Crovi e Vaime, non solo mettendone in scena tutto il fitto dialogare e mutuando la struttura del testo drammatico in cui «il succedersi di brevissimi quadri non concede il rassodarsi dell'attenzione e il lievitare di una tensione»[453], ma, in aggiunta, scegliendo per l'atipico e antimimetico andamento del dialogo una inusuale e inadatta resa naturalistica.

Tuttavia, con una soluzione teatralmente giustificata, al fine del recupero di quanto tralasciato dai riduttori, Marcucci decide opportunamente di ripristinare, in parte, proprio i corsivi di origine drammatica, non quelli accessori, tra cui i riduttori avevano selezionato invece l'un unico luogo appartenente a quella sezione.

[452] R. DE MONTICELLI, *Vittorini: teatro o no?* [=Documento 13, in *Appendice*, sezione 3].

[453] O. BERTANI, *«Uomini e no». Le due avventure d'un intellettuale* [=Documento 14, in *Appendice*, sezione 3].

La scelta, che pure potrebbe ritenersi adeguata[454], così come è stata realizzata non riesce a svolgere una delle funzioni principali, ovvero quella di raccordo tra le due vicende, resistenziale e amorosa, se la sensazione espressa dagli spettatori è quella di assistere ad un continuo «ping-pong» tra la storia di «Enne Due e Berta, col loro tessuto di affetti, sogni, esitazioni, ora la "tutta altra" vicenda partigiana»[455].

Grazie all'inserimento del brano dei protagonisti bambini in Sicilia, interamente tratto da *Atto primo,* il regista porta però in scena la vera vocazione drammatica del romanzo, attraverso l'oggettivazione delle scissione in due entità distinte e tuttavia sovrapposte e prossime all'identificazione e dà nuova linfa al testo ripristinando il tema dell' infanzia. Per la messa in scena del doppio di Enne 2 Marcucci costruisce un personaggio, ma lo rappresenta in maniera non connotata, nei panni dello scrittore, in «impermeabile e cappello grigio a larga tesa»[456]: una «presenza che non morde»[457] un' «intrusione priva di autentica necessità»[458] che ricalca quella di un «grillo parlante»[459].

All'unanimità i recensori riconoscono l'apice dello spettacolo nell'interpretazione di Giulaj di Sergio Ciulli, il quale recita «con un gestire di mimo demente, con un volto nel quale si dipingeva - come su quello dell'Innocente di Musorgskij – tutto lo stupore esterrefatto di un'anima infantile dinanzi alla crudeltà umana»[460]. La riuscita spettacolare del personaggio più emblematico del romanzo, il solo, secondo le testimonianze ad essere ben gestito dal punto di vista registico, potrebbe risiedere nella più che probabile coincidenza tra il modello ispirativo della rappresentazione letteraria e la cifra caratteristica della costruzione scenica. Anche in assenza di una consapevole assunzione da parte di Marcucci dell'archetipo del *Boris Godunov* esiste una singolare convergenza derivata, con ogni probabilità, dalla fedeltà con cui l'interprete dipinge con sicurezza il disegno abbozzato da Vittorini. Alla luce della connotazione religiosa assunta da Giulaij, specialmente in chiave cristologica, non è da escludere infatti che lo scrittore riceva diretta ispirazione dalla *sancta folia* che sta alla base della sovrapposizione tra la figura dello sciocco del folklore e dello Stolto in Cristo, del *jurodivyi,* così come accade in molta tradizione russa. Del primo egli incarna il candore infantile e

[454] I recensori si dividono tra coloro che la ritengono una soluzione scontata, sottolineando che da ciò che si rivela "teatrale" sulla pagina non scaturiscono esiti scenici analoghi (Cfr. Ivi: «Naturalmente, la figura del commentatore invisibile, con in bocca le parole di Vittorini, è stata teatralizzata e si incarna in un personaggio.», in R. DE MONTICELLI, *Vittorini: teatro o no?,* [=Documento 13, in *Appendice*, sezione 3]) e chi denuncia un'eccessiva dipendenza dal disegno del romanzo.

[455] O. BERTANI, *«Uomini e no». Le due avventure d'un intellettuale,* [= Documento 14, in *Appendice*, sezione 3].

[456] R. DE MONTICELLI, *Vittorini: teatro o no?*. [=Documento 13, in *Appendice*, sezione 3].

[457] Ivi.

[458] G. GERON, *Al Teatro Uomo con «Il Centro» di Lucca. Fra documento e patetismo «Uomini e no» di Vittorini*. [=Documento 12, in *Appendice*, sezione 3].

[459] P. A. PAGANINI, *«Uomini e no» di Vittorini ieri al T.U. Storia squalliduccia d'un amore partigiano,* in «La Notte», 30/03/1977 [= Documento 11, in *Appendice*, sezione 3].

[460] C. ORSELLI, *Uomini e no*, in «Sipario» aprile 1977 [= Documento 20, in *Appendice*, sezione 3].

l'ingenuità dei suoi comportamenti, sanzionati dal riso degli altri o dall'occhio consapevole di chi assiste al compimento del suo destino, in contrasto al suo sprovveduto e inconsapevole agire; del secondo la capacità di provare pietà per la sofferenza degli uomini e di accogliere su di sé i peccati dell'umanità, fungendo da capro espiatorio. Rispondono a questo motivo le caratteristiche, la gestualità ritualizzata e l'aspetto miserabile, mentre il pubblico disprezzo, *topos* attualizzato nel caso di Musorgskij con il furto della copeca e la derisione dei giovani, si trasforma nell'ingiustificato coinvolgimento di Giulaij che, senza perdere l'innocenza dei suoi comportamenti, va incontro al suo martirio.

E perché non ammettere come plausibile l'ipotesi che invece del riferimento letterario, come potrebbe essere lo stesso *Boris Godunov* di Puskin o altri luoghi dei frequentati scrittori russi, possa esserci all'origine proprio un archetipo scenico tratto dal teatro lirico, dal momento che, nel 1945, è ormai prossima la riflessione della *Prefazione al Garofano* rosso, in cui è il melodramma a costituire un paradigma rappresentativo che può essere modello per la rappresentazione romanzesca? Il merito dello spettacolo, in questo preciso caso, risiede quindi nell' aver compreso e restituito sul palco la genesi figurativa del personaggio e il suo ruolo di primordine nella realizzazione di quei significati che si colgono altrove, e non in relazione alla vicenda rappresentata. Contrariamente a quanto avvenuto per le parti drammatiche, in questo caso, l'ispirazione scenico-rappresentativa del romanzo, quando ripristinata sul palco, non ne annulla o minimizza il valore scenico, che rimane non intaccato.

Se è vero che a causa dell'inesperienza del regista «fatti e personaggi e linguaggio e significati, che nella pagina spiccano come farfalle sotto vetro trafitte dallo spillo dell'epopea, trascinati alla ribalta si inturgidiscono, diventano retorica»[461], non si dovrà condannare l'intuizione del regista di introdurre il personaggio che lui stesso chiama Vittorini, attribuendogli il ruolo dell'*alter ego* dello scrittore. La stessa è sottesa anche al progetto realizzato per la versione per il cinema di *Uomini e no* realizzata da Valentino Orsini solo pochi anni dopo. Le specificità del mezzo impiegato permettono di scenificare quanto già nel romanzo rispondeva ad una ispirazione cinematografica: i vasti movimenti che disegnano la topografia di Milano, le corse del tram, la dinamica degli attentati e le fughe dei partigiani attraverso le vie e le piazze deserte esaltano l'azione e il dato realistico e oggettivo, cui sono il gioco delle inquadrature e l'elemento sonoro a fare da controcanto e da commento, ad attivarne la funzione problematizzante. Quest'ultimo soprattutto, affidato alle musiche del maestro Ennio Morricone si trova a giocare un ruolo tutt'altro che esornativo, bensì complementare all'esplicitazione dei significati. In questa costruzione, da cui è escluso il doppio registro, non si rinuncia tuttavia all'inserimento di elementi che rinviano alla simbologia specifica del romanzo del

[461] C. M. PENSA, *Uomini e no* [=Documento 15, in *Appendice*, sezione 3].

1945 e a quella propria dell'autore. Alla prima casistica è ascrivibile la presenza del «vestito dietro la porta» e il recupero dell'episodio della bancarella, il cui proprietario recita in sottofondo il celebre discorso incipitario «sull'inverno più mite da un quarto di secolo» prima di proporre all'avventore un libro con le fotografie delle «città del mondo: Madrid, New york…[..] e anche Guernica, Guernica distrutta». Infine, dopo questi appressamenti al mondo poetico dell'autore reale, si ricorre ad un espediente per esplicitarne l'identificazione con il personaggio, su cui la complessa architettura del romanzo di erge. La figura di Vittorini dapprima si accosta a quella di Enne 2 attraverso il generico rinvio alla sua professione di scrittore, in seguito vi si sovrappone totalmente attraverso la particolare attribuzione dell'appellativo di scrittore del «mondo offeso» che culmina nell'assegnazione a Enne 2 della paternità di *Conversazione in Sicilia*: Berta, trovatane una copia nell'appartamento, prima di leggerne un brano, non casualmente tratto dalla quinta parte del romanzo, ne sfoglia le prime pagine e si imbatte in una foto dell'autore che corrisponde all'immagine di Enne 2 che, diversamente dal personaggio agente nel film, sfoggia un paio di baffi, particolare che ha la doppia funzione di rimandare contemporaneamente all'attuale ruolo attivo nella lotta armata, la quale avrà imposto un camuffamento del proprio aspetto, e al dettaglio più rappresentativo della persona di Elio Vittorini.

Nel progetto di Santeramo si riconoscono attive due forze equivalenti ma opposte. Il trattamento drammaturgico ristruttura la trama amplificandone la portata realistica, calando la morale del narratore nell'intreccio mediante concreti episodi in cui l'intenso confronto tra i protagonisti e il loro ragionare mira ad esplicitare anche quei significati che nel romanzo rimanevano allusi o scaturiti dal silenzio del narratore più che dalle sue parole. L'impatto maggiore di questa tendenza si ripercuote sulla costruzione dei personaggi, *in primis* su Giulaij, Selva e Gracco, che dai rapidi tratti con cui sono disegnati, dalla stilizzazione dei gesti e degli atteggiamenti comunicativi, si trasformano in persone i cui comportamenti e il cui ragionare ben si adatta ad un usuale contesto relazionale, ben lontane dalla ieraticità con cui le originarie figure si muovevano e svolgevano la loro funzione narrativa. Contemporaneamente, tuttavia, si riconosce una tensione, contraria alla volontà attualizzante del progetto registico, ad illuminare la rappresentazione dei fatti per mezzo della poetica dell'infanzia che spande nuova, poetica e lirica luce sugli episodi narrati, cercando forse di ristabilire l'equilibrio tra le due anime del romanzo. Per oggettivare sul palco le caratteristiche antimimetiche e inusuali della dimensione dialogica si ricorre ad una recitazione decisamente straniata nei momenti lirici e surreali con protagonisti soprattutto Berta ed Enne 2, in accordo con il contenuto non convenzionale degli scambi, più partecipata, seppur ugualmente esterna e distante, negli episodi di confronto tra personaggi, concreti e sentiti poiché scaturiti dall'osservazione del male.

Il progetto, che mira ad un obbiettivo di organicità rispetto ai precedenti scenici, si realizza inglobando nel trattamento scenico tutte le componenti del testo: il contenuto dei corsivi ragionativi, di commento, laddove recuperato, è rielaborato in forma mimetica, in tradizionali battute, enunciati omodiegetici inseriti in episodi creati *ex novo*; le sezioni corsive metadiegetiche con funzione di indagine psicologica sul personaggio Enne 2 sono trasposte seppur senza la presenza del narratore spettro; e infine, la carica espressivo metaforica rimane intatta perché le porzioni di enunciato extradiegetico dei tondi vengono ridistribuite tra i personaggi.

Il risultato si presenta incerto perché l'antecedente letterario fa coerente uso dell'alternanza di istanze mimetico-oggettive e focalizzazioni, e dal confronto con esso lo spettacolo, che pure insegue il modello di Ronconi dove l'attribuzione delle battute extradiegetiche impiega un metodo rigoroso, sembra costituire un'occasione sprecata di piegare quello stesso sistema alle esigenze del testo.

La diversità dei risultati degli spettacoli a partire da analoghi mezzi risiede nella diversa qualità del tessuto linguistico, benché Vittorini sostenga che ad accomunare la sua opera a quella di Pasolini, e soprattutto di Gadda, sia la medesima produzione di «un effetto esteticamente obiettivo». Il rifiuto della mimesi naturalistica è giustificato ne *Le due tensioni* con la natura soggettiva di un tale procedimento di imitazione dello strato linguistico popolare, il quale «non fa veramente pensare a quella gente chiamata in causa, ma all'autore e alla sua cura scientifica (in effetti pedante)». Sebbene sia possibile riconoscere che in ambito letterario «il linguaggio non raccolto dal vero è l'unico che suoni vero» e altresì condividere l'impressione oggettiva ottenuta dal linguaggio di Gadda che «rinomina attraverso il dialetto cose non dialettali» così che «quel dialetto e quella volgarità hanno funzione di neo-sublime perché sono applicate a notazioni non volgari e non dialettali», è innegabile che le affinità svaniscano quando quel materiale linguistico abbandona la pagina letteraria[462]. Trasportato sul palco, il linguaggio di Gadda rivive e nel concreto contesto di enunciazione sembra ricollocato dalla dimensione cui è stato strappato, al contrario, nel caso di *Uomini e no* non è fondata la pretesa di riconoscere nell'alto tasso di dialogicità una qualità teatrale attiva non solo nell'ambito letterario e direttamente esportabile senza la necessità di una traduzione.
In ultima analisi, alla luce delle caratteristiche dell'enunciato narrativo già messe in evidenza e delle ultime considerazioni sulla lingua di Vittorini, non sarebbe stato possibile per Rifici raggiungere gli esiti spettacolari del *Pasticciaccio.*

Tuttavia, i risultati acquisiti dal trasferimento sul palco della dimensione diegetica superano i limiti evidenti degli antecedenti. Pur ignorando volutamente le implicazioni teatrali più dirette che risiedono nello sdoppiamento del narratore extradiegetico in narratore intradiegetico e perso-

[462] DT, p. 69.

naggio del suo mondo finzionale, che riduttore e regista decidono di non mettere in scena, lo spettacolo risponde ad un'istanza inalienabile del romanzo, pena l'ineluttabile ridimensionamento del suo valore. *Uomini e no,* infatti, risponde ancora alla stessa ideologia letteraria sottesa tanto a *Conversazione in Sicilia* quanto ad *Atto primo*, in cui la figura del poeta è latente e costituisce un ingranaggio dell'opera, da essa indissolubile: memoria, fantasia e poesia, le parole chiave ricorrenti degli anni Trenta trovano ancora nell'io lirico, nell'autobiografismo, nella mitizzazione dell'esperienza personale il proprio perno. È infatti impossibile isolare l'oggetto della narrazione dall'atto narrativo e dal soggetto produttore di tale istanza, entità tutte incluse allo stesso modo nella rappresentazione, come il modello drammatico di *Atto primo* aveva insegnato.

Conclusioni

Le vicende legate a *Uomini e no* narrano la storia di un'abiura, di una continua sconfessione delle convinzioni poetiche del suo autore.

Il romanzo ha il suo centro focale in un antecedente nucleo drammatico, rispetto al quale le sezioni composte successivamente possono considerarsi tanto un'appendice narrativa nata attorno ad un nucleo teatrale fondativo, quanto, al contrario, un progetto diegetico in cui è stato inserito, *ex post*, un materiale di origine teatrale esorbitante, non concepito in funzione di esso. Quale sia stata la direzione del movimento e il criterio compositivo che sovraintese alla stesura del romanzo, le evidenze rinvenibili nel deposito delle stratificazioni di scrittura, che risultano dall'analisi degli autografi, narrano dell'abbandono del proposito originario di erigere un complesso edificio formale attenendosi al medesimo modello compositivo del nucleo più antico, di matrice drammatica.

Le carte autografe di *Uomini e no* lasciano intravedere come il romanzo si configuri inizialmente come una ricerca stilistica alternativa rispetto alla formula perfetta e compiuta di *Conversazione*, mirante a trasformare il riferimento teatrale da paradigma biografico e interpretativo del mondo a modello di rappresentazione.

Si ritiene che l'indagine abbia debitamente risposto ad una domanda necessaria: che cosa rimane della sperimentazione di fronte alle perplessità e alle continue sconfessioni?

In primo luogo, *Uomini e no* si configura come un sistema narrativo coerente, progettato per realizzare un'aderenza tra strutture tecniche e significato veicolato. Uno schema, quello elaborato da Vittorini, che si basa su una forte assunzione di responsabilità rispetto alla materia del suo romanzo. Se il proposito drammatico originario tramonta anche con la composizione delle sezioni corsive della seconda stesura, che si distinguono dal nucleo più antico proprio per l'onnipresenza della voce narrante, sulle ceneri di quest'ultimo si erige un sistema fondato sulla doppia articolazione in due registri, ciascuno dei quali ben si distingue per funzioni, modalità e oggetto della rappresentazione.

Attraverso un uso sorvegliato delle variabili tecniche si declina il rapporto narratore/personaggio ed è esplicitato il rapporto prospettico dell'autore rispetto alla sua opera. Se il poter ricondurre la diegesi alla voce unitaria del narratore si offre a garanzia di una presa in carico da parte dell'autore di quanto narrato, la delega della funzione narrativa attraverso il dialogo consente una maggior presa di distanza dal personaggio, che viene a dotarsi di un maggior grado di emancipazione e di una esistenza autonoma. In un contesto drammatico, fu facile per Molière schermirsi da ogni

potenziale accusa rivolta al suo personaggio intervenendo in persona propria, nel luogo extradrammatico della didascalia, con la celebre «c'est un Scélérat qui parle»; al contrario, la difesa di Flaubert dal biasimo che travolse la sua Madame Bovary fu un caso «reso tanto più complesso dallo scivolare e sovrapporsi – per via di focalizzazione anziché di definizione mimetica oggettiva – di narratore e personaggio»[463]. La questione, in termini di responsabilità morali, riveste un'importanza fondamentale soprattutto nel caso di *Uomini e no*, dove narratore ed autore implicito vanno incontro ad un'identificazione con l'autore reale, sulla scorta di dettagli anagrafici-biografici forniti dallo stesso scrittore. Ecco allora che la funzione di schermo mimetico va ben oltre queste potenzialità: non solo la confusione tra pensieri dei personaggi negativi e voce del narratore costituisce una dichiarazione di alterità, ma quella presa in carico diventa del tutto irrealizzabile in quanto "chi dice io" può descrivere solo dall'esterno il male che vede muovere i nazi-fascisti ma nulla di ciò può ritrovare in se stesso.

In secondo luogo, l'indagine ha dimostrato come non il mimetico sia destituito, bensì il modello teatrale inteso banalmente come sistema rappresentativo basato sul dialogo, traducentesi, anche a detta di Vittorini stesso, nell'aridità del copione. Le influenze che permangono agiscono in profondità, rifrangendosi su entrambe le due sezioni in modo profondamente diverso, ovvero, nella scrittura narrativa delle sezioni diegetiche contraddistinte tipograficamente dal tondo, la cui dimensione profondamente mimetica è stata puntualmente indagata, e nella problematizzazione cui è sottoposto il dialogo, frutto dell'assunzione di implicazioni teatrali più complesse nelle sezioni corsive. Il raffronto con *Atto primo* ha infatti palesato l'origine drammatica di quei capitoli che, approfondendo il tema metalettico del rapporto tra autore e personaggio, rimangono uno degli esempi più compiuti della tensione all'oggettivazione del tutto estranea ai corsivi composti successivamente, dove quella tendenza è completamente vanificata dall'espansione del commento affidata alla voce dell'autore.

Dal punto di vista da cui è stato osservato, *Uomini e no* costituisce l'approdo finale del processo metalettico, scaturito dalle pagine di *Conversazione*: a partire dai riferimenti, impliciti ed espliciti, a Pirandello e a Shakespeare. Come il raffronto tra *Conversazione, Atto primo* e *Uomini e no* svela, in queste pagine si costruisce e si definisce la funzione dell' io scrittore, «poeta continuo» in colloquio con i personaggi e interprete degli stessi, che si presentano alla sua mente come spettri. La radice personale su cui si innesta l'ideologia letteraria di questa fase fa sì che, così come gli elementi dell'appartenenza siciliana, anche l'esperienza biografica costituisca l'ispirazione primaria di quella creativa. È cosi che tanto il teatro, l'esperienza scenica e il modello shakespeariano del padre, quanto gli elementi folklorici di una Sicilia arcaica e primordiale, legandosi ad un nucleo di signifi-

[463] P. VESCOVO, *A viva voce*, cit. p. 53.

cati simbolici e archetipici, sostengono la creazione di questa fase. Il suo superamento alla fine degli anni Quaranta porterà contemporaneamente al rifiuto dell'antropologia contadina e arcaicizzante e alla sconfessione della matrice biografica della letteratura, con pesanti ripercussioni sulla configurazione formale. Tuttavia, la traduzione teatrale di quegli stessi esiti che confluisce in *Due scene* si pone a testimonianza del fatto che il romanzo resistenziale rappresenti, in questa prospettiva, un punto di arrivo, un traguardo, benché provvisorio e precocemente disconosciuto. Il processo mitopoietico disegna allora un movimento circolare, che attinge dapprima dal drammatico a beneficio del romanzesco, per poi restituire alla forma originaria gli esiti della sperimentazione.

In seguito, il tortuoso percorso redazionale, articolatosi in tre edizioni profondamente diverse, evidenzia la difficoltà con cui Vittorini si rapporta alla propria opera. L'atteggiamento tenuto nel 1950, in occasione del Premio Internazionale della Pace dimostra quanto la struttura del romanzo, precaria nella giustapposizione delle due parti, fosse rimasta per l'autore una questione non risolta. Nel dopoguerra lo scrittore si trovò a dover fare i conti con il PCI da non tesserato, da sostenitore morale e da militante con posizione eterodossa in merito alla concezione dell'arte, secondo il suo pensiero non «fatto intellettuale», da considerarsi perciò organico al partito, bensì fatto culturale, in dialogo diretto con il mondo e le sue manifestazioni senza la mediazione della politica. Con questa motivazione, espressa in lettere non inviate, ma destinate ai membri della giuria, Vittorini si vide costretto a chiedere espressamente di non includere il nominato *Uomini e no* nella rosa nei vincitori, pena la perdita della libertà intellettuale in seguito alla corresponsione, in caso di vittoria, di un premio in denaro:

> Perché io mai vorrei lasciare dire alla gente (entro e fuori il Partito) di essermi ravvicinato ai comunisti in virtù di denaro. D'altra parte la mia concezione dell'arte come valore e non come funzione mi rende sgradito che si scelga da premiare, tra tutti i miei libri, proprio il meno valido e il più funzionale[464].

Il giudizio della scrittore nei confronti del suo romanzo e la sua capacità di interpretare, secondo una prospettiva critica, il mondo reale è però solo in parte condizionato dalla perplessità nei confronti dei corsivi. La ferma presa di posizione è legata, più che all' insoddisfazione per l'opera in generale, al particolare assetto raggiunto dal testo con l'edizione 1949 che, estromettendo le sezioni corsive, schiaccia il romanzo sul piano dei fatti di guerra partigiana e sul suo valore di documento. È infatti la parte destinata al commento, quella dei corsivi, che nella intersezione e sovrapposizione tra voce e profilo psicologico dell'autore e del personaggio è destinata ad esprimere la coscienza dell'opera, la stessa che, come è stato documentato nel corso dell'indagine, accoglie impli-

[464] La lettera è riprodotta in R. CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit. p. 307

cazioni teatrali più complesse. È quindi possibile cogliere l'insoddisfazione dell'autore nei confronti del romanzo in rapporto all'evoluzione dell'ideologia letteraria che proprio a partire da *Uomini e no* non si basa più sulla fiducia nel modello biografico e nella funzione dell'io lirico quale perno del processo gnoseologico e «punto di presa sul mondo». Alla luce di queste dichiarazioni, diventa una solida certezza che il solo racconto oggettivo dei tondi non fosse in grado di esprimere una verità, anche se in questa fase e per molti anni a venire Vittorini non riuscirà a trovare una valida alternativa e ad uscire dall'impasse stilistico e della rappresentazione.

Se la necessità di esautorare la voce narrante mirando ad una oggettività, da sempre latente nella produzione vittoriniana, si palesa solo con le dichiarazione degli anni Sessanta in sede di riflessione teorica, essa si traduce ben prima, e nella concreta prassi scrittoria, in una evidente difficoltà a superare un problema di focalizzazione e di voce, in continua oscillazione tra la dimensione mimetico-oggettiva e la mediazione narratoriale, come dimostrano la riscrittura orientata alla rappresentazione indiretta di ampie porzioni della *Garibaldina*, e le fasi compositive de *Le donne di Messina*, in cui ben presto si abdica alla narrazione omodiegetica.

Appurato che la crisi della rappresentazione passa attraverso problemi di definizione del punto di vista, resta da indagare più compiutamente come il trapasso agli anni dell'inoltrato dopoguerra abbia superato il paradigma degli anni Trenta, attraverso la negazione della mitizzazione dell'esperienza personale e la destituzione dell'elemento autobiografo come fondamento dell'esperienza letteraria. In quest'ottica, non solo gli appunti delle *Due tensioni*, nei quali viene messa in discussione «la posizione di Dio assunta dallo scrittore classico» rappresentano un'importante chiave di lettura, ma anche l'ultima incursione nel campo del drammatico, rappresentato dal testo con oggetto i fatti di Ungheria del 1956, potrebbe configurarsi come il tentativo estremo di sanare una crisi sempre più acuta che affonda le sue radici in problemi stilistici e strutturali, che si traducono in problema di voci ed esposizione della materia. L'assetto mimetico-oggettivo sancirebbe il tramonto definitivo del paradigma degli anni Trenta, se non fosse immediatamente smentito dall'apposizione di un prologo relativizzante e soggettivizzante, in cui l'autore parla in persona propria. Così come è stato per *Atto primo* e *Due scene* in relazione alla poetica degli anni Trenta, l'assunzione nel dibattito di quest'ultimo abbozzo teatrale potrebbe contribuire a spiegare l'ideologia letteraria degli anni Cinquanta, l'impasse stilistica e il silenzio che ne conseguì.

Determinare l'apporto del modello teatrale nella composizione di *Uomini e no* ha quindi dimostrato quanto esso sia legato più in profondità ai meccanismi compositivi di quanto la preponderante dimensione dialogica, in quanto tratto più evidente, possa far cogliere. In ultima analisi, attraverso il sistema di rappresentazione dei corsivi, concepito per sfruttare al massimo l'effetto straniante e superare la ragione impressionistica, sulla base degli echi pirandelliani e wilderiani,

l'operazione effettuata da Vittorini con *Uomini e no* si configura come un riassorbimento da parte del romanzo degli esiti del processo di modernizzazione delle forme del dramma, realizzato proprio con mezzi diegetici, in un movimento circolare che va dal diegetico e al mimetico e dal mimetico al diegetico. La destinazione finale di questa sperimentazione rimane sempre il sistema narrativo, a dimostrazione del fatto che il teatro per Vittorini non rappresentò mai un orizzonte d'arrivo bensì un mezzo, avente sempre per fine la dimensione narrativa. Ed è questo un elemento che si rileva fondante ai fini della comprensione della scarsa fortuna spettacolare di un romanzo tradizionalmente definito "teatrale".

Alla parzialità dei risultati raggiunti da Raffele Crovi e Enrico Vaime concorrerà di certo la presenza dell'autore nelle vesti di committente e di collaboratore, la quale avrà influenzato l'atteggiamento dei riduttori, complessivamente orientato ad un maggior rispetto dell'assetto testuale originario. Le ragioni del fallimento risiedono però nell'aver basato la trasposizione sul già confezionato materiale drammatico, confidando nella organizzazione in quadri dei tondi, in virtù della quale essi abdicano a qualsiasi azione interpretativa-rielaborativa. Al netto di incertezze o errati calcoli registici, il punto di forza delle versioni teatrali successive risiede nell'aver compreso che l'alto tasso di dialogicità, nel romanzo, non esautora, se non apparentemente, la funzione diegetica, pervasiva nei corsivi come nei tondi. La presenza dell'autore, così come la dimensione della narrazione, è immanente all'opera, e trasporla nel contesto drammatico rimane il solo modo per non tradurre *Uomini e no* in una sequela di fatti aventi come *focus* le azioni dei partigiani. Si avvicina a questa intuizione Roberto Marcucci, che ha portato sul palco il personaggio Uomo, oggettivazione dell'istanza diegetica cui sono collegati i maggiori significato del romanzo, alla luce del percorso metalettico di cui abbiamo seguito da vicino l'evoluzione. Più compiutamente e in un contesto di ricerca totalmente differente, incentrato sulla compresenza tra diegesi e mimesi, Carmelo Rifici ha opportunamente scelto una modalità di trasposizione non convenzionale, basata sul modello del *Pasticciaccio* di Luca Ronconi per un romanzo la cui "teatralità" si risolve nella dimensione letteraria e diegetica, e risulta pertanto non traducibile in un assetto mimetico-oggettivo tradizionale.

Appendice

Avvertenza

Nella sezione prima è riprodotto il contenuto delle carte 1-38 del documento autografo recante la stesura manoscritta del dramma *Atto primo*, precedente alla prima edizione e conservato nell'archivio del Centro Apice, nel fascicolo che riporta la dicitura *Testi teatrali* della serie *Documenti* del fondo Elio Vittorini. Per la descrizione dettagliata delle sue caratteristiche materiali e testuali si rimanda al capitolo III del presente lavoro.

Per la trascrizione sono stati adottati criteri conservativi con lo scopo di restituire quanto più fedelmente le fasi dell'elaborazione. Pertanto, accanto alle battute accettate - che con l'ausilio delle parentesi quadre sono state riprodotte con il susseguirsi degli emendamenti attraverso i quali sono giunte alla loro versione ultima - si potranno leggere anche le porzioni di testo espunte in via definitiva.

Il testo trasmesso dal corpus di carte 1-29, corrispondente alle battute 1-265, non presenta soluzione di continuità e corrisponde alla porzione edita in rivista nel 1965, al raffronto della quale risulta però lacunoso di una battuta e della didascalia finale. I due brani restanti e non consecutivi, coincidenti con i due episodi inediti di Angelina e il cerchio e del barbiere di Trapani, occupano rispettivamente le battute 266-311, corrispondenti alle carte 29-32, e la porzione 312-354 , accolta dalle carte 33-38.

La suddivisione in scene presente nella trascrizione riproduce quella del manoscritto. Benché non consecutiva, essa fu condotta probabilmente in un unico momento, successivo a quello dell'elaborazione a matita verde. Essa coinvolge tutte le carte ad eccezione dell'episodio centrale tramandato dalle carte 29-32.

La seconda sezione riproduce il copione dello spettacolo *Uomini e no* del 1977 tramandato dal testimone C, cui la trascrizione si è attenuta fedelmente. L'impiego di criteri conservativi ha previsto la sola risoluzione di evidenti refusi e di errori che, per la loro natura, sono compatibili con l'operazione di copiatura, di riscrittura in pulito di un prodotto rielaborato altrove, di cui D verosimilmente è il prodotto.

Si è intervenuto, al fine di facilitare la lettura e il confronto con il suo antecedente, introducendo soltanto un'esplicita suddivisione del testo in dodici scene, che si è sovrapposta alla già presente bipartizione in primo e secondo tempo. In questo modo è stata realizzata una più netta corrispondenza tra S e C, senza tuttavia alterare l'assetto del copione, dal momento che un'implicita articolazione interna, seppur non marcata con un numero progressivo, è tuttavia suggerita da un sistema di stacchi e di linee di demarcazione che facilmente può essere ricondotta alla medesima organizzazione in nuclei drammatici del testo di partenza. Ciò che distingue C da S è la complessità di quelle stesse scene, internamente più articolate, in un maggior numero di quadri.

I luoghi testuali che hanno richiesto un intervento, nel complesso limitati, sono quelli interessati da una non consecutività delle battute, per la quale la compromissione del significato ha reso necessario il ripristino del segmento mancante avvalendosi del confronto con S.

Nella prima scena, la mancanza in C della battuta 27, occorsa in seguito ad una svista in fase di trascrizione, aveva pregiudicato il senso del dialogo rendendo contigui due interventi di Enne 2 oltre che privando la 28 del necessario appiglio:

25 BERTA – Non so. Era da un pezzo che non mi accadeva.
ENNE 2 – Era da un pezzo? Da quando?
BERTA – Non so. Mi vuoi prendere? Prendimi e facciamola finita.
ENNE 2 – È di questo che hai voglia? Di farla finita?

Allo stesso modo, si è proceduto con il reintegro di IX. 87, attribuita a Giulaj. Nonostante l' assenza della battuta non comportasse importanti alterazioni di significato, è stata ritenuta necessaria soltanto nel suo frapporsi a due interventi di Clemm, non scritti consecutivamente e quindi di certo pensati per essere separati da un segmento in seguito tralasciato dalla trascrizione.

Tra gli incidenti di copiatura si segnalano infine quelli intervenuti nella scena quinta, tra tutte, la più interessata da interventi reintegrativi. La pagina contrassegnata dal numero 28 del dattiloscritto inizia con una battuta acefala, rendendo evidente la non consequenzialità con quanto presente nella pagina 27[465]. Dal raffronto con S emerge che una porzione del dialogo tra Giuseppe-e-Maria e Pipino composto da dodici battute è assente e che la trascrizione riprende soltanto a partire dalla seconda metà della tredicesima. Malgrado l'assenza dell'attacco della battuta 34, che inizia in *medias res*, renda meno probabile, o non inequivocabile l'ipotesi dell'incidente di trascrizione, la mancanza di alterazioni nella consecuzione delle pagine che vede la 28 seguire normalmente alla 27, fa propendere proprio per questa evenienza. La probabilità che la numerazione sia intervenuta in un secondo momento o comunque in un momento successivo all'eventuale perdita di una carta è infatti

[465] Si tratta delle carte 29 e 30.

molto bassa. A meno che non siano intervenute importanti rielaborazioni rispetto a S, ipotesi poco probabile e in disaccordo con i criteri cui si è attenuta la realizzazione del copione, il contenuto è ripristinabile avvalendosi del testo di partenza. È stato interessato da questo recupero il segmento dialogico compreso tra le battute 34 e 45.

Infine, a partire da 38 e fino a 57, il copione inverte l'attribuzione delle battute sostituendo sistematicamente al nome di Pipino quello di Giuseppe-e-Maria e viceversa. Imputando anche in questo caso l'errore alla trascrizione, si è provveduto ristabilendo le parti originarie a ciascun personaggio. Inoltre, ad ogni occorrenza, il nome del Capitano Clem è stato emendato sostituendo la variante 'Clem', che C eredita da S, con la forma originaria tratta dal romanzo.

Infine, le recensioni all'allestimento realizzato da Roberto Marcucci riprodotte nella sezione terza sono state raccolte da Raffaele Crovi e sono conservate nel fondo omonimo della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, nel fascicolo con segnatura 27/6 della serie *C-Recensioni e segnalazioni*. Sono apparse nei quotidiani italiani in un periodo compreso tra il gennaio 1977, mese del debutto in prima nazionale al teatro del Giglio di Lucca, e l'aprile dello stesso anno. A testo, vi si fa riferimento impiegando la numerazione qui presente, che ricalca fedelmente l'ordine con cui sono conservate in archivio.

Atto primo: la redazione manoscritta

Autore
Spettatore
La madre dell'autore
La nonna dell'autore
Il padre dell'autore

Scena I

Sipario abbassato. Entra il MACCHINISTA.

1 MACCHINISTA: Che diavolo ha questo sipario? Perché non vuole alzarsi?

Entra il REGISTA

MACCHINISTA: [Perché] Non deve ancora alzarsi. La commedia non è tutta scritta, non tutte le parti sono assegnate e l'autore [la] completerà la sua opera [durante] nel corso stesso della rappresentazione. Avanti autore.

L'AUTORE *entra*

AUTORE: − Sono qui. [Che cosa deb] [Però avrei fatto megl] [Temo però che il tuo progetto non sia] Ma il tuo progetto non mi sembra realizzabile. [Dammi ascolto]. Sarà meglio che io termini al tavolino il mio lavoro.

REGISTA: Tu dimentichi di essere già sul palcoscenico. Voltati. [Questa gente che vedi è] [la] Qui hai davanti il cosiddetto pubblico [e aspetta]. E [per lui] le nostre parole sono già commedia, per lui. Io stesso, e tu, persino il macchinista, siamo per lui personaggi che già recitano.

5 [MACCHINISTA: - Come? Io [no davvero] [non c'entro davvero] no davvero.

Corre per uscire

REGISTA: − [Anch] [Un momento!] altro che! *(Lo ferma)* Sei [in costume addirittura.] qui, e in costume anche. [Ha berretto di macchinista e casacca: da [†] tuta… sembri il macchinista di un treno.]

MACCHINISTA: − Questo è il mio abito di tutti i giorni. Sembro quello che sono

AUTORE: − Egli non ha avuto tempo di cambiarsi è stato di servizio sul [diretto]l'omnibus delle 19[. E ora], e viene direttamente dal deposito.

REGISTA: Così ha una storia addirittura. [Macchinista delle ferrovie † e fiaschi] Macchinista delle ferrovie [ha lui il gusto delle] gioca la [sera] notte a carte con gli amici e per essi inventa scenari. Ventri di balena, viscere di montagna, regni di nani. [Vero autore?]

10 AUTORE: − può essere un personaggio notevole.

[REGISTA: − Lo è]

MACCHINISTA: − E tu, strumento a fiato, [non gio] non sei nel gioco a carte tu pure? Giorno e notte, notte e giorno…[anzi]. Ma non dirò qual['è il tuo] mestiere fai.

REGISTA: − Perché no?]Dillo, e ti [ringrazio] sarò grato della presentazione.

MACCHINISTA: − Non m[i]e [ringrazi] ne sarai grato

REGISTA: − [Si che] Te ne sarò grato]

AUTORE: − Questo non mi dispiace. Anche mio padre nella sua gioventù [scriveva] [scriveva commedie e le] recitava le [commedie che scriveva. Recitava anzi più di quanto non scrivesse.] tragedie che scriveva. [Anzi. Si perdeva, sempre au] Ma [com] io come posso recitare e scrivere allo stesso tempo?

REGISTA: − [Puoi pass] [Spero] Sono sicuro che potrai. Devi soltanto [collegare tra loro gli avvenimenti di cui hai [†] servire da informatore] star[e qui] nella trama e dirigere gli avvenimenti, supplire con qualche spiegazione a quello che ancora manca.

AUTORE: − Cioè, invece di scrivere [la parte non scritta] darmi io [in tutta la par] per scritto…

REGISTA: − [Esattamente] Proprio così. In tutto quello che manca.

AUTORE: − Non è facile. [Mi manca]

[REGISTA: − Basta cominciare. E cominciato abbiamo già, [persino] persino il principio]]

REGISTA: − Prenditi un aiuto

AUTORE: − Un aiuto? In che modo?

REGISTA: − Chiama sulla scena uno spettatore, per esempio.

Scena II

AUTORE: − Buona idea. Chi vuol venire?

SPETTATORE: − Alzo la mano.

[Lo spettatore sale. Intanto escono il regista e il macchinista]

AUTORE: − [Sie] Grazie. Siete molto gentile.

SPETTATORE: − Non c'è di che.

AUTORE: − Mi reputo onorato di fare la vostra conoscenza.

[Esce il macchinista]

SPETTATORE: − L'onore è mio.

AUTORE: − Tutto mio, prego. Che nome avete detto?

SPETTATORE: − Zappalà, signore.

AUTORE: − Allora siete siciliano.

SPETTATORE: − Precisamente. [Siete siciliano anche voi] [Siciliano sono.] [Lo sono] [Tal sono]. Siciliano [sono nato] Ma guarda!

AUTORE: − [Oh, che bellezza!] Molto bene. E di che luogo, scusate?

[Esce il regista]

SPETTATORE: – Di Pietraperzia. Vi fa piacere che sia siciliano?

AUTORE: – Non vi immaginate quanto! Di Pietraperzia [? E Che]

SPETTATORE: – Si signore. È nelle montagne.

AUTORE: – Conosco. Conosco. [È alta e ha un grande paese brullo intorno. Senza coltivato, intorno. Senz'alberi, senza nulla] [È alta e ha una lunga strada che sale per le solitudini].

[SPETTATORE: – Ha le Zolfare in vista.]

AUTORE: – [E una lunga strada che sale per tutta la campagna. Siete di lì avete detto…]
Volete che vi portiamo la scena della nostra commedia?

SPETTATORE: – A Pietraperzia?

AUTORE: – [Dove siete nato. In Sicilia.] Ma sì. In omaggio a voi e l'incomodo che siete preso.

SPETTATORE: – Ma sarà proprio a Pietraperzia?

SPETTATORE: – [Oh, io] Forse preferirei che la portaste in una città della Cina.

AUTORE: – Non posso. Non conosco la Cina.

SPETTATORE: – Allora portatela a Manilla.

AUTORE: – Neppure Manilla conosco.

SPETTATORE: – E che [grande] grande città conoscete? [Non] Conoscete Trapani?

AUTORE: – Questa la conosco. [Mi] Ha saline, mi sembra.

SPETTATORE: – Ha il mare. E [una grande] la campagna con sabbia [intorno la] e con scopeti intorno. Una bella città!

Comincia ad alzarsi il sipario

AUTORE: – Ricordo. Ci sono stato [con mio padre] quando avevo [nove] dieci anni, con mio padre.

Scena III

Il sipario s'è alzato, e [si vede] [appare] si vede il Padre [dell'autore] dell'autore che siede sugli scalini di un [carrozzone] baraccone da [zingari] fiera, [una] [una] in [aperta]campagna [.] aperta.

IL PADRE DELL'AUTORE: – Figliolo, dobbiamo tornare [indietro] a casa un'altra volta.

AUTORE: – [Da dove sei saltato fuori, [papà!] babbo!] [Egli scriveva [†] tragedie] Egli aveva gli anni che [io ho] ora ho io.

(rimembranza) IL PADRE DELL'AUTORE: – Siamo fregati un'altra volta [, figlio mio.] e dobbiamo tornare al nostro desco di calzolai a tirar[e] lo spago, figliolo, a piantare chiodi e bullette.

AUTORE: – Come hai potuto entrare [†] sul palcoscenico.

AUTORE: – Aveva giorno di morti [†] Sperava di poter vivere con le tragedie che scriveva.

[IL PADRE DELL'AUTORE: − Inutilmente ci siamo fabbricati gli stivali delle sette leghe, credi che ci abbiano portati lontano? No, non ci hanno portato]

AUTORE: − Eccolo! [Mio padre] [Vedete?] Mio padre.

SPETTATORE: − [Egli? Quell'uomo?] [È vostro padre quell'uomo?] È vostro padre quell'uomo?

AUTORE: − [Quello. Vi stupisce?] È lui. Con i suoi gli occhi azzurri.

SPETTATORE: − Non vedo gli occhi azzurri.

AUTORE: − Come no? E ha i baffi biondi.

SPETTATORE: − Io vedo solo che è molto giovane.

AUTORE: − È giovane. Ha trentacinque anni.

SPETTATORE: − Possibile? E quanti anni avete voi?

AUTORE: − Circa trentacinque anche io.

SPETTATORE: − [Oh, allora siete nati insieme?] [Allora non siete padre e figlio] [Ma come trentacinque anni?] [Trentacinque anni] Avete trentacinque anni tutti e due?

AUTORE: − Io li ho di ora. E lui li ha di quando siamo stati insieme a Trapani.

SPETTATORE: − Ah, [*perplesso*] capisco! [*È perplesso*] Capisco perfettamente. Capisco.

AUTORE: − Semplice, no?

SPETTATORE: − [Ma allora, scusate, lui] [Se è così…] Si, si… Ma lui allora non è vero…

AUTORE: − Non è vero. Diglielo tu [stesso se non] [come] se non sei vero, babbo.

IL PADRE DELL'AUTORE: − Cristo! *(scuote il capo)*

SPETTATORE: − Vedete? Ha detto Cristo!

AUTORE: − [O babbo!] Non mi senti, babbo?

IL PADRE DELL'AUTORE: − O Cristo! *(scuote di nuovo il capo)*

SPETTATORE: − Ah, ah! Non sa dire altro.

AUTORE: − Gli parlerò come quando siamo stati insieme a Trapani. Papà!

IL PADRE DELL'AUTORE: − Che vuoi, figliolo? Dobbiamo tornare a casa un'altra volta.

AUTORE: − [Ecco] Avete visto che è vero? Parla! [Risponde!] [Parla!] Risponde!

IL PADRE DELL'AUTORE: − Siamo fregati un'altra e dobbiamo tornare al nostro desco di calzolai. A tirar lo spago, figliolo. A piantare chiodi e bullette.

SPETTATORE: − Parla tra sé.

AUTORE: − Tra sé? Parla con me di dieci anni.

IL PADRE DELL'AUTORE: − Inutilmente ci siamo fabbricati gli stivali delle sette leghe. Credi che ci abbiano portato lontano? No, non ci hanno portato che a Trapani, solo a centoquindici miglia dal nostro desco di calzolai, e ora dobbiamo tornare indietro.

AUTORE: − Dice le stesse cose che mi disse. [Mi parla]

IL PADRE DELL'AUTORE: − Sicuro, figlio. Trapani non ne vuol sapere della mia nuova commedia Shakespeariana. Da sette giorni non mangiamo che locuste, come San Giovanni nel deserto, e così ci tocca tornare indietro. Alla pappa di [pane raffermo] semolino, figlio! E al punteruolo, al sevo, alle ciabatte delle nostre paesane!

AUTORE: − Questo mi disse. Queste precise parole.

SPETTATORE: – E voi che gli diceste? Non gli dicevate nulla voi?

AUTORE: − Che cosa dovevo dirgli? Mi dispiaceva di tornare a casa [Volevo continuare il viaggio, vedere tutto quello che lui mi aveva promesso, il mondo, le città del mondo] [il mondo e così restavo zitto.] e stavo zitto.

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…

Si alza in piedi.

IL PADRE: − Mi perdoni ragazzo?

AUTORE: − Ah, era grande, mio padre! Mi domandò perdono.

IL PADRE: – (*Con voce terribile*) Rispondi! Mi perdonerai?

AUTORE: − Ma si, papà. Ti perdono! Ti perdono! – Mi toccò proprio dirgli che lo perdonavo.

[SPETTATORE: – questo è]

[SPETTATORE: – Ah, è straordinario.]

AUTORE: − Mi toccò proprio dirgli che lo perdonavo.

PADRE: − Andiamo, dunque, in marcia. Io entro qui un momento a salutare il padrone della baracca, e tu raccogli il tuo fagotto. Anzi…

SPETTATORE: – [Straordinario!] E che cosa vorrà ora?

AUTORE: − Che c'è? Che cosa vuoi?

PADRE: − Hai sempre quel flauto che [abbiamo] ti sei tagliato, il giorno della partenza, nelle canne? Cercalo e attacca a fischiare. Non ne sento [il fischio] la musica da un pezzo. E fischiaci dentro forte. Fischiaci dentro forte.

Egli si ritira nel baraccone e [*tutta la scena si sposta*] *il baraccone esce.* [*Resta*] *La* [vuota] *campagna resta vuota, a colline di sabbia.*

Scena IV

SPETTATORE: – [È scomparso!] [Vedete che avevo ragione? Non era vero.]

[SPETTATORE: – [Se n'è andato!] [Perché? che cosa ha fatto?]

SPETTATORE: – Vedete che avevo non era vero? È scomparso! [†]

AUTORE: − Se n'è andato. Doveva pur andarsene.

SPETTATORE: – Se n'è andato come un fantasma.

AUTORE: − [I fantasmi] [Ma mio padre [non era un fantasma] è vivo] [i fantasmi vengono dai morti e lui è ancora vivo] Ma mio padre non è mai morto.

SPETTATORE: – [Oh, scusate! Che cos'era dunque?] Una rimembranza?

[AUTORE: − Ha sessant'anni e gli auguro di viverne altri]

[SPETTATORE: – Oh, scusate, sessant'anni. Scusate!] rimembranza?

AUTORE: − Una rimembranza? [E] Va bene; diciamo che era una rimembranza.

SPETTATORE: – [Ah] Sono una bella cosa le rimembranze!

AUTORE: − [Si, sono una bella] [Più o meno, secondo i casi] A volte si a volte no.

SPETTATORE: – Il passato [che diventa] presente e il [passato. Il] presente [che diventa due re] [Tutto due volte r] passato.

AUTORE: − [Ecco] Più o meno.

SPETTATORE: – [Tutto due volte reale] La realtà due volte tale.

AUTORE: − Secondo i casi.

SPETTATORE: – Mi è molto piaciuta la rimembranza di vostro padre.

AUTORE: − Davvero? Mi lusingate.

SPETTATORE: – Nient'affatto. [È stata] Così gradevole! Così simpatica!

AUTORE: − Povero babbo! È stato sempre un uomo simpatico.

SPETTATORE: – Mi [compiaccio] rallegro che sia ancora vivo. Quanti anni ha ora? Sessanta?

AUTORE: − Si. Circa sessanta.

SPETTATORE: – E vostra madre? Ha sessant'anni anche lei?

AUTORE: − Ne ha cinquantasei o cinquantasette.

SPETTATORE: – Immagino che anche lei sia una simpatica persona.

AUTORE: − [Oh, sì!] Lo è. Lo è.

SPETTATORE: – Ma potreste mostrarmi una rimembranza di lei?

AUTORE: − Ma non dipende da me.

SPETTATORE: – Oh, [voi potete se volete! Siate buono] io adoro le vostre rimembranze. Mostratemene una di lei [, vi prego].

AUTORE: − Non dipende da me, vi assicuro.

SPETTATORE: – Vi prego.

Scena V

La campagna si muove. Entra una casa con alte siepi di fichidindia ai lati.

AUTORE: − Siete contento? È venuta.

SPETTATORE: – Ma questa è una casa.

AUTORE: − È la cosa di mia madre.

[Da una parte una breve scala di pochi gradini esterni che conduce ad un pianerottolo.] La casa ha davanti una breve scala esterna con un pianerottolo, e in alto [, al primo piano,] un [balcone] ballatoio sul quale siede, la faccia grossa e i capelli bianchi, vestita di nero, una vecchia.

SPETTATORE: – E vostra madre è quella lassù?

AUTORE: − Quella lassù è [la] mia nonna.

SPETTATORE: – [Oh, avete anche una nonna?] Oh, avete anche una nonna? [*(e si frega le mani)*] *(e si frega le mani)* [Molto bene.] Molto bene!

LA NONNA: – Smettila scemo.

SPETTATORE: – È nervosa. Con chi ce l'ha?

AUTORE: − [Forse] Con mio fratello.

SPETTATORE: – [Dov'è vostro fratello? Non lo vedo] Con vostro fratello? Dov'è vostro fratello?

AUTORE: − È [steso in terra] sotto i fichidindia, steso in terra.

SPETTATORE: – E che noia le dà?

LA NONNA: – Ti ho detto di smetterla scemo.

SPETTATORE: – Le manda il sole [negli occhi] [in faccia] negli occhi con [un piccolo specchietto] [uno specchietto] [un pezzo di vetro] [Non vedete?] un pezzo di vetro. Non vedete?

SPETTATORE: – Oh, vedo. Ah! ah!

Il [raggio †] di sole corre su e giù per la facciata della casa

AUTORE: − Era il suo scherzo preferito.

[[Entra una] Entrano due bambin[a]e, [gli] e si siedono sul primo gradino della casa.

SPETTATORE: – È vostra madre?

AUTORE: − Ma no! È mia sorella Ippolita. È mia sorella Cornelia.

LA NONNA: – Scemo! Scemo! Smettila!

SPETTATORE: – Vostre sorelle?

AUTORE: − Già. [Paolina e Cornelia.] Ora hanno marito e figli tutte e due.

SPETTATORE: – Ma che cosa fanno? Fumano?

AUTORE: − Ssss! Parlate piano. Se la mamma se ne accorge le bastona.]

LA NONNA: – Scemo! Scemo!

Entra sul pianerottolo [,venendo] dall'interno della casa, la madre. Ha un fazzoletto rosso legato [alla corsara] intorno al capo.

LA MADRE: – Rubino, vieni qua.

Rubino striscia fuori dai fichidindia.

LA NONNA: – Ora la smetterai, Rubino.

[Rubino mostra la lingua alla nonna.]

LA MADRE: – Vieni quassù.

Rubino sale [sul pianerottolo] la scala

LA NONNA: – [Corri, [†] e le prenderai anche, ho paura.] Perderai il tuo giocattolo, Rubino. [E le prenderai anche, ho paura]

[Rubino si volta e mostra di nuovo la lingua alla nonna]

LA MADRE: – Dammi il vetro.

LA NONNA: – [Sei fritto,] Addio. Gli hai detto addio?

[Rubino mostra la lingua alla nonna.]

LA MADRE: – Dammi il vetro. [Hai sentito?]

RUBINO consegna il vetro

LA NONNA: – [E adesso? È finita, Rubino]E adesso? Con che cosa ti divertirai, Rubino? [Non ti metti a piangere?]

LA MADRE: – Prendi queste [scarpe] stivaletti e portali alla levatrice.

RUBINO o prende le scarpe e [si †] va per uscire.

LA NONNA: – [Povero Rubino. Sei liquidato. Hai la coda tra le gambe,] E il tuo vetro, Rubino? Senza il tuo vetro te ne vai?

RUBINO si volta e le mostra la lingua. [Poi esce]

SPETTATORE: – Molto bene! Benone!

Batte le mani

AUTORE: − Sss! Non fate chiasso.

SPETTATORE: – [Scusate] Stupenda scena familiare!

AUTORE: − [Ma se si accorgono di noi è finita.] Trovate? Era così da mattina a sera.

SPETTATORE: – Vostra nonna sempre sul balcone?

AUTORE: − Si, a leggere o a urlare.

SPETTATORE: – E il vostro fratellino sotto i fichidindia?

AUTORE: − L'intero giorno. E mio padre, dentro, che scriveva.

SPETTATORE: – Ma non lavorava al suo desco di calzolaio?

AUTORE: − Qualche volta. Il più del lavoro lo faceva la mamma. [Di solito però]

SPETTATORE: – Ma come? Non aveva da badare alla casa lei?

AUTORE: − Badava alla casa e [si faceva] alle scarpe anche. Non vedete che ha addosso il grembiule [del babbo] del [mio] babbo. E ora si siede, guardate. [Piglia la lesina in mano] Piglia una ciabatta in mano.

SPETTATORE: – [Straordinario] [Donna straordinaria] [Io ne sono entusiasta sapete]

[La madre siede dinanzi al desco sul pianerottolo e lavora] [La madre lavora dinnanzi al desco, sul pianerottolo]

[SPETTATORE: – Donna straordinaria! Io ne sono entusiasta, sapete.

AUTORE: − Avete ragione. [Se lo era] Non credo che avremmo mangiato senza di lei.

SPETTATORE: – Di vostro padre lo stesso. [Sono [entu] rimasto entusiasta di lui] Mi ha fatto una grande impressione quando l'ho veduto.

AUTORE: − Era un caro uomo, scappavamo con lui così volentieri [noi ragazzi] una volta per uno!

SPETTATORE: – Ha capisco. Ma anche di vostra nonna sono entusiasta.

AUTORE: − Era una bizzarra vecchia. Una bizzarra vecchia.]

[LA MADRE: – Quel ragazzo non viene su bene.

LA NONNA: – Non viene bene no. Tu gli dici, fai questo, e lui fa. Gli dici, non fare questo, e non fa… Non ha carattere.

LA MADRE: – Ho proprio paura che non ne abbia. [No davvero]

LA NONNA: – Certo che non ne ha.]

LA NONNA: – [Agnese] Assunta?

LA MADRE: – Son qui. Che volete?

LA NONNA: – Oh, niente. Volevo sapere dov'eri.

LA MADRE: – Sono qui. Ora lo [sapete] sai.

LA NONNA: – E [poi] volevo dire che quel ragazzo non mi piace.

LA MADRE: – Rubino? [L'hai] Me l' hai già detto.

LA NONNA: – Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro…

LA MADRE: – Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?

LA NONNA: – Ma si capisce! Potrei chiamarlo diavolo. Mentre così come posso chiamarlo? Non [posso chiamarlo] altro che scemo.

LA MADRE: – E chiamatelo scemo!

LA NONNA: – Lo faccio. Ma non è per questo che non mi piace.

LA MADRE: – Lo so.

LA NONNA: – Oh, tu sai tutto! [Che cosa sai?] Appena comincio un discorso subito dici che lo sai.

LA MADRE: – Bene. Allora non so niente.

LA NONNA: – Un corno non sai niente. Credi che sia rimbambita? Tu mi tratti come una vecchia bisbetica.

LA MADRE: – [Chiamatela ragazzata] [Lo sei] [Non volevate dirmi perché Rubino non vi piace?] Ho paura che lo diventerete a furia di arrabbiarvi.

LA NONNA: – [Certo. E te lo dirò] Io mi arrabbio? Ma guarda! Io mi arrabbio? Tu non immagini che cosa accadrebbe se mi arrabbiassi.

LA MADRE: – Che cosa accadrebbe?

LA NONNA: – Perdio! Tremerebbe la terra [se mi arrabbiassi]

LA MADRE: – Ah, già!

LA NONNA: – [è accaduto solo una volta] Solo una volta mi sono arrabbiata nella mia vita e se n'è accorta tutta intera la Sicilia.

LA MADRE: – Fu quando c'è stato il terremoto di Messina?

LA NONNA: – Non sfottere, figlia. Fu quando i contadini si mossero. Non te l'ha mai raccontato tuo marito?

SPETTATORE: – [Questa la voglio sapere!] Udite! Udite!

LA MADRE: – Lui non racconta mai nulla. Ma conosco la storia. Me l'avete raccontata voi.

LA NONNA: – E che? Me lo rimproveri?

LA MADRE: – Ve lo rimprovero?

LA NONNA: – Tu saresti all'oscuro di un avvenimento storico se non te ne avessi [fatto] [accennato] parlato io.

SPETTATORE: – Come? Non lo racconta?

LA MADRE: – Sono lieta di non esserne all'oscuro.

LA NONNA: – Ma [non] ne sai [tutto] poco. [Quel tuo marito che scrive [sempre] tragedie,] poco. Per quanto lasci da parte la modestia io non potrò mai [dire] dare un'idea [precisa di ciò che fu] soddisfacente di [quello] ciò che [io] fui, quella volta, e di ciò che feci.

LA MADRE: – [È naturale] Questo è naturale.

LA NONNA: – Tuo marito, però, scrive tragedie. Egli era in tenera età [quando il fatto acca] dovette riceverne un'impressione profonda. [Perché] Pure non si è ancora degnato di [mettere in iscritto la] una tragedia su sua madre. O è naturale anche questo?

La madre, sul pianerottolo, ride. Lo spettatore [si rivolge] fa un passo verso la casa.

AUTORE: − [Che vi prende?] Dove volete andare?

Lo trattiene

SPETTATORE: – Io debbo sapere

AUTORE: − Ma non potete irrompere così in mezzo a loro. Che cosa volete sapere?

SPETTATORE: – Voglio sapere [che cosa] quello che combinò vostra nonna. [Debbo rivolgerle] Lasciate che vada da lei le farò delle domande.

AUTORE: − [Voi dimenticate che venticinque anni ci dividono da loro.] Restate calmo, vi prego. Penserà lei stessa a raccontar tutto.

SPETTATORE: – [Non lo racconta. È] È già passata oltre. Non lo racconta.

AUTORE: − Lo racconterà, ve lo assicuro. Lo raccontava anche più di una volta al giorno.

Ora la casa si è un po' allontanata e dietro i fichidindia si vede il tetto di un'altra casa di siepi alte. Si vede una porta, anche un albero un cerro. Due bambine entrano e si inginocchiano ai piedi dell'albero.

LA MADRE: – Mamma.

LA NONNA: – Chi mi chiama?

LA MADRE: – Sono io che ti chiamo. Vi siete incantata?

LA NONNA: – Pensavo. Impastammo con il sangue la nostra farina…

AUTORE: − Ecco che la racconta.

LA NONNA: – Eravamo in questa casa anche allora. Io quassù. *(Si alza in piedi)* [Io quassù. E da molti anni sopportavamo.] E di qui guardavo la nostra vita.

Si rimette a sedere

LA MADRE: – La guardiamo. La guardiamo. Questo facciamo [sempre] tutti. O c'è altro? Guardiamo la [vita] nostra vita.

LA NONNA: – Io potevo vederla fin dentro la vita dei nostri morti. [La stessa] Era la stessa offesa. Ogni uomo era molto offeso e sempre la stessa offesa da anni l'offesa era vecchia era vecchia sempre della stessa fame e dello stesso dolore. [Ma l'abbiamo pur adesso su di noi, pure adesso. Non la senti tu?]

LA MADRE: – Non lo so, mamma. [Berta] [Assunta]

Si rimette a sedere

SPETTATORE: – Accidenti come parla bene! Sembra un prete. Ha studiato in seminario vostra nonna?

AUTORE: − Ho idea che sia effetto della rimembranza, il suo parlar bene.

SPETTATORE: – Della rimembranza?

AUTORE: − Si. Della prospettiva che gli anni fanno sulle parole di allora.

SPETTATORE: – Ma dunque noi non ascoltiamo proprio lei

AUTORE: − A tratti, si, ma a tratti, evidentemente, no. Pur eravate entusiasta di questo modo d'essere delle cose. Non avete trovato come definirlo? Diceste: la realtà due volte tale!

SPETTATORE: − Il passato presente, io dissi

AUTORE: − Ma nel presente esso è fantasia…

SPETTATORE: – Oh, tacete. Vostra nonna [e vostra madre] parla[no] di nuovo. Lasciatemi sentire quello che dice

Si vede che la nonna parla. E che parla anche la madre. Ma non si sente nulla.

AUTORE: − [Essa non] Parla di nuovo? Non ha mai smesso di parlare.

SPETTATORE: – Ma io non l'ho sentita. Io non la sento.

AUTORE: − [È colpa nostra che] [Dev'essere] Forse è che noi abbiamo abbandonato il contatto.

La nonna sul balcone si rialza in piedi

SPETTATORE: – [Essa] S'è rialzata anche. [Parlerà ancora della "vecchia offesa" o di che parlerà?] continuerà a parlare della "vecchia offesa"? Bisogna che io la senta.

AUTORE: − Ho paura che non sia facile. Dobbiamo essere calmi e allungare l'udito. Calmo!

SPETTATORE: – Si. Sono calmo.

AUTORE: − E non [udite] sentite qualcosa?

SPETTATORE: – No. *(Egli si curva)* [No] Non sento. Non sento.

Si curva fino a terra e sta giù [carponi] in ascolto come un animale [col capo proteso] carponi. Non sento.

AUTORE: − Nulla in nessun modo?

SPETTATORE: – Forse topi.

AUTORE: − Topi?

SPETTATORE: – Passi.

AUTORE: − Passi? Avete detto passi?

SPETTATORE: – È un fruscio curioso. Come d'un fuoco

****

[REGISTA: − Piano, signore! Io sono nel mio diritto.

SPETTATORE: – Appartenete alla pubblica sicurezza?

REGISTA: − In un certo senso, sì.

AUTORE: −Dici davvero?

REGISTA: − Ho detto, in un certo senso…]

Entra di corsa la bambina ANGELINA, *giocando al cerchio*

ANGELINA:− Attenzione! Attenzione!

SPETTATORE: – Che vuole questa bambina?

ANGELINA Attenzione al mio cerchio!

AUTORE: − Noi non facciamo nulla al tuo cerchio.

ANGELINA Scostatevi! Non lo toccate!

AUTORE: − Non lo tocchiamo. [Ci scostiamo. Eccoci scostati!] Non lo tocchiamo.

Il cerchio [passa] cade in terra tra i due. Lo SPETTATORE [*si china] fa per raccoglierlo.*

ANGELINA:− Fermo [con la mano] tu! Non hai capito? [Tirati indietro.]

SPETTATORE: – Ma lo raccoglievo per te, sciocchina.

ANGELINA:− Sciocchino, lo avresti pagato caro.

AUTORE: − Perché? Brucia il tuo cerchio?

ANGELINA:− Altro se brucia! Il mio cerchio è terribile.

SPETTATORE: – Guarda! Guarda! È un serpente a sonagli?

ANGELINA:− Certo! È un serpente anche. E di più. [Fa morire.] È un formidabile cerchio.

SPETTATORE: – [Scommetto che è] Che sia persino un rinoceronte?

ANGELINA:− Come no! È un rinoceronte quando corre.

SPETTATORE: – Un cerchio magico, dunque!

ANGELINA:− [Altro che!][Si capisce] [Per l'appunto.] [Oh sì!]. Altro che! Fa morire.

Si china e lo raccoglie.

SPETTATORE: – [Ah! Ah!] *Ride* Straordinario.

AUTORE: − E tu lo tocchi? Tu ci giochi?

ANGELINA:− [Io sì.] [Eh già!] Si capisce... È il [mio] cerchio mio [o no?].

[AUTORE: − [Strano]. È solo un cerchio per te? Non serpente? Non altro?

ANGELINA:− Per me è il mio cerchio per giocare.]

[AUTORE: − Non serpente? Non rinoceronte?

AUTORE: − Strano cerchio! Ma chi te lo ha dato?

ANGELINA:− Me lo ha dato un bambino morto.

Lancia il suo cerchio e si mette a correrglì dietro. [giocando]

SPETTATORE: – Ha! Ha! *Ride di nuovo.* [È uno spasso questa ragazza.] È uno spasso questa ragazza.[Ha, ha, ha! (*Di nuovo egli ride)*]

ANGELINA:− Ha! ha! Hop! Hop!

Fa correre il cerchio intorno a loro due.

[AUTORE: − È curiosa. Molto curiosa.

SPETTATORE: – È fantastica. Ha! Ha! *Ride*

ANGELINA:− Hop!

Fa correre il cerchio intorno a loro due in un giro sempre più stretto.

AUTORE: − È curiosa. Molto curiosa…

SPETTATORE: – È fantastica. Ha! Ha! *Ride*

ANGELINA:− Hop!

Fa correre il cerchio intorno a loro due in un giro sempre più stretto.

AUTORE: − Dì, bambina.

ANGELINA:− Hop! *Ferma il cerchio. [e si ferma]*. Che vuoi?

AUTORE: − Forse ha voluto dire che glielo hanno dato i morti.

SPETTATORE: – Questo appunto ha voluto dire. È un fenomeno.]

AUTORE: − È curioso. Senza dubbio: è curioso.

SPETTATORE: – È fantastico. Ha! Ha! *Ride*

AUTORE: − E perché noi l'abbiamo incontrata?

SPETTATORE: – Perché? Me lo domando anche io.

****

dentro [fischia] forte. [Voglio che tu sia allegro] Fischiaci dentro forte.
Egli [entra] si ritira nel carrozzone, [e il carrozzone]. Tutta la scena si sposta [finché si vede solo] e non si vede più altro che campagna e colline di sabbia.

AUTORE: − Povero babbo! [Mi aveva giurato] [promesso] [di farmi vedere] Voleva farmi vedere il mondo [portarmi fino a S. Francisco e invece], me lo aveva promesso, ma, giunti a Trapani, ci toccò tornare indietro.

SPETTATORE: – Io, a Trapani, ho passato i miei anni migliori.

AUTORE: − Vi siete stato molto tempo?

SPETTATORE: – [Due anni e più.] Ventiquattro mesi. Vi ho fatto il soldato.

AUTORE: − [Ah, come?] Allora vi piacerebbe rivederla.

SPETTATORE: – Trapani? Altro che! Potrebbe aver luogo a Trapani la commedia?

AUTORE: − Nulla lo impedisce.

SPETTATORE: – E per voi fa lo stesso?

AUTORE: − Lo stesso. [Sia dunque detto: la commedia ha luogo a Trapani e dintorni.] Ora lo annuncio al pubblico.

Annuncia, con voce stentorea.

AUTORE: − La commedia ha luogo a Trapani e dintorni.

[Continuano a passare le colline, rapidamente]

Scena V

Entra il regista

REGISTA: – Molto bene. Il lavoro è avviato in modo [che supera le mie] soddisfacente, [e voi, signore, che e credo che f] e credo che l'autore [possa] sia adesso in grado di andare avanti da solo. Grazie della cortese collaborazione, signore. Tornate al vostro posto.

SPETTATORE: – Come? È con me che parlate?

REGISTA: – Parlo con voi. Grazie. Potete riprendere il vostro posto [in platea] in platea.

SPETTATORE: – Ma il mio posto è qui. Non siamo a Trapani?

AUTORE: − Lascia che rimanga. [Mi terrà compagnia e può essermi sempre d'aiuto.] Conosce [il luogo] Trapani meglio di me e può ancora essermi [ancora] d'aiuto.

REGISTA: – [Credevo che non ti servisse più!] Non lo credo. Anzi ho paura che porti, restando qui, a delle complicazioni.

AUTORE: − [Al contrario egli semplifica con la sua compagnia il mio lavoro e me lo rende naturale] Di che genere? Lasciamelo! Non fare storie.

REGISTA: – Te lo lascio. Te lo lascio. Tu diventi intrattabile.

[Si ritira verso il fondo dove continua con lentezza il movimento dell'uniforme campagna di dune.] [Continua a muoversi con lentezza] Si ritira verso il fondo.

SPETTATORE: – Presto. Entriamo in città prima che torni.

AUTORE: − [Non so se conviene. Cominciamo subito con una scena in città?] Andiamo.

SPETTATORE: – [Ho un barbiere in via dell'Ammiraglia andiamo da lui]

[AUTORE: − Debbo pensarci su]

[I due camminano e lentamente la campagna passa nelle due dune]

I due camminano la scena si muove. Passa con lentezza la campagna uniforme di dune. Il regista [si ritira] scompare.

Scena VI

SPETTATORE – Tra poco vedremo le saline. Sono montagne di sale, luccicano, e la città, in principio, non si distingue tra esse.

AUTORE: − Questo non l'ho [più] mai dimenticato. Ma poi [carta 36] si distinguono le cupole…

SPETTATORE: – No. Si vede, al di là delle saline, una striscia di mare; e Trapani è lungo il mare.

AUTORE: − Avete ragione. E dietro a Trapani, poi, altro mare.

SPETTATORE: – E sulla città la luce [viene] in faccia [:].

AUTORE: − In faccia?

SPETTATORE: – Ma sì, quel[l'aspra] luce dannata del sale. Non ricordate?

AUTORE: – Non so. Ero un bambino. Di dieci anni.

SPETTATORE: – Io lo so. Io facevo il soldato. Andavo sempre da un mio amico barbiere che ha la bottega sul porto, in via dell'Ammiraglia, e mi stupivo, con quella luce, come potesse resistere tutto il giorno con quella luce. «Michele,» gli domandavo. «Ci vedi ancora o non ci vedi più?

AUTORE: − E lui che cosa rispondeva?

SPETTATORE: – [Rispondeva]. Ogni volta allo stesso modo: «Perché non dovrei vederci più?» Rispondeva.

AUTORE: − Ma voi insistevate, immagino.

SPETTATORE: – Si capisce. «Ah, Michele,» gli dicevo. «Ho paura che [tu abbia finito di vederci ormai questa luce ti abbia accecato. Sei sicuro che non ti abbia accecato?» gli dicevo. [Questo che cos'è? E quanti?]

AUTORE: − Chissà allora lui!

SPETTATORE: – Rideva: «Eh!» diceva. «Sentimi da come ti faccio la barba se sono cieco.»

AUTORE: − E voi? Vi lasciavate fare la barba?

SPETTATORE: – Io? «Ah no!» gli dicevo. «Non mi fido!» E gli mostravo tre dita. «Quest[o]i [che cos'è] quanti sono?» gli dicevo. [Era una bella vita!]

Entra di nuovo il regista

REGISTA: – Scusate, ma mi sembra che voi divaghiate [mi sembra] ma mi sembra che vi siate messi a dire delle banalità. [Vi pregherei] Vorrei pregarvi di affrettare i tempi…

AUTORE: − Ha! Ha! Ride. Immagino che ci stavate contento a Trapani, pur da soldato.

SPETTATORE – [Oh sì!] Ci stavo, sì, contento. Come un papa. Quel Michele Barbiere [era] era [di buonumore] sempre in vena d'allegria,

Uomini e no: il copione

Scena I

(Porta Venezia a Milano. 1944. Una bancarella e un posteggio di biciclette)

UOMO DELLA BANCARELLA – Questo è l'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo. È dal 1908 che non avevamo un inverno così mite.

UOMO DEL POSTEGGIO – Dal 1908? Allora non è un quarto di secolo, sono trentasei anni.

UOMO DELLA BANCARELLA – Bene. Questo è l'inverno più mite che abbiamo mai avuto da 36 anni. Dal 1908… (*passa gente che ha fretta. Un uomo si ferma a guardare i libri della bancarella. È Enne 2)* Che inverno, eh?

ENNE 2 – Che inverno, è?

UOMO DELLA BANCARELLA – L'inverno più mite che abbiamo avuto da un quarto di secolo.

UOMO DEL POSTEGGIO – da un quarto di secolo? O dal 1908?

UOMO DELLA BANCARELLA – dal 1908, dal 1908. *(Rumore di un tram in movimento. Berta vede Enne 2 si ferma incerta. Enne 2 si avvicina alla donna)*

ENNE 2 – Lo sapevo che eri tu… *(Berta gli bacia una mano)* Hai mai veduto un inverno simile? È l'inverno più splendido che abbiamo avuto da un mucchio d'anni. Sai da quanto? Dal 1908. Da quando sei nata tu…

BERTA – Sai quando sono nata?

ENNE – Ero con te, quando sei nata. Sono sempre stato con te.

BERTA – Perché sai quando sono nata?

ENNE –Non me l'hai detto tu?

BERTA – Mi dispiace di avertelo detto. Sono più vecchia di te.

ENNE –Mi piace tu sia più vecchia di me.

BERTA – Vorrei avere dieci anni di meno. Vorrei che tu fossi molto più vecchio di me…

ENNE –Lo sono. *(Pausa)* sei contenta che ti abbia ritrovata?

BERTA – Si. *(arrossendo)* Come si dice di una cattiva donna?

ENNE –Di una cattiva donna?

BERTA – Di una donna che va a letto con tutti gli uomini che gli piacciono.

ENNE – Si dice in molti modi… *(Enne 2 prende dal deposito la sua bicicletta. Buio in scena. Solo Berta e Enne 2 in luce)*

BERTA – Dinne uno.

ENNE 2 – Perché?

BERTA – Perché è il modo in cui mi sento.

ENNE 2 – Ma che intendi dire?

BERTA – Non so. Era da un pezzo che non mi accadeva.

ENNE 2 – Era da un pezzo? Da quando?

BERTA – Non so. Mi vuoi prendere? Prendimi e facciamola finita.

ENNE 2 – È di questo che hai voglia? Di farla finita?

BERTA – Ho voglia che tu mi prenda.

ENNE 2 – Di questo ho voglia anch'io.

BERTA – Allora portami in qualche posto e prendimi. Dove mi porti?

ENNE 2 – Ti porto dove dormo.

BERTA – È lontano?

ENNE 2 – In fondo a corso Sempione. *(Enne 2 cinge le spalle di Berta con un braccio. Berta si stringe a Enne 2)* Che c'è?

BERTA – Stavo pensando.

ENNE 2 – Pensando a cosa?

BERTA – Quest'anno e tutti gli altri inverni. Tutto il tempo di noi…

ENNE 2 – E non l'abbiamo con noi? Non è perduto, Berta.

BERTA – Mi chiami ancora così…

ENNE 2 – Certo. Come dovrei chiamarti?

BERTA – E tu? Come ti chiami ora?

ENNE 2 – No, ora non ho un vero nome.

BERTA – Come ti chiami?

ENNE 2 – I miei compagni mi chiamano Enne Due…

BERTA – Enne due. Non posso chiamarti Enne 2… Prima avevi un vero nome.

ENNE 2 – Prima facevo un altro lavoro.

BERTA – Ho paura di questo tuo nuovo lavoro… *(Rumori di camions. Grida. Rumori di gente in corsa. Enne 2 prende Berta per mano)* Che succede? Siamo arrivati?

ENNE 2 – Non siamo arrivati. C'è un rastrellamento…andiamo avanti fino all'angolo del caseggiato. Poi voltiamo dentro la prima strada e torniamo indietro. Non aver paura. Anche se sparano… Quello è Cane Nero. L'hai veduto?

BERTA – Si. Anche qui è sbarrato.

ENNE 2 – Non importa: ora attraversiamo di nuovo il corso e poi andiamo in una casa.

BERTA – In casa tua?

ENNE 2 – In una casa di amici. In un posto sicuro…

Did. I: *1944.*] S: *Diapositiva dell'epoca 1944.*
6: da un quarto di secolo?] S: *(avvicinandosi)* da un quarto di secolo?
17: *(Rumore di un tram in movimento. Berta vede Enne 2 si ferma incerta. Enne 2 si avvicina alla donna)*] S: (*Rumore di un tram in movimento. Il tram si ferma. Gente che attraversa la scena. C'è Berta. Berta vede Enne 2 si ferma incerta. Enne 2 guarda, anche lui incerto, poi si avvicina alla donna)*
20: *Enne 2 prende dal deposito la sua bicicletta.*] S: *Enne 2 prende dal deposito la sua bicicletta. Si incamminano.*
25: Non so. Era da un pezzo che non mi accadeva] S: Non so. Mi vuoi prendere? Prendimi e facciamola finita.
26: assente in S
34: *Berta si stringe a Enne 2*] S: *Non escono, ma camminano. Berta si stringe di dosso a Enne 2*
45: Enne due. Non posso chiamarti Enne 2**…** Prima avevi un vero nome.] S: Prima avevi un vero nome.
Did.47: *Grida. Rumori di gente in corsa. Enne 2 prende Berta per mano*] S: *Grida maschili. Rumori di gente in corsa. Enne 2 si volta. Prende Berta per mano*
48: Anche se sparano] S: Anche se sparano. *(Un fischio, un ordine secco)*
51: In un posto sicuro…] S: In un posto sicuro… *(Escono di scena);*

Scena II

(*Interno di una casa operaia. Cucina-tinello. Un letto vicino alla finestra. Selva sta facendo un po' di ordine. Entrano Enne 2 e Berta*)

ENNE 2 – Ciao, Selva

SELVA – Ciao. Chi mi porti? È la tua compagna?

ENNE 2 – È una compagna

SELVA – Tu hai sempre d'attorno compagne e non ti ho ancora veduto con una tua compagnia. Non hai una donna, tu? *(Guarda Berta, poi Enne 2)* Dovete parlare? Tra poco esco.

ENNE 2 – Siamo capitati in un rastrellamento.

SELVA (*mettendosi addosso uno scialle per uscire)* – È un peccato…È un peccato che non sia la tua compagnia. Mi piace, sai… *(Berta si siede. Enne 2 accende una sigaretta)*

ENNE 2 – Ti piace? Anche a me piace, è una buona compagna.

SELVA – Ma io dico come donna. Tu non ci guardi mai come donne? Dovresti guardarci anche come donne. Si, sarei contenta fosse la tua compagna.

ENNE 2 – Ma perché, Selva? Perché vorresti che fosse la mia compagna?

SELVA – Ti sembra strano? Non è strano. Desideriamo che tu abbia una compagnia… possiamo desiderare questo per un uomo che ci è caro? Un uomo è felice quando ha una sua compagna. Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Per Dio! Che senso avrebbe il nostro lavoro se gli uomini non potessero essere felici? Dillo tu, ragazza! Avrebbe un senso il nostro lavoro?

ENNE 2 – No, Selva. Non credo

SELVA – Niente al mondo avrebbe senso, vero ragazza?

BERTA – Non lo so

SELVA – Avrebbe un senso i nostri giornaletti? Avrebbe un senso le nostre cospirazioni?

BERTA – Non credo.

SELVA – E i nostri che vengono fucilati? Avrebbero un senso? Non avrebbero un senso.

SELVA – No, non avrebbe un senso.

SELVA – C'è qualcosa che al mondo avrebbe un senso? Niente avrebbe un senso, neanche i nemici che uccidiamo. No. No. Bisogna che gli uomini possano essere felici. Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici. Dillo anche tu, ragazza. Non è per questo?

BERTA – Non lo so

SELVA – Non lo sai, tu dici. E invece lo sai! Chi può non saperlo?

ENNE 2 – Lo sa, lo sa. Vuoi che non lo sappia?

SELVA – Lo so che lo sa. Tutti e due lo sapete. Ma non siete felici.

ENNE 2 – Non siamo felici?

SELVA – Non lo siete. Lei non ha un compagno e tu non hai un compagno. Non siete felici.

ENNE 2 – Ma Selva, vuoi che Berta non abbia un compagno?

SELVA – Non ce l'ha.

BERTA – Ho trentasei anni.

SELVA – E che significa? Puoi anche avere trentasei figli, ma non hai un compagno, non l'hai mai avuto.

ENNE 2 – Sei presuntuosa, Selva.

SELVA – Presuntuosi siete voi. Volete lavorare per la felicità della gente, e non sapete che cosa occorra alla gente per essere felice. Potete lavorare senza essere felici? *(Guarda Enne 2 in faccia)* E io desidero tu sia felice. *(Esce) (Enne 2 spegne la sigaretta e solleva la faccia di Berta, Che sta piangendo silenziosamente)*

BERTA – Perché? Perché in tanti mesi non mi hai cercato? Perché puoi andartene e non cercarmi più? Perché puoi restare solo?

ENNE 2 – E Perché tu? Perché tu?

BERTA – È stato in maggio che ti hanno arrestato.

ENNE 2 – È stato in maggio.

BERTA – Da maggio a metà agosto, ogni giorno sono stata dietro alla porta della prigione.

ENNE 2 – Scrivevo il tuo nome sul muro, in prigione.

BERTA – Ma io ero proprio dietro la porta. Uomo puoi non cercarmi?

ENNE 2 – Ho cercato di cercarti. La tua casa era distrutta.

BERTA – Hai cercato? Davvero mi hai cercata?

ENNE 2 – Ero arrabbiato con te, ma ti ho cercata.

BERTA – Oggi è gennaio. E da metà di agosto mi hai cercata fino ad ora? Come hai potuto non trovarmi?

ENNE 2 – Ti ho cercata senza cercarti. Ma non ho fatto altro. Non lavoravo nemmeno.

BERTA – Quando hai ricominciato a lavorare?

ENNE 2 – Poco prima di Natale. (*Berta si alza*) Non temere per Selva. Non tornerà fino alle cinque.

BERTA – Il fatto è…

ENNE 2 – Ti è passata?

BERTA –Non posso essere una donna di due uomini.

ENNE 2 – Mezz'ora fa volevi che ti prendessi.

BERTA – Anche ora lo voglio. L'ho sempre voluto.

ENNE 2 – E allora, Berta?

BERTA – Non voglio solo che tu mi prenda. Voglio di più.

ENNE 2 – Tutti e due vogliamo di più.

BERTA – Non capisci? Ora non potremmo averlo. Ora dovrei esserlo anche di quell'uomo.

ENNE 2 *(Allontanandosi dalla donna)* – Già capisco.

BERTA – Ricominci a volermi male?

ENNE 2 *(Girando per la stanza)*– Non avrà nulla che si possa bere? Avrà bene qualcosa…

BERTA – Perché vuoi bere? Non volermi male…

ENNE 2 – Non te ne voglio.

BERTA – Me ne vuoi. Me ne vorrai.

ENNE 2 – Non te ne vorrò.

BERTA – Si, me ne vorrai. E se fossi tua, poi me ne vorresti peggio. È di questo che ho paura.

ENNE 2 – Ti vorrei male peggio?

BERTA – Non potresti sopportare che io fossi anche di quell'uomo.

ENNE 2 *(Con una bottiglia in mano)* – E se non ne parlassimo più… Siamo amici. Possiamo essere soltanto amici. *(Versa dalla bottiglia in due bicchieri)* Non vuoi? *(Porgendole un bicchiere)*

BERTA – No. No.

ENNE 2 – Non vuoi che siamo amici?

BERTA – *(Avviandosi alla porta)* Devi darmi ancora un po' di tempo. Non voglio essere la donna di due uomini. Voglio essere la tua compagnia. *(all'uscio)* Mi cercherai?

ENNE 2 – Ti cercherò.

BERTA – Ho paura del lavoro che fai ora.

ENNE 2 – Non devi avere paura.

BERTA – Che lavoro è?

ENNE 2 – Ti spiegherò un'altra volta. Ciao…

BERTA – Ciao *(esce)*

(Enne 2 si siede sul letto. Accende una sigaretta. Si sdraia e fuma. Cambio di luci. Atmosfera di sogno)

L'UOMO – Sono qui, Enne 2. Sono tornato. Io non ti lascio solo. Posso fare molto per te.

ENNE 2 – Io ho bisogno di riposare *(pausa)* Lo sai cosa vorrei?

L'UOMO – Che cosa?

ENNE 2 – Un giorno della mia infanzia

L'UOMO – Non è difficile averlo.

ENNE 2 – Ma con una differenza.

L'UOMO – Che differenza?

ENNE 2 – Con la cosa tra me e lei. La mia infanzia e questa cosa insieme.

L'UOMO – Tu di allora e tu di ora?

ENNE 2 – Io nella mia infanzia, e nella mia infanzia anche lei.

L'UOMO – Ma tu non conosci lei bambina.

ENNE 2 – Io conosco tutto di lei…

L'UOMO – Tu eri in Sicilia, lei in Lombardia. Non vi siete mai incontrati nella vostra infanzia.

ENNE 2 – E non possiamo incontrarci ora?

L'UOMO – Proviamo. Che cosa sai della sua infanzia?

ENNE 2 – So che abitava in campagna. In mezzo a un giardino con grandi alberi…

L'UOMO – Che tipo di alberi?

ENNE 2 – Cedri del Libano, lei ha detto che si chiamavano. Era una monella. Sempre in strada a picchiarsi con i compagni, o a pattinare. Erano molti bambini e lei era il capo. Ed ora io vado da lei. Io di dieci anni, io come sono ora. Da lei di dieci anni, io come sono ora… Berta… Berta…

BERTA – Come sai il mio nome?

ENNE 2 – Lo so anche scrivere.

BERTA – Ah si, anche in francese?

ENNE 2 – Anche in turco, anche in cinese. In tutte le scritture, il tuo nome.

BERTA – Ma guarda! Sai il nome? E allora dimenticalo! Lo sai? Dimenticalo! Dimenticalo… (Scompare ridendo)

ENNE 2 – Berta!

L'UOMO – Lasciala stare! La spaventerai!

ENNE 2 – Ma io voglio fermarla! Non voglio che continui. Non voglio che accada quanto è accaduto! Non voglio che incontri quell'uomo. Voglio fermarla! Io sono nei GAP! Manda via gli altri! Mandali via, o li faccio fuori. Li ammazzo! Li ammazzo!...

(Stacco. Cambio di luci e di atmosfera. Entra Lorena)

LORENA – Buongiorno.

ENNE 2 – Ciao, Lorena.

LORENA – Hai bottoni da attaccare? Calze da rammendare?

ENNE 2 – Non credo.

LORENA *(Apre la borsa e gli porge una pistola)* – Ecco.

ENNE 2 – Grazie. *(Lorena ha trovato delle cose da rammendare. Si siede e lavora)*

LORENA – Hai saputo dell'attentato? Due ufficiali tedeschi e il Capo del Tribunale Speciale…

ENNE 2 – I nostri?

LORENA – Salvi

ENNE 2 – Rappresaglie?

LORENA – Per ora niente

ENNE 2 – La riunione è qui per le cinque. Hai avvertito? *(Lorena fa un segno d'assenso. Ha le gambe accavallate. Enne 2 la guarda)* Non hai nulla da fare?

LORENA – Niente fino alle cinque *(alzando gli occhi)*

ENNE 2 – E fino alle cinque vuoi star seduta così?

LORENA – Ti do noia? Se ti do noia me ne vado.

ENNE 2 – Non mi dai noia. *(Passeggia. Poi si siede. Guarda Lorena)* Non hai niente sotto?

LORENA – Come no? Ho le mutandine.

ENNE 2 – Sembra che non le abbia.

LORENA –Le ho. So bene di averle *(controlla con la mano)* Le ho.

ENNE 2 – Mi provocavi.

LORENA – Perché? Non sai come è fatta una donna?

ENNE 2 – È tanto che non tocco una donna. Tu hai un compagno, Lorena?

LORENA – Io? Io no.

ENNE 2 – Vuoi dire che non l'hai mai avuto?

LORENA – Una volta l'ho avuto.

ENNE 2 – Allora non ti importa se ti parlo di certe cose…

LORENA – No *(lo guarda)* No.

ENNE 2 – Credi che non si possa stare senza una donna? C'è chi ci può stare. *(Pausa)* Solo che non sa se è ancora un uomo. Perdio! Mi seccherebbe di non esserlo.

LORENA – Perché non dovresti esserlo? Non hai l'aria di non esserlo.

ENNE 2 – No? Tu credi che io lo sia?

LORENA – Io credo di sì. *(Enne 2 si siede sul letto davanti a Lorena. La donna accavalla ancora le gambe)*

ENNE 2 – Non puoi mettere giù quelle gambe, Cristo?!

LORENA *(sollevando il viso dal lavoro)* – Che ti fanno le mie gambe?

ENNE 2 – Mi…mi fanno pensare. A quel che è una donna.

LORENA – E questo ti fa male?

ENNE 2 – Perdio, Lorena, dovresti avere paura! Potrei aver voglia di prenderti…

LORENA – E io dovrei aver paura? Io non ho paura…

ENNE 2 – Lorena!

LORENA –Che c'è?

ENNE 2 – Perdio! *(Le afferra l'orlo del vestito)*

LORENA – Dovresti tu aver paura. Se ti sta a cuore di non prendere le donne, dovresti tu aver paura.

ENNE 2 – Io non voglio prenderti!

LORENA –E chi ti chiede di prendermi?

ENNE 2 – Che farei a prenderti, Lorena?

LORENA –Non mi prendere.

ENNE 2 – Che ti darei, Lorena? Che potrei darti.

LORENA – Non mi prendere se non hai voglia di prendermi.

ENNE 2 – Io non ho nulla da darti, Lorena.

LORENA – Perché dici queste cose? Io non direi queste cose se fossi in te.

ENNE 2 – Che cosa diresti, Lorena?

LORENA – Non direi niente. Ti prenderei e basta.

ENNE 2 – Saresti contenta, se ti prendessi e basta, Lorena?

LORENA – Ne sarei contenta.

ENNE 2 – Oh Lorena! Io voglio sapere se sono ancora un uomo.

LORENA – Lo sei!

ENNE 2 – Io non ti amo, Lorena!

LORENA –Uomo!

ENNE 2 – Ma io non ti amo! Io non ti amo!

LORENA – E che cosa t'importa?

ENNE 2 – Amo un'altra donna, Lorena!

LORENA – Che cosa importa?

ENNE 2 – Non importa, Lorena?

LORENA – Non importa!

(Stacco musicale e di luci)

ENNE 2 (VOCE) – 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 la tua ed avere, in una camera d'albergo, invece dell'amore, il suo deserto.
Questo trai deserti è il più squallido. Non di una vita che manca ma di una vita che non è tale. Avevi sete: e tu puoi bere: l'acqua c'è. Avevi fame e puoi mangiare: il pane c'è. Ma è solo simile alla cosa, non è la cosa. Mangio, ed è terra che mangio, non pane. Bevo, ed è terra che bevo. Mi sono dissetato, ma ho sete ancora; io non ho che sporcato la mia sete. E china sul letto beve; penso che sono umile in questo. Penso che sono inginocchiato. Ma so che la mia ferocia era la mia purezza.
(Egli è) in ginocchio non nell'amore ma nel suo deserto…

(stacco)

ENNE 2 – È una buona cosa essere uomo

LORENA – Anche essere donna

ENNE 2 – Ti basta questo?

LORENA – Mi basta. Non ti porterò via a nessuno. Ma quando vuoi sentirti uomo, non fare complimenti.

ENNE 2 – Scusami, Lorena. Non capiterà più.

LORENA – Io spero che capiti ancora.

ENNE 2 – Io non voglio che capiti più, Lorena. Ora te ne devi andare.

LORENA – Non vuoi che ti rammendi le calze?

ENNE 2 – Lascia stare tutto.

LORENA – Ma perché?

ENNE 2 – Non voglio vederti come se fossi la mia donna.

LORENA – Oh.

ENNE 2 – Non puoi smettere, Lorena?

LORENA – Finisco e smetto…

ENNE 2 – Subito. Smetti subito.

LORENA – Allora…alle cinque.

ENNE 2 – Alle cinque. *(Lorena esce. Stacco)*

……

UOMO – Vuoi un giorno della tua infanzia, Enne 2?

ENNE 2 – Grazie, non ne ho bisogno.

UOMO – No? Non vuoi un giorno della tua infanzia? Non vuoi la tua infanzia, e insieme lei?

ENNE 2 – Lei nella sua infanzia?

185 UOMO – Lei bambina e tu bambino. Tu e lui insieme.

ENNE 2 – Ma io non so niente di lei bambina. Non l'ho mai incontrata, lei bambina.

UOMO – E non puoi incontrarla, ora? Tu puoi fermarla. Se vai da lei bambina. Puoi fermarla e impedire che incontri quell'uomo.

ENNE 2 – Impedire ogni cosa che le è accaduto?

UOMO – Impedire ogni cosa, e fermare lei. Non vuoi fermarla?

190 ENNE 2 – Non posso.!

Did. II: *Un letto vicino alla finestra. Selva sta facendo un po' di ordine. Entrano Enne 2 e Berta*] S: *Un letto vicino alla finestra a destra. Sulla sinistra, la porta d'ingresso che dà su un ballatoio. Selva sta facendo un po' di ordine. Due colpi alla porta. Entrano Enne 2 e Berta*.
6: *per uscire*] S: *e avviandosi alla porta*; È un peccato che non sia la tua compagna. Mi piace, sai…] S: È un peccato che non sia la tua compagna.
7-8: Assenti in S.
9: S Ma perché, Selva? Perché vorresti che fosse la mia compagna?] S: Perché vorresti che fosse la mia compagna?
10: Ti sembra strano?] S: *(voltandosi)* Ti sembra strano?; possiamo desiderare questo per un uomo che ci è caro?] S: possiamo desiderare questo per un uomo che ci è caro? *(Si aggiusta le forcine in testa)*; Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Per Dio! Che senso avrebbe il nostro lavoro se gli uomini non potessero essere felici? Dillo tu, ragazza! Avrebbe un senso il nostro lavoro?] S: Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? *(Guarda enne 2 in faccia)* Io desidero che tu sia felice *(Esce. Enne 2 spegne la sigaretta e solleva la faccia di Berta)*
11-30: assenti in S.
37: Uomo puoi non cercarmi?] S: Perché puoi non cercarmi?
II.38-41: assenti in S.
47: Non posso essere una donna di due uomini.] S: *(scuotendo il capo)* Non posso essere una donna di due uomini.
49: Anche ora lo voglio. L'ho sempre voluto.] S: L'ho sempre voluto.
53: Ora non potremmo averlo. Ora dovrei esserlo anche di quell'uomo.] S: Ora non potremmo averlo.
56: *(Girando per la stanza)*] S: *(Girando per la stanza e aprendo armadi)*
58-62: assenti in S.
72: Ti spiegherò un'altra volta. Ciao…] S: Ti spiegherò un'altra volta. Abiti fuori Milano?
73: Ciao *(esce)*] S: La casa è stata distrutta
Did.73: *Si sdraia e fuma. Cambio di luci. Atmosfera di sogno*] S: *Si sdraia e fuma. Da fuori una canzone d ell'epoca. Una canzone d'amore. Lorena, dal ballatoio, entra nella stanza.*
74-99: assenti in S.
Did. 99 assente in S.
101: Ciao Lorena] S: Ciao Lorena *(si alza)*
111: *Ha le gambe accavallate*] S: *Ha le gambe accavallate. È bella.*
102: Hai bottoni da attaccare?] S:*(Tira fuori dalla borsa una maglia e delle camicie. Le sistema in un cassetto)* Hai bottoni da attaccare?
106: Hai saputo dell'attentato?] S Hai saputo dell'attentato? *(Enne 2 si avvicina per sentire)*
118: Le ho.] S: Le ho *(si siede più composta)*
121: Tu hai un compagno, Lorena?] S: Hai un compagno, Lorena?
127: Solo che non sa se è ancora un uomo.] S: Solo che non sa se è ancora un uomo. *(Passeggia)*
128: Perché non dovresti esserlo? Non hai l'aria di non esserlo] S: Non hai l'aria di non esserlo.
129: No? Tu credi che io lo sia?] S: No?
130: Io credo di sì.] S: Non hai l'aria.; *La donna accavalla ancora le gambe.*] S: *La donna accavalla ancora le gambe. Enne 2 punta il mento sulle ginocchia, tenendole abbracciate.*
133: Mi…mi fanno pensare. A quel che è una donna.] S: Mi…mi fanno pensare.
134: assente in S.
135: Perdio, Lorena, dovresti avere paura! Potrei aver voglia di prenderti…S: Dovresti avere paura! Potrei…
136: E io dovrei aver paura? Io non ho paura…] S: Io non ho paura. *(Enne 2 torna a sedersi di fronte a lei)*
137: Lorena!] S: Lorena! *(Le prende la mano)* Io non ho nulla da darti.
138- 147: assenti in S
148: Perché dici queste cose? Io non direi queste cose se fossi in te.] S: Perché dici queste cose?

149-158: assenti in S
159: Amo un'altra donna, Lorena!] S: Io non ti amo. Amo un'altra donna, Lorena!
161: Non importa, Lorena?] S: Non importa?
162: Non importa!] S: Non importa! *(Enne 2 lascia la mano di Lorena)*
Did.II.162: assente in S.
163-169: assenti in S.
170: Io non voglio che capiti più, Lorena. Ora te ne devi andare.] S: Te ne devi andare.
171: ti rammendi le calze?] S: sistemi la tua roba?
173-176: assenti in S.
178: Smetti subito.] S: Smetti subito. (*Lorena prende la borsa e si avvia alla porta)*
179: Allora**…** alle cinque] S: Allora alle cinque. *(Esce. Enne 2 va alla finestra. La apre. Dalla strada, rumori. Una radio)*
180-190: assenti in S.

Scena III

(Entrano nella stanza di Enne 2, Selva, seguita da Orazio, Barca, Coriolano, Metastasio)

SELVA – Ci sono Orazio, Barca, Coriolano, Metastasio… Figlio-di-Dio verrà più tardi… *(Gli uomini salutano Enne 2. Barca gli mostra il giornale)*

BARCA – Non vogliono far sapere far sapere come sono andate le cose. In un punto raccontano che un soldato e un ufficiale tedeschi sono stati uccisi da ignoti sovversivi: in un altro punto che il Capo del Tribunale è rimasto vittima di un incidente d'auto insieme a due ufficiali tedeschi. A quale scopo è chiaro…

ORAZIO – Chiaro.

BARCA – Ammettono che c'è stato un incidente e lo spiegano. Ma ignorano il successo dei partigiani…

ORAZIO – Devono sfogare la rabbia.

METASTASIO – Per i due che ammettono essere stati uccisi dai partigiani, domani mattina fucileranno quaranta ostaggi. Per gli altri si rimettono a una seduta del Tribunale Speciale…

ENNE 2 – Ma il presidente non c'è più…

BARCA – Ne hanno nominato un altro. Il tribunale si riunisce stanotte.

ENNE 2 – Mi domando cosa penserei se fossi uno di loro…

BARCA – Uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti di Cane Nero?

ENNE 2 – Se fossi un dei quaranta che saranno fucilati…

BARCA – Non abbiamo il diritto di domandarcelo.

ENNE 2 – Ma se fossi uno di loro?

BARCA – Vuoi dire che non vale la pena sacrificare dieci dei nostri per ogni colpo che diamo al nemico? Non ti ricordi quando non avevamo niente per colpire? Ognuno di noi avrebbe dato la propria vita per poter distruggere la millesima parte di un fascista. Pensavamo valesse la pena versare il sangue di mille di noi, perché un cane fascista vi affogasse dentro. Volevamo la lotta. Abbiamo la lotta.

ENNE 2 – Da una parte dieci uomini e dall'altra un cane… Dobbiamo fare di più.

BARCA – Era questo che volevi dire? Fare di più?

ENNE 2 – Colpire di più. Colpire fino a stordirli. Non lasciare loro il tempo di eseguire le rappresaglie. Perché accettare che quaranta uomini siano fucilati domani mattina?

ORAZIO – Nessuno accetta questo.

ENNE 2 – Bisogna impedire che il Tribunale si riunisca stanotte.

ORAZIO – Ma siamo qui apposta per vedere come si può impedirlo.

METASTASIO – Si pensava di sopprimere il nuovo presidente. Tu cosa ne pensi?

ENNE 2 – Si va bene. Ma aspettiamo che arrivi Figlio-di-Dio. Sentiamo cosa dicono le SS dell'Hotel Regina… *(Entra Selva con un fiasco e dei bicchieri)*

BARCA – È da ieri che non mangio.

SELVA – Ti preparo due uova. Non c'è pane, però.

BARCA – Le mangerò senza

SELVA – C'è da bere, uomini. Volete bere? *(Bevono. Selva va a preparare le uova)*

ENNE 2 – *(A Coriolano)* Abiti sempre al solito posto.

CORIOLANO – Si.

ENNE 2 – Con i tuoi?

CORIOLANO – Si.

ENNE 2 – È pericoloso.

CORIOLANO – Non ce la farei senza mia moglie con me.

METASTASIO – Ti sembra.

CORIOLANO – Non so.

METASTASIO – Non sai, non sai…

BARCA – Mica puoi *(beve)* mica puoi tirarti dietro donna e bambini in tutti i nascondigli!

CORIOLANO – Dici di no? È meglio di no?

BARCA – Non dico che è meglio o peggio, Coriolano, dico che non puoi.

CORIOLANO – Io non capisco perché non posso.

METASTASIO – Accidenti, Coriolano! Lavori con noi da tre mesi e ancora non vuoi capirla! Chi di noi sta con la famiglia, eh? Sto con la famiglia, io? Nessuno sta con la famiglia.

CORIOLANO – Questo è facile per quelli che sono giovanotti. Ma quando la famiglia è la tua donna come fai a non starci insieme?

ORAZIO –Mica tutti sono giovanotti, da noi. Mica tu sei il solo che non sei giovanotto, Coriolano.

CORIOLANO – Il capitano è giovanotto. Orazio e Mambrino sono giovanotti. Zama è giovanotto. Il Foppa è giovanotto.

METASTASIO – Ma Scipione non è giovanotto. È giovanotto Scipione? non lo è, lui ha una moglie, una compagna, eppure non sta con lei. E Barca Tartaro, qui presente. Sei giovanotto, Barca tartaro? Diglielo tu, non hai anche tu una compagna? Non hai anche tu una famiglia.

BARCA – Ce l'ho.

METASTASIO – Ce l'ha, e tu sai che ce l'ha. Tu sai che molti la abbiamo.

ORAZIO – Anche io ho una compagna. Anche Pico Studente ha una compagna. Molti abbiamo una compagna.

METASTASIO –E anche il capitano forse ha una compagna. Tutti abbiamo una famiglia. Ma nessuno sta con la famiglia. Diglielo tu, Barca Tartaro. Stai con la famiglia, tu?

BARCA – No, io no.

ORAZIO –Cristo! Gli dispiacerebbe di non stare con la famiglia! Che cosa crede? Crede di essere speciale? Credi che agli altri non dispiaccia? Diglielo, tu, Barca Tartaro. Non ti dispiace di non stare con la tua famiglia

BARCA – *(posando il bicchiere)* O bestia!

ORAZIO – Ecco! Non si può stare in famiglia, ora. Diglielo tu, Selva.

SELVA – Hai sempre abitato in famiglia?

CORIOLANO – Sì. *(Pausa)* Non posso stare senza la mia famiglia.

SELVA – Non può.

BARCA *(A Enne 2)* – Allora, arriva?

ENNE 2 – No. Ma bisogna aspettarlo prima di decidere.

(Barca comincia a mangiare. Orazio e Metastasio lo guardano. Barca fa un cenno come per dire se vogliono un uovo al tegame. Orazio e Metastasio rifiutano e continuano a guardare)

METASTASIO – Come fai a mangiare senza pane? *(Barca non risponde)* Per me, meglio pane senza uova che uova senza pane.

ORAZIO – No: meglio le uova.

METASTASIO –Tra il pane e qualsiasi altra cosa, io sceglierei sempre il pane.

ORAZIO – Per me è il contrario.

METASTASIO – Sceglieresti qualunque altra cosa?

ORAZIO – Qualunque altra cosa.

METASTASIO – Anche… anche aringa arrostita?

ORAZIO – Anche l'aringa arrostita.

METASTASIO – Anche…gorgonzola?

ORAZIO –Anche gorgonzola.

METASTASIO – Che gusti!

ORAZIO – Scelgo quello che è più nutritivo.

METASTASIO – Madonna… e che c'è di più nutritivo del pane?!

ORAZIO – Tutto.

METASTASIO – Sentite?! Dice che tutto è più nutritivo del pane?! Dice che meglio l'aringa arrostita e il gorgonzola! O, signur! E perché non dici anche i bachi da seta?

ORAZIO –Per chi li mangia, sono più nutritivi, come no.

METASTASIO – Ma non li mangia nessuno. Questo vuol dire che non lo sono, nutritivi… non li mangia nessuno!

ORAZIO – In Cina li mangiano.

METASTASIO – Ma va!

ORAZIO – Ho visto un cinese che li mangiava. Al cinema.

METASTASIO – Io ho visto un cinese che mangiava pane e nient'altro.

ORAZIO – L'avrai visto qui a Milano. I cinesi che sono in Cina il pane nemmeno lo conoscono.

METASTASIO – I cinesi del cinematografo…

ORAZIO – Al cinema vedi i cinesi come in Cina… *(pausa)*

METASTASIO – Io, tra pane e cinematografo, sceglierei sempre il pane… *(Entra Figli-di-Dio con il grembiale a righe e il berretto con la scritta "Hotel Regina")*

ENNE 2 – Ecco Figlio-di-Dio. Novità?

FIGLIO-DI-DIO – Barca t'ha detto…

ENNE 2 – Si pensava per stanotte. Al Regina cosa dicono?

FIGLIO-DI-DIO – Dieci per ogni tedesco o fascista. Riuniranno il tribunale.

ENNE 2 – Non si aspettano un attacco stanotte.

FIGLIO-DI-DIO – No, sicuro.

ENNE 2 – Il coprifuoco è stato anticipato?

FIGLIO-DI-DIO – Sempre alle nove. Devo tornare all'albergo di corsa…

ENNE 2 – Prendi contatto con El-Paso, al Regina.

FIGLIO-DI-DIO – El-Paso?

ENNE 2 – All'albergo non c'è uno spagnolo che si chiama Ibarruri?

FIGLIO-DI-DIO – È arrivato in novembre. Ma è…

ENNE 2 – È dei nostri. Si chiama El-Paso. È un compagno.

FIGLIO-DI-DIO – El-Paso?

ENNE 2 – Vuol dire "Il Passo". Passo di montagna. È anche il nome di una città. E anche il nome di uno che Franco ha condannato a morte. Prenderai ordini da lui. Sarà per le undici, in gamba.

FIGLIO-DI-DIO – *(Uscendo)* In gamba.

ENNE 2 – *(Prende una carta di Milano e la mostra agli altri)* Occorre un gruppo di gente sveglia. Venti uomini, almeno… *(dall'esterno, rumori di camions, grida, sirene)* La Muti! Gli uomini di Cane Nero… Spegnete! *(Al buio: Enne 2 tiene una pila fissa sulla carta di Milano. Intorno a lui. Luci di sigarette)* Attenzione… Ci saranno poliziotti e repubblichini ad ogni cantonata. Due o trecento. Ci vogliono almeno venti uomini. Possiamo avere un trenta per cento di perdite, prima di arrivare all'automobile che dovrà aspettarci a quest'angolo…

100 BARCA – Attacchiamo la casa del Presidente del Tribunale…

ORAZIO – Appena esce di casa per salire in macchina…

ENNE 2 – Non si fa più in tempo.

METASTASIO – Il tribunale si riunisce alla sede del Gruppo rionale. Vicino all'Hotel Regina…

ENNE 2 – Allora lì. Attacchiamoli lì: non se l'aspettano!

(Rumori di camions, grida, risate di uomini.)

1: (*Gli uomini salutano Enne 2. Barca gli mostra il giornale)*] S: *(Gli uomini salutano Enne 2)*
2: Non vogliono far sapere far sapere come sono andate le cose.] S: *(Mostrando il giornale a Enne 2)* – Non vogliono far sapere far sapere come sono andate le cose.
8: BARCA – Ne hanno nominato un altro. Il tribunale si riunisce stanotte.] S:
BARCA – Ne hanno nominato un altro
ENNE 2 – Allora il tribunale può riunirsi subito
BARCA –Il tribunale si riunisce stanotte
9: Mi domando cosa penserei se fossi uno di loro…] S: Mi domando cosa penserei se fossi uno di loro… *(Camminando avanti e indietro)*
15: Da una parte dieci uomini e dall'altra un cane… Dobbiamo fare di più.] S: Da una parte dieci uomini e dall'altra un cane. Bisogna impedire che il Tribunale si riunisca stanotte…
16-20: assenti in S.
21: Si pensava di sopprimere il nuovo presidente. Tu cosa ne pensi?] S: Bisognerebbe far fuori il nuovo presidente. Stasera.
22: Si va bene. Ma aspettiamo che arrivi Figlio-di-Dio.] S: Aspettiamo che arrivi Figlio-di-Dio.; *(Entra Selva con un fiasco e dei bicchieri)*] S: *(Entra Selva con un fiasco. Cerca dei bicchieri)*
26: C'è da bere, uomini.] S: C'è da bere.
40: Accidenti, Coriolano! Lavori con noi da tre mesi e ancora non vuoi capirla!] S: Accidenti!; Sto con la famiglia, io?] S: Sto con la famiglia, io? Sta con la famiglia, Metastasio?
41: Questo è facile per quelli che sono giovanotti. Ma quando la famiglia è la tua donna come fai a non starci insieme?] S: Per quelli che sono giovanotti è facile.
42: Mica tutti sono giovanotti, da noi. Mica tu sei il solo che non sei giovanotto, Coriolano] S:
ORAZIO –Mica tutti sono giovanotti! *(Entra Selva con le uova. Posa il tegame sul tavolo davanti a Barca)* Barca non è giovanotto, ha compagnia e famiglia.
BARCA – Già.
43-51: assenti in S (oppure 43-50) Già
52: Ecco! Non si può stare in famiglia, ora.] S: Non si può stare in famiglia, ora.
53: SELVA – Hai sempre abitato in famiglia?] S:
SELVA – È tanto che sei con noi?
CORIOLANO – Io e Barca siamo entrati insieme.
SELVA – Hai sempre abitato in famiglia?
55: Non può] S: *(Agli altri)* Non può. *(Enne 2 è alla finestra per spiare l'arrivo di Figlio-di-Dio)*
56: Allora, arriva?] S: Arriva?
57: No. Ma bisogna aspettarlo prima di decidere.] S: No. Ma bisogna aspettarlo questo Figlio-di-Dio prima di decidere.
III.58.did.: *Orazio e Metastasio lo guardano*] S: *Orazio e Metastasio si siedono al tavolo con lui. Lo guardano.*
64: Anche…] S: Anche… *(come in un gioco)*

72: METASTASIO – Sentite?! Dice che tutto è più nutritivo del pane?! Dice che meglio l'aringa arrostita e il gorgonzola! O, signur! E perché non dici anche i bachi da seta?] S:
METASTASIO – Sentite?! Dice che tutto è più nutritivo del pane!
BARCA *(Serio)* – Muchela!
METASTASIO – Dice che meglio l'aringa arrostita e il gorgonzola! O, signur! E perché non dici anche i bachi da seta?
82: *Entra Figli-di-Dio con il grembiale a righe e il berretto con la scritta "Hotel Regina"*] S: *Barca ha finito di mangiare. Enne 2 si stacca dalla finestra e va ad aprire a Figlio-di-Dio che entra con un grembiale a righe e il berretto con la scritta "Hotel Regina"*
93: spagnolo] S: Spagnuolo
97: Vuol dire "Il Passo".] S: El-Paso. Vuol dire "Il Passo".
98: In gamba.] S: In gamba. *(Saluta gli altri con un gesto)*
99: Attenzione…] S: *(Piano)* Attenzione…
III.104.did.: *Rumori di camions.*] S: *Rumori di camions vicinissimi.*

Scena IV

(Stacco: Hotel Regina. Linda sulle braccia del capitano Clemm. Due tedeschi seduti al tavolo ridono. In disparte, El Paso si versa da bere. Figlio-di-Dio si muove con dei vassoi)

CLEMM – Adesso Linda ballerà per voi! Le più belle gambe di Milano su vostro tavolo, camerati… *(Le ss applaudono. Ibarruri El Paso prende il cappotto)*

EL-PASO – Divertitevi. Io sono atteso.

CLEMM – Ah. Lei resta con noi Ibarruri, io non la lascio andare. Vuole offendere le gambe più belle di Milano?

EL-PASO – Ammiro le belle donne, capitano Clemm, ma sono atteso…

CLEMM *(Ridendo)* – Le ritiro il lascia passare per il coprifuoco…

EL-PASO *(Sorridendo)* – Non può ritirare il lasciapassare a un diplomatico spagnolo, capitano...!

CLEMM *(Prendendolo per un braccio, non ridendo più)* – Suvvia, rimanga, le dico!

EL-PASO (*Guarda l'orologio. Guarda verso Figlio-di-Dio)* – Resterò ancora cinque minuti…!

CLEMM – Un sifone di seltz, prego… Ora, Linda, Tocca a te. Hai l'onore di ballare per le truppe del terzo reich e la diplomazia…! *(Un SS mette un disco sul grammofono. Linda balla sul tavolo)*

CLEMM – Un brindisi prima di finire la festa…

EL-PASO – Prima che tutto sia finito.

CLEMM – Sono i nostri ultimi giorni, questo vuol dire, Ibarruri? Una ragione in più per divertirci.

EL-PASO – Se sono gli ultimi giorni, meglio chiamare un confessore. *(Un attimo di imbarazzo. Poi Clemm ride)*

CLEMM – Ah, scherzavo: Ibarruri. Non sono gli ultimi giorni! Per ogni tedesco che muore, uccidiamo dieci persone. I tedeschi sono novanta milioni: prima di finire dovremmo uccidere novecento milioni di persone. Ci sono nel mondo novanta milioni di persone? Non ci sono! La Germania non può morire, Ibarruri.

EL-PASO – Ci sono i cinesi. Ci sono gli indiani. Quattrocento milioni sono i cinesi…

CLEMM – I cinesi non contano. Che cosa contano i cinesi?

EL-PASO – Trecento milioni sono gli indiani…

CLEMM – E contano gli indiani? Gli indiani non contano!

EL-PASO – Contano, contano… *(Alzando il bicchiere)* Salute! *(Tutti alzano il bicchiere e rispondono "prosit")*

CLEMM – E questo brindisi?

EL-PASO – Già. Alla salute di quelli che sono ancora vivi… e di quelli che moriranno!

CLEMM – A tutti, allora! Alle belle gambe di Linda, ai miei cani poliziotti…

EL-PASO – Ai partigiani! *(Attimo di gelo. El-Paso ride. Anche Clemm ride, dopo un po')*

CLEMM – Se questo è il nostro ultimo brindisi…

EL-PASO – Salud!

(Tutti bevono. El-Paso si inchina ed esce seguito da Figlio-di-Dio. Linda si infila la pelliccia ed esce accompagnata da Clemm. Entrano il prefetto Pipino e il questore Giuseppe-e-Maria)

PIPINO – *(A uno dei tedeschi, che stanno uscendo)* Il capitano Clemm?

TEDESCO – Funf minuten…

GIUSEPPE-E-MARIA – *(Continuando un discorso già iniziato)* Ma se ti dico che me ne crescono centoventi…

PIPINO – O mandarli via o fucilarli…

GIUSEPPE-E-MARIA – Si fa presto a dire. Se non ho ordini devo tenerli. E dove lo trovo il posto per tenerli? San Vittore rigurgita…

PIPINO – Nei ricoveri, nelle caserme…

GIUSEPPE-E-MARIA – Pieno anche lì. I locali deve darmeli l'Amministrazione provinciale.

PIPINO – Si, li fabbrico. Mettine uno in più in cella.

GIUSEPPE-E-MARIA – Già fatto, già fatto anche questo.

PIPINO – In via Copernico?

GIUSEPPE-E-MARIA – Pieno. Non ci potrebbe mandare via un po' di gente? Mandiamo via quelli che dipendono dalla Prefettura…

PIPINO – Mandarli via?

GIUSEPPE-E-MARIA – Sono trattenuti senza mandato.

PIPINO – Mandiamo via gli operai fermati dopo l'ultimo sciopero.

GIUSEPPE-E-MARIA – Quelli sono del generale Zimmermann? *(Giuseppe-e-Maria è nervoso. Va avanti e indietro ripetendo:* dove li metto, dove li metto *e altre parole incomprensibili)*

PIPINO – Sei agitato, eh? È un periodo che sei nervoso, eh?

GIUSEPPE-E-MARIA – *(Controllandosi)* – Perché lo dici? Per lo sbarco ad Anzio? Perché lo sbarco dovrebbe mettermi in agitazione? Non sono agitato. *(È agitatissimo)*

PIPINO – I tedeschi ne vogliono altri novanta…

GIUSEPPE-E-MARIA – E che cosa vogliono da me? Facciano quello che vogliono. Si servano. Vogliono fucilare novanta persone? Si servano. Vogliono fucilare novanta persone? Vadano in piazza e se le prendano. Io non rispondo della gente che è in piazza. Se le prendano in piazza.

PIPINO – Ma se non hai più dove metterli, i detenuti.

GIUSEPPE-E-MARIA – Cose da pazzi… Cose da pazzi… Ah! Ecco. *(Va verso un telefono. Al microfono)* L'ospedale psichiatrico, per favore… L'amministratore, prego. Sono il questore. Quanti malati avete ricoverati? In quante stanze? La metà a mia disposizione… parlo delle stanze, certo… E mi passi il direttore, allora…. *(Entra Clemm)*

CLEMM – *(Scattando)* Signor Prefetto… A che cosa debbo il piacere? Peccato non avervi avuto qui qualche momento fa. Avreste potuto ammirare le più belle gambe di Milano. (*Stringe la mano a Giuseppe-e-Maria che sta telefonando. Cammina per la stanza. A Pipino)* Ho parlato ora col generale Zimmermann. Verremo a prendere gli uomini. Voi, firmerete l'ordine.

PIPINO – Avete un tribunale? Se avete un tribunale, non dico nulla.

CLEMM – Non si tratta di avere un tribunale. Si tratta di fare giustizia entro le diciotto di domani.

GIUSEPPE-E-MARIA – Ma perché questa furia? Noi abbiamo avuto tanti più morti di voi. E non abbiamo furia. Abbiamo furia noi? La giustizia non deve avere furia.

CLEMM – Voi firmerete l'ordine.

GIUSEPPE-E-MARIA – La questione è un'altra…

CLEMM – Prego. Non si tratta di questioni. Domani alle sedici e trenta io sarò a San Vittore.

GIUSEPPE-E-MARIA – Ma la questione è un'altra…

CLEMM – Lei, signor prefetto, che cosa dice?

PIPINO – Dico che non occorre darvi dei detenuti importanti. Voi chiedete un certo numero di persone. Non chiedete delle personalità…

GIUSEPPE-E-MARIA – Ecco! Possiamo darvi degli operai!

CLEMM – Dovete darmi dei detenuti.

PIPINO – Operai…

CLEMM – Prenderemo metà da quelli degli scioperi e metà politici.

GIUSEPPE-E-MARIA – Purché non mi tocchiate gli intellettuali.

PIPINO – Giuseppe-e-Maria ha un debole per gli intellettuali.

GIUSEPPE-E-MARIA – Voglio dire i professionisti.

CLEMM – Ogni debole è comprensibile…

GIUSEPPE-E-MARIA – La questione… *(correggendosi)* Il fatto è che quando si tocca uno di un po' conosciuto, addio! Tutti ne parlano.

PIPINO – Giuseppe-e-Maria ha paura che si parli…

GIUSEPPE-E-MARIA – Che paura e paura! Io dico solo che non voglio storie inutili.

CLEMM – *(prende delle carte e le porge a Pipino)* Ecco! Per il prelievo degli ostaggi. Centodieci…

PIPINO – Perché centodieci?

GIUSEPPE-E-MARIA – Vuol dire che hanno ammazzato undici tedeschi.

PIPINO – Ma sono nove…

CLEMM – Ci sono due cani. Hanno ucciso due altri nostri cani, ieri. Due ottimi alani.

PIPINO – Ottimi ma… sono io che firmo…

GIUSEPPE-E-MARIA – Andiamo! Non si sa dove mettere i detenuti!

PIPINO – Veniteci incontro… Facciamo cento. Facciamo cento e non se ne parli più, eh?

(Dall'esterno raffiche di mitra, scoppi, grida. Entrano di corsa due militi. Uno, ferito, grida: Mamma! Mamma! Continuerà a urlare sino alla fine della scena)

1° MILITE – Fate presto! Hanno assalito una pattuglia! Ammazzano tutti!

GIUSEPPE-E-MARIA – Ma dove? Chi?

1° MILITE – Al gruppo. Son venuti su e ci han dato dentro. Hanno ammazzato un ufficiale tedesco!

PIPINO – Quelli del tribunale si sono messi in salvo?

1° MILITE – Sono morti tutti… *(Scoppio fortissimo. Raffiche di mitra. Si spegne la luce)*

PIPINO – *(Al buio, con voce tremante)* Son morti tutti…

1° MILITE – Tutti. Tutti…

IV.did.: *(Stacco: Hotel Regina. Linda sulle braccia del capitano Clemm. Due tedeschi seduti al tavolo ridono. In disparte, El Paso si versa da bere. Figlio-di-Dio si muove con dei vassoi)*] S: *(Hotel Regina. La hall. Linda sulle braccia del capitano Clemm. Due tedeschi seduti al tavolo ridono. Bottiglie dappertutto. In disparte, El Paso si versa da bere. Figlio-di-Dio si muove con dei vassoi. Clemm dice qualcosa in tedesco e le due SS ridono ancora forte)*
1: Adesso Linda ballerà per voi!] S: *(Alzandosi)* Adesso Linda ballerà per voi!; *Le SS applaudono.*] S: *Sposta bottiglie e bicchieri. Le SS applaudono.*
3: Ah. Lei resta con noi Ibarruri, io non la lascio andare. Vuole offendere le gambe più belle di Milano] S: Io non la lascio andare. Vuole offendere le gambe più belle di Milano? *(ride)*
4: le belle donne] S: le belle gambe
6: spagnolo] S: spagnuolo
7: Suvvia, rimanga] S: Suvvia, rimanga, le dico!
8: *Guarda verso Figlio-di-Dio*] S: *Guarda verso Figlio-di-Dio, che sta passando con bicchieri puliti*
9: Un sifone di seltz, prego…] S: *(A Figlio-di-Dio)* Un sifone di seltz, prego…
10: Un brindisi prima di finire la festa…] S: *(Alzando il bicchiere)* Un brindisi prima di finire la festa…
14: Ci sono nel mondo novanta milioni di persone? Non ci sono! La Germania non può morire, Ibarruri.] S: Ci sono nel mondo novanta milioni di persone?
15: Ci sono i cinesi. Ci sono gli indiani. Quattrocento milioni sono i cinesi…] S Ci sono i cinesi, gli indiani. Quattrocento milioni sono i cinesi
16: I cinesi non contano. Che cosa contano i cinesi?] S Che cosa contano?
17-18: assenti in S
21: e di quelli che moriranno!] S: *(Alza il bicchiere)…* e di quelli che moriranno!
IV.25.did.: *Entrano il prefetto Pipino e il questore Giuseppe-e-Maria]* S: *Entra un milite della GNR seguito da due signori di mezza età: il prefetto Pipino e il questore Giuseppe-e-Maria)*

26: (*A uno dei tedeschi, che stanno uscendo)* Il capitano Clemm?] S: *(continuando un discorso con Giuseppe-e-Maria)* … cosa vuoi che ne sappia io? *(A un tedesco)* Il Capitano Clemm?
51: Voi firmerete l'ordine.] S: *(Calmo)* Voi firmerete l'ordine.
53: Prego.] S: *(Interrompendolo*)>Prego.
54: GIUSEPPE-E-MARIA – Ma la questione è un'altra…]
S: PIPINO – *(Agitato)* Ma la questione è un'altra*… (Arriva Giuseppe-e-Maria che ha finito di telefonare)*
GIUSEPPE-E-MARIA – Sei agitato, eh? Negalo
PIPINO – Io non nego niente. Io non sono agitato
55: Lei, signor prefetto, che cosa dice?] S: *(A Giuseppe-e-Maria)* Lei, signor questore, non dice niente?
57: Ecco! Possiamo darvi degli operai!] S: Possiamo darvi degli operai.
62: PIPINO – Giuseppe-e-Maria ha un debole per gli intellettuali.] S: GIUSEPPE-E-MARIA *(A Clemm)* – Pipino ha un debole per gli intellettuali.
67: Che paura e paura! Io dico solo che non voglio storie inutili] S: *(Agitato)* Che paura e paura! Io dico solo che non voglio storie inutili. E poi basta con questa paura! Se c'è un agitato, qui, sei tu! Dopo Anzio ti sono venuti i capelli bianchi!!
69 ristabilisce l'esatta attribuzione delle battute e la corrispondenza con S
IV.75.did.: *Uno, ferito, grida: Mamma! Mamma! Continuerà a urlare sino alla fine della scena*] S: *Uno, ferito in malo modo, grida: Mamma! Mamma! Continuerà a urlare "mamma", sino alla fine della scena quando tacerà, morendo*
76: Hanno assalito una pattuglia! Ammazzano tutti!] S: Ammazzano tutti!
78: Al gruppo. Son venuti su e ci han dato dentro. Hanno ammazzato un ufficiale tedesco!] S: Dentro. Al gruppo. Son venuti su e ci han dato dentro. Del tribunale non c'è più nessuno…
79: Quelli del tribunale si sono messi in salvo?] S: si sono messi in salvo?
Did.IV.80: (*Scoppio fortissimo…)*] S: (*Clemm e i tedeschi coi cani escono di corsa*. *Scoppio fortissimo…)*
82: Tutti. Tutti…] S: Tutti. Tutti… *(Il ferito si lamenta per l'ultima volta:* "oh, ma"*)*

Scena V

(Piazza cinque giornate. I cadaveri dei giustiziati. Un cartello con su scritto "passati per armi". Due militi trattengono gli spettatori)

1° MILITE – Indietro, state indietro!

2° MILITE – Indietro! *(indicando i cadaveri)* Tutti traditori!

1° MILITE – Terroristi! Banditi!

2° MILITE – Indietro, state indietro!

UFFICIALE DELLA MILIZIA – *(Urlando)* Non avvicinatevi! Guardate, ma senza avvicinarvi!...

(La folla, che incalza e chiede "perché?" viene respinta e allontanata. Rimangono in scena il vecchio e Berta. Questa si chiede ancora una volta: "ma perché?")

VECCHIO – Che c'è figliola? *(Berta solleva il capo e si vede che ha il viso rigato di lacrime)* Piangi? Posso domandarti perché piangi?

BERTA – Non so. Vorrei saperlo e non lo so.

VECCHIO – È perché hai visti quei morti? È per loro che piangi? Non bisogna piangere per loro.

BERTA – No?

VECCHIO – Non bisogna piangere per nessuna delle cose che oggi accadono.

BERTA – Non bisogna piangere?

VECCHIO – Non bisogna. Se piangiamo, accettiamo. Non bisogna accettare.

BERTA – Gli uomini sono uccisi, e non bisogna piangere?

VECCHIO – Se li piangiamo, li perdiamo: non bisogna perderli.

BERTA – E non bisogna piangere?

VECCHIO – Certo che no! Che facciamo, se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa... Non bisogna.

BERTA – No, non bisogna. Ma che dobbiamo fare?

VECCHIO – Dobbiamo imparare.

BERTA – Imparare che cosa?

VECCHIO – Quello per cui sono morti.

BERTA – La liberazione?

VECCHIO – … Di ognuno di noi.

BERTA – Come, di ognuno?

VECCHIO – Si capisce. Loro, è anche per te che sono morti. Per chiunque nel mondo e anche per te. Perciò dobbiamo imparare.

BERTA – Imparare. Dobbiamo imparare…

VECCHIO – Si, figliola. Quello che non sai. Quello che non osi. Quello che non osiamo. Quello che non crediamo che non si può fare e invece si può fare… *(Il vecchio si allontana. Rientrano i militi)*

BERTA – *(Al vecchio)* Ma aspetti! Senta…

MILITI – A casa! A casa!

BERTA – A casa…?

MILITI – A casa!

BERTA – … ma io non ho una casa…

SIPARIO

Did.IV: *(Piazza cinque giornate. I cadaveri dei giustiziati. Un cartello con su scritto "passati per armi". Due militi trattengono gli spettatori)*] *(Piazza cinque giornate. Diapositiva e qualche elemento. Sull'aiuola centrale, cadaveri semicoperti – manichini. Un cartello con scritto: "Passati perle armi". Due militi di guardia. Spettatori silenziosi. Qualcuno tenta di avvicinarsi ai cadaveri. Fra i morti un vecchio e una bambina)*

3: 1° MILITE – Terroristi! Banditi!]

S: UNA DONNA DELLA FOLLA – Ma c'è anche una bambina!

1° MILITE – Indietro, state indietro.

UN UOMO – Quanti sono? Chi sono?

1° MILITE – Terroristi! Banditi! *(Entra un ufficiale della GNR)*

Did.V.5(La folla, che incalza e chiede "perché?" viene respinta e allontanata. Rimangono in scena il vecchio e Berta. Questa si chiede ancora una volta: "ma perché?")] S:*(La scena continua tra folla e militi in modo ritmico e ordinato. Si vede arrivare sempre più gente che ripete ogni volta gli stessi gesti e le stesse parole. "Cos'è accaduto? Cos'è accaduto?" Anche Berta arriva e guarda, chiedendo la stessa cosa. Ogni volta la risposta è tragicamente sarcastica "Niente di straordinario" da uno o un altro che sia arrivato prima. "Ma perché" viene detto, volta a volta, in un momento successivo. Anche Berta ha il momento in cui lo dice e lo ripete. Poi essa si apparta con un lungo giro lento, fino a fer-*

marsi in primo piano. La scena in fondo diventa a poco a poco muta. Si riduce a un movimento di gente che si inginocchia e di militi che costringono a rialzarsi. Per ogni persona che vien fatta rialzare ve ne sono due o tre che si inginocchiano, e chi ha dovuto rialzarsi prima indietreggia a inginocchiarsi più lontano. Questo continua sullo sfondo con mimica incalzante, anche mentre si svolge il dialogo di Berta e il vecchio. Berta è a capo chino e il vecchio è uscito dalla folla, le si è avvicinato.
6: *Berta solleva il capo*] S: *Berta solleva il capo per guardare chi sia che le parla*
7: Non so. Vorrei saperlo e non lo so] S: Vorrei saperlo e non lo so
8: È perché hai visti quei morti? È per loro che piangi?] S: È perché hai visto loro? È per loro?
11: Non bisogna piangere?] S: Non bisogna?
16: Rendiamo inutile ogni cosa... Non bisogna.] S: Rendiamo inutile ogni cosa... Li perdiamo.
17: No, non bisogna. Ma che dobbiamo fare?] S: Ma che dobbiamo fare?
18: Dobbiamo imparare.] S: Oh! *(Rumore di camions e più affrettati movimenti della folla in fondo)* Dobbiamo imparare.
19: Imparare che cosa?] S: Imparare da loro?
20-23: assenti in S.
24: Si capisce. Loro, è anche per te che sono morti. Per chiunque nel mondo e anche per te. Perciò dobbiamo imparare.] S: VECCHIO – Si capisce. Loro, è anche per te che sono morti.
BERTA – Anche per me? Quel ragazzo anche per me? Quella bambina anche per me? Quella bambina anche per me?
VECCHIO – Per chiunque e anche per te. Tutti loro. Perciò dobbiamo imparare.
25: Imparare. Dobbiamo imparare…] S: Imparare. Imparare…
26: *(Il vecchio si allontana. Rientrano i militi)] S: (Dei militi si avvicinano e il vecchio si allontana, scompare dietro la fila che ora i militi formano in linea obliqua attraverso la scena)*
27: (Al vecchio) Ma aspetti! Senta…] S: (Cercando il vecchio) Ma aspetti! Senta… *(Un altro uomo si avvicina a Berta dalla parte opposta. Con aria di mendicante. Il cappello in mano)*
28: MILITI – A casa! A casa!] S: UOMO –A casa! A casa!
30: MILITI – A casa!] S: Son cose da pensare a casa. *(Egli, da Berta, va tra la folla, tenendo in giro il cappello e ripetendo: "A casa")*
31: assente in S.

PARTE SECONDA

Scena VI

(Casa di Selva. Selva in faccende. Entra Berta)

SELVA – Brava! Sei stata brava, ad essere venuta! Sono contenta di vederti.

BERTA – Grazie. Sono contenta anch'io.

SELVA – Che posso offrirti? Ho qualche cosa tra il thè e la camomilla. Ne preparo due tazze.

BERTA – No, grazie, non occorre.

SELVA – Se fai complimenti, addio. Hai l'aria di venire da lontano: Qualcosa di caldo la prendi volentieri al sicuro. *(Prepara il tè)* Tu non sei una che lavora con noi, vero? L'avevo capito. Lui ha da fare solo con due donne: me e la sua portatrice.

BERTA – Portatrice di che?

SELVA – Di armi. Per quando c'è da fare un'azione. Gli uomini di solito girano disarmati. Per prudenza. *(Pausa)* Speravo tu fossi la sua compagna. Deve essere felice. Se no che cosa può sapere di quello che occorre agli uomini, se non è felice? E noi per questo lottiamo: perché gli uomini siano felici. Mi capisci?

BERTA – È semplice.

SELVA – È molto semplice. 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. Deve essere felice con la sua compagna.

BERTA – Ma sono sposata con un altro.

SELVA – Sembra strano che tu possa dirlo. Sei veramente la moglie di qualcuno?

BERTA – Non so. Che cosa significa essere la moglie? Credo che vi siano molti modi di esserlo.

SELVA – Io non lo credo.

BERTA – Credi che vi sia un solo modo di esserlo?

SELVA – Vi è un modo che conta di più di tutto il resto.

BERTA – Ma conta anche essere onesti.

SELVA – Sei moglie di un altro, perché vuoi essere onesta?

BERTA – Non so. Forse è per questo.

SELVA – Ma è terribile. Stai in una casa e per crederti onesta pensi che sia la tua casa. *(Porta via la tazza vuota)* Quando ti sei sposata?

BERTA – Dieci anni fa.

SELVA – E lui, quando l'hai conosciuto?

BERTA – Subito dopo.

SELVA – E lui è innamorato di te da allora.

BERTA – Io non ho detto questo.

SELVA – Ti spaventano le parole.

BERTA – Non mi spaventano. Non c'è ragione di dire che lui è innamorato di me o che io lo sono di lui. *(Pausa)* Non lo vedo da quando siamo stati qui insieme.

SELVA – Anch'io non l'ho più veduto. Sono stata via.

BERTA – Ma non può essergli successo niente, vero?

SELVA – No, no.

BERTA – Arrivederci, Selva...

……

(Suono di campane. Berta, sola)

BERTA (voce registrata) – Anche per me. Siete morti anche per me… Voi siete morti e io sono dinnanzi a voi con tutta la mia vita: quello che mi sembrava serio e ho voluto credere bontà, dovere verso il mondo, purezza, virtù… Dieci anni tenendo fermo un uomo al mio fianco, e ora ne provo vergogna dinnanzi a voi. E la verità era quello che non ho voluto; il dovere verso il mondo, quello che non ho voluto. Niente di quello per cui ho vissuto è in quello per cui siete morti. Eppure siete morti anche per me… anche per me…? Come si può imparare a liberarsi? Come sciogliere tutti i legami con una sola parola? Per tutti i legami un modo solo? Una sola parola che sciolga tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può essere vero. Un modo che dia agli uomini di far-

si una cosa vera in ogni loro cosa… Ma qual è la parola? Qual è la parola, Enne 2? *(Durante il monologo Enne 2 è entrato e si è avvicinato a Berta, la quale si stringe a lui con angoscia)*

Did.VI: *Casa di Selva.*] S: *Casa di Selva. Scena identica alla seconda; Entra Berta*] S*: Dal ballatoio arriva Berta.*
1: Brava! Sei stata brava, ad essere venuta! Sono contenta di vederti] S: Brava, che sei venuta. Sono contenta di vederti. Che posso offrirti? Ho qualche cosa tra il thè e la camomilla. Ne preparo due tazze.
2-3: assenti in S.
4: No, grazie, non occorre.] S: Grazie, no.
5: Hai l'aria di venire da lontano: Qualcosa di caldo la prendi volentieri al sicuro. *(Prepara il tè)* Tu non sei uno che lavora con noi, vero?] S: *(Prepara il tè)* Tu non sei una che lavora con noi, vero?
6: Speravo tu fossi la sua compagna. Deve essere felice. Se no che cosa può sapere di quello che occorre agli uomini, se non è felice?] S: Speravo tu fossi la sua compagna. *(Portandole il tè)* Un uomo deve avere una compagna. Deve essere felice.
9: È molto semplice. Un uomo che lotta…] S: Un uomo che lotta…
11: Sembra strano] S: È strano
29: SELVA – No, no] S:
SELVA – No, no *(Vede arrivare Enne 2 dal ballatoio. Guarda Berta e esce. Enne 2 si avvicina a Berta. L'abbraccia)*
BERTA – Non sei felice.
ENNE 2 – Adesso sì.
BERTA – Perché hai continuato a non cercarmi?
ENNE 2 – Volevi che ti cercassi?
BERTA – Son venuta tutti i giorni a Milano.
ENNE 2 – Ad aspettare che ti cercassi?
BERTA – Anche ora sono a Milano.
ENNE 2 – Quei tuoi cognati… Vai a mangiare da loro?
BERTA – *(alla finestra)* Sembra che si vedano le montagne.
ENNE 2 – Sembra? Si vedono, sono le montagne.
BERTA – Non sapevo che si vedessero.
ENNE 2 – Sapevi di essere mia moglie? Non lo sapevi. Invece lo sei.
BERTA – Tua moglie?
ENNE 2 – Mia moglie. Mia nonna e mia moglie. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie.
BERTA – E con quell'uomo? Che cosa sono stata con quell'uomo? *(Enne 2, abbracciandola, accompagna la donna sul letto)*
BERTA – No.
ENNE 2 – No? Che cosa no?
BERTA – Ho paura…
ENNE 2 – Hai paura?
BERTA – Dobbiamo parlargli. Bisogna che gli parli.
ENNE 2 – Devi dirglielo prima? *(Si stacca da lei e si alza in piedi)* Non vuoi essere ancora mia moglie? È di nuovo come sempre. Come ogni volta che sei venuta.
BERTA – Debbo pur dargli la possibilità di essere onesto.
ENNE 2 – Di lasciarti libera? Gliel' hai data un mucchio di volte.
BERTA – Non volermi male.
ENNE 2 – Ma è come le altre volte.
BERTA – È diverso. Non è la stessa cosa.
ENNE 2 – Sarà sempre la stessa cosa…
30-31: assenti in S.

Scena VII

(Stacco. Piazza cinque giornate. Un inno fascista. Fanno la guardia ai cadaveri. Arriva Giulaj. Malvestito. Ai piedi ha delle ciabatte. Nelle mani delle castagne. Guarda i morti)

GIULAJ – Hanno patito freddo. Freddo ai piedi.

MILITE – Come?

GIULAJ – Quelli. Hanno patito freddo ai piedi…

(*Il milite fa un cenno al compagno. Come a dire che quel tipo dev'essere un po' tocco. I militi stanno mangiando il rancio nelle loro gavette. Giulaj guarda)*

GIULAJ – Buono, eh?

MILITE – Mica male.

GIULAJ – Che c'è dentro? Carne?

MILITE – Eh, sì, carne.

GIULAJ – *(Guardando il teschio sul cappello del milite)* Ossa anche?

MILITE – Ossa? Come ossa? *(Il secondo milite interviene mostrando la gavetta)*

MILITE – C'è carne. C'è pancetta, fagioli, patate…

GIULAJ – Vedo, vedo…

MILITE – Ci trattano bene, noi. La mattina pane, burro e marmellata. La sera, maccheroni e pietanza…

GIULAJ – Ma la carne è cruda?

MILITE – Macché cruda! È cotta. Poi frutta, formaggio, vino…

GIULAJ – E la sbobba che mangiate adesso, cos'è?

MILITE – Sbobba? È un piatto tedesco. C'è salsiccia, dentro.

GIULAJ – Ma guarda.

MILITE – Possiamo ringraziare il Padreterno, noi. Di questi tempi, o con noi, o fame…

GIULAJ – Già.

MILITE – *(A bocca piena, indicando la folla)* Che fanno loro? Se non sono ricchi sfondati, la fame! *(Giulaj si è voltato)* Ehi, tu!

GIULAJ – Si?

MILITE – Noi si serve la patria e si sta come papi.

GIULAJ – Allora?

MILITE – Se vuoi arruolarti…

GIULAJ – Grazie, grazie…

MILITE – Tiè, assaggia…

GIULAJ – Io?

MILITE – Assaggia, si.

GIULAJ – Io? Mica sono un cannibale.

MILITE – *(Scoppia a ridere)* Ah, ah, ah. Dice… ah! ah! Dice che non è un cannibale! Dice che lui non mangia, che non è un cannibale! *(Irrompe l'ufficiale della milizia)*

UFFICIALE – *(Urlando)* Chi non è un cannibale? Chi ha detto che non è un cannibale?!!

MILITI – Quello lì… *(lo afferrano)*

UFFICIALE – Ma io lo riconosco. È uno di quelli di stanotte…! *(Giulaj si divincola e scappa. Urla:* prendetelo! Fermatelo! Non sparate! I cani! *Ringhi di cane. Stacco musicale. Flash su Berta e Enne 2)*

…….

ENNE 2 – Sai che cosa sembra?

BERTA – Che cosa?

ENNE 2 – Che io abbia un incantesimo in te. Che io debba vederti quando sono al limite.

BERTA – Come, al limite?

ENNE 2 – Quando ho voglia di perderti.

BERTA – Tu hai voglia di perderti?

ENNE 2 – Ora? Ora è il contrario. È questo che dico che sembra un incantesimo? Che appena ho raggiunto debba ritrovarti e avere il contrario.

BERTA – È così ogni volta che mi vedi? Lo è stato sempre?

ENNE 2 – Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia ritornare perché io ricominci.

BERTA – E prima è voglia di perderti?

ENNE 2 – Perdermi con coloro che vedo perdersi. Smettere di dibattermi.

BERTA – Ma perché? Nessuno si perde. Chi vedi perdersi?

ENNE 2 – Lo so. Quando tu ci sei, non vedo nulla che si sia perduto.

BERTA – E perché non mi cerchi? Perché tutti questi giorni non mi hai cercato? Perché puoi non cercarmi?

ENNE 2 – Tu volevi che ti cercassi?

BERTA – Son venuta tutti i giorni a Milano.

ENNE 2 – Ad aspettare che ti cercassi?

BERTA – Io ti ho cercato.

ENNE 2 – Mi hai cercato?

BERTA – Anche ora ti cercavo. Che cosa credi che facessi qui? Ti cercavo…

VII.did: *(Stacco. Piazza cinque giornate. Un inno fascista. Fanno la guardia ai cadaveri. Arriva Giulaj. Malvestito. Ai piedi ha delle ciabatte. Nelle mani delle castagne. Guarda i morti)*] S: *(Stacco. Piazza cinque giornate. Scena identica alla quinta. Persone in silenzio. Rumore di camions in avvicinamento; un inno fascista. Arriva Giulaj: ha ventisette anni, è mal vestito. Ai piedi ha delle ciabatte. Guarda i morti)*
1: Hanno patito freddo.] S: *(Al milite che gli è vicino)* Hanno patito freddo.
VII.3.did: (*Il milite fa un cenno al compagno. Come a dire che quel tipo dev'essere un po' tocco. I militi stanno mangiando il rancio nelle loro gavette. Giulaj guarda)*] S: (*Il milite fa una faccia divertita. Arriva un altro GNR con delle gavette di rancio. Le distribuisce. I militi mangiano)*
4: Buono, eh?] S: *(Al milite)* Buono, eh?
12: La sera, maccheroni e pietanza…] S: *(con la bocca piena)* La sera, maccheroni e pietanza… *(Giulaj guarda dietro la folla meravigliata)*
25: Tiè assaggia.] S: *(porgendogli un cucchiaio di sbobba)* Tiè assaggia.
28: Mica sono un cannibale.] S: Non sono un cannibale.
29: Dice che lui non mangia, che non è un cannibale!] S: Ah, ah, ah. Dice… Ah! Ah! Dice che non è un cannibale! *(Giulaj torna a guardare i morti. Vede in terra una scarpa. La scarpa di un morto. Si stacca dalla folla, si avvicina ai cadaveri. Il secondo milite all'ufficiale)* Ah, ah! Dice che lui non mangia, che non è un cannibale!
30: UFFICIALE – *(Urlando)* Chi non è un cannibale? Chi ha detto che non è un cannibale?!!] S:
UFFICIALE – *(Urlando)* Chi non è un cannibale? Chi ha detto che non è un cannibale?!! *(Il milite indica la folla. Giulaj è ora vicino ai corpi. Raccoglie la scarpa. La infila al piede di un morto e si infila a guardarlo)*
UFFICIALE – Chi ha detto che non è un cannibale?!!
31: Quello lì… *(lo afferrano)*] *S:* Quello là… *(Lo afferrano, lo trascinano)*
32: UFFICIALE – Ma io lo riconosco!] S: UNO DELLA FOLLA – Lo riconosco!; *Ringhi di cane. Stacco musicale. Flash su Berta e Enne 2*] S: *Ringhi di cane.*
33-52: Assenti in S.

Scena VIII

Stacco. Hotel Regina. Abbaiare di cani. El-Paso e Figlio-di-Dio. Prime battute al buio)

FIGLIO-DI-DIO – Qua, Kaptan Blut, Qua. È l'ora del pasto…

TEDESCO – Nein. Niente cibo. Dare solo piccole ossa!

FIGLIO-DI-DIO – Per aguzzargli l'appetito?

TEDESCO – Ya. *(Ridendo)* Per aguzzare l'appetito! *(Esce. Luce)*

EL-PASO – E l'altro cane? La cagna Greta?

FIGLIO-DI-DIO – Fatta fuori. Con una lima. Per difesa. Dal venditore ambulante. Era qui poco fa.

EL-PASO – E non è più qui?

FIGLIO-DI-DIO – Trasferito a San Vittore *(Accarezza il cane)*

EL-PASO – Vuoi bere? Mi fai compagnia?

FIGLIO-DI-DIO – Non bevo mai.

EL-PASO – Questo è male, nino. Un combattente deve bere. Devi imparare.

FIGLIO-DI-DIO – Non occorre.

EL-PASO – Occorre. Un combattente che non beve non ha fortuna.

FIGLIO-DI-DIO – Finora ho avuto fortuna.

EL-PASO – E credi che l'avrai sempre? Se non impari a bere non l'avrai sempre.

FIGLIO-DI-DIO – *(Sorride)* Tu mi fai un cattivo augurio.

EL-PASO – No. No. Io ti faccio l'augurio di imparare a bere. Tocca il bicchiere con me. *(Figlio-di-Dio si bagnale labbra)* Perché sei tornato? Non è prudente che tu sia tornato.

FIGLIO-DI-DIO – Nessuno mi ha detto di non tornare.

EL-PASO – Non era necessario che si tornasse tutti e due.

FIGLIO-DI-DIO – Qui c'è molto da fare prima di non tornare più.

EL-PASO – Ma posso pensarci io da solo. Non posso pensarci io da solo?

FIGLIO-DI-DIO – Non so. C'è molto da fare…

CLEMM – Che stai facendo?

FIGLIO-DI-DIO – Annunciavo il pasto al cane.

CLEMM – Via! Niente pasto. Oggi nemmeno Kleine Knochen, nemmeno acqua. Via! *(Figlio-di-Dio si allontana)* Le piacciono i cani? *(A El-Paso)*

EL-PASO – Qualche cane mi piace. Mica tutti i cani.

CLEMM – I cani non tradiscono. Sono sempre fedeli.

EL-PASO – Non è una buona qualità.

CLEMM – No?

EL-PASO – No, capitano. Un uomo va bene, e il cane gli è fedele. Un uomo va male e il cane gli è fedele lo stesso.

CLEMM – Kaptan Blut è fedele.

EL-PASO – Appunto. È di voi e del vostro cane che parlavo, capitano. *(Ridendo, gli offre un bicchiere)*

CLEMM – Berremo stasera.

EL-PASO – *(Sempre ridendo)* Adonde vas, capitano?

CLEMM – A S. Vittore. Vado a intrattenermi con uno che hanno preso. Ma stasera berremo, Ibarruri, berremo molto. Faremo venire la ragazza Linda e la faremo ballare nuda. E con la coda della mia cagna Greta attaccata di dietro! *(Esce, seguito da El-Paso. Rientra Figlio-di-Dio. Parla al cane)*

FIGLIO-DI-DIO – Che te vieni da quello che fai, Kaptan Blut? Lunghi digiuni e carne cruda ogni tanto. (Gli allunga del cibo). Ti piace questo? Io, nei tuoi panni, sarei già lontano. Meglio stare coi ladri di polli, Blut. Meglio lasciarti crescere i cardi sulla schiena. *(Gli dà dell'altro cibo)* Cerca! Ti dicono loro, e tu cerchi. Ti dicono di trovare e tu trovi. Piglialo, ti dicono, e tu pigli. Lo sai cosa pigli? Pigli uno come me. Ti sembra onesto...? Pigli uno come me e lo dai a loro. Ti sembra onorato...? Non verresti con me? Ti do tempo fino a stasera. Pensaci, Kaptan Blut… Stasera io vado via. Se vuoi, ti porto con me. Penaci, Blut. Meglio coi ladri di polli. Meglio…

……

(Stacco. Di nuovo Berta e Enne 2. Seduti sul letto. Berta posa il capo sulla spalla di Enne 2)

BERTA – Sembra che si vedano le montagne, dalla finestra...

ENNE 2 – Sembra? Si vedono, sono le montagne.

BERTA – Non sapevo si vedessero le montagne da Milano.

ENNE 2 – Sapevi di essere mia moglie? Non lo sapevi, eppure lo sei sempre stata.

BERTA – E le montagne? Le hai sempre vedute?

ENNE 2 – Le ho sempre vedute.

BERTA – E i morti?

ENNE 2 – Ci sono sempre stati.

BERTA – E gli occhi azzurri?

ENNE 2 – Gli occhi azzurri?

BERTA – Di chi mi hai parlato che aveva gli occhi azzurri? Era tuo padre? Erano nella tua infanzia?

ENNE 2 – Erano te stessa.

BERTA – Io stessa gli occhi di tuo padre?

ENNE 2 – Tu stessa la mia infanzia.

BERTA – Io anche la tua infanzia?

ENNE 2 – Tu ogni cosa. Sei stata ogni cosa, e lo sei. Sei ogni cosa che è stata e che è.

BERTA – E sono stata tua moglie?

ENNE 2 – Mia moglie. Mia nonna e mia moglie. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie.

BERTA – E con quell'uomo? Che cosa sono stata con quell'uomo?

ENNE 2 – Perché devi essere stata con quell'uomo?

BERTA – Qualcosa lo sono stata. Perché sono stata con lui? Che cosa sono stata?

ENNE 2 – Sss… perché vuoi pensarci? *(Cerca di piegarla sul letto)*

BERTA – No…

ENNE 2 – No? Che cosa?

BERTA – Ho paura…

ENNE 2 – Hai paura?

BERTA – Sono pur stata qualcosa con quell'uomo.

ENNE 2 – E perciò?

BERTA – Debbo ancora parlargli. Bisogna che gli parli.

ENNE 2 – Gli parlerai.

BERTA – Ti prego. Lascia che glielo dica prima.

ENNE 2 – Perché prima? Cos'è lui per doverglielo dire prima?

BERTA – Lascia che glielo dica prima.

ENNE 2 – Ma perché? Vuoi parlargli come se non fossi ancora mia moglie? Non vuoi essere ancora mia moglie? *(pausa)* è di nuovo come sempre. Come ogni volta che sei venuta.

BERTA – Ti giuro di no. Torno da lui solo per parlargli

ENNE 2 – E non è stato sempre così? Sei sempre tornata da lui solo per parlargli. Non gli hai già parlato abbastanza? Non gli hai già detto ogni cosa?

BERTA – Non gli ho mai detto quello posso dirgli oggi…

ENNE 2 – Oh… Ti prego. Non puoi dirglielo dopo? Non puoi dirglielo tra un mese? Non è lo stesso che tu glielo dica tra un mese o tra un anno?

BERTA – Debbo pur dargli la possibilità di essere onesto.

ENNE 2 – Di lasciarti libera? Gliel' hai data un mucchio di volte.

BERTA – Di essere buono, di essere generoso.

ENNE 2 – Ma perché vuoi che lo sia? Perché deve importarti che lo sia o che non lo sia?

BERTA – Sono pur stata con lui dieci anni. M'importa che si renda conto di quello che è stato.

ENNE 2 – Oh! Quello che è stato!

BERTA – Non volermi male. Non pensare che sia come le altre volte…

ENNE 2 – È come le altre volte.

BERTA – È diverso. Tornerò subito…

ENNE 2 – Tornerai sempre e sarà sempre la stessa cosa.

BERTA – No. Non è la stessa cosa.

ENNE 2 – Hai visto i morti, ma sarà sempre la stessa cosa…

VII.did.: *(Stacco. Hotel Regina. Abbaiare di cani. El-Paso e Figlio-di-Dio. Prime battute al buio)*] S: (*Hotel Regina. Scena identica alla quarta. Sei tedeschi biondi in uniforme nera mangiano cioccolato e giocano allo* Steisschlangen*. Uno si china, la faccia nelle mani di un altro, e un terzo, pam, fa risuonare di due colpi il suo sedere)*
1: FIGLIO-DI-DIO – Qua, Kaptan Blut, Qua. È l'ora del pasto…] S:
QUARTO TEDESCO – Wer ist's gewesen? Chi è stato?
PRIMO TEDESCO – *(Indicando il sesto ridendo)* Du. *(Indicando il quinto)* Du. *(Indicando il terzo)* Du bist's gewesen. *(Entra Figlio-di-Dio con un vassoio. Si muove nella hall e raccoglie bicchieri e carta di cioccolato. Entra El-Paso: ride guardando i tedeschi che continuano il gioco e accenna a Figlio-di-Dio)*
PRIMO TEDESCO – Wer ist's gewesen?
TERZO TEDESCO – Du bist's gewesen?
GLI ALTRI TEDESCHI – Nein. Nein. Es is Kaptan Blut gewesen. (Indicando il cane che sta in un angolo)
FIGLIO-DI-DIO – *(avvicinandosi ai tedeschi e al cane)* Qua, Kaptan Blut, Qua. È l'ora del pasto…
8: FIGLIO-DI-DIO – Trasferito a San Vittore *(Accarezza il cane)*] S:
FIGLIO-DI-DIO – Trasferito a San Vittore

SECONDO TEDESCO – *(Posando un pezzo di cioccolato davanti al cane)* Ein, zwein, drei, vier, fünf.
QUARTO TEDESCO – Fare io. Prego.
FIGLIO-DI-DIO – Ci vuole carne, pane inzuppato.
SESTO TEDESCO – Niente pane, niente carne, niente cibo. Proibito.
FIGLIO-DI-DIO – Capito. Ya. Capito.
10: Non bevo mai.] S: Non bevo mai. *(Accarezza il cane)*
11-22: assenti in S.
25: Via! Niente pasto.] S: Via. Niente. *(I tedeschi se ne vanno)*; *(Figlio-di-Dio si allontana)*] S: *(Se ne va anche Figlio-di-Dio)*; *(A El-Paso)*] S: *(A El-Paso che sta guardando Kaptan Blut)*
26: Qualche cane mi piace.] S: Qualche cane.
35: A S. Vittore. Vado a intrattenermi con uno che hanno preso. Ma stasera berremo, Ibarruri, berremo molto. Faremo venire la ragazza Linda e la faremo ballare nuda. E con la coda della mia cagna Greta attaccata di dietro! *(Esce, seguito da El-Paso. Rientra Figlio-di-Dio. Parla al cane)*] S: A S. Vittore: da uno che hanno preso. (Esce. *El-Paso lo segue. Rientra Figlio-di-Dio. Si siede vicino a Kaptan Blut)*
36: Ti piace questo? Io, nei tuoi panni, sarei già lontano.] S: Ti piace questo?
37: Cerca! Ti dicono loro, e tu cerchi. Ti dicono di trovare e tu trovi. Piglialo, ti dicono, e tu pigli. Lo sai cosa pigli? Pigli uno come me. Ti sembra onesto...? Pigli uno come me e lo dai a loro. Ti sembra onorato...? Non verresti con me? Ti do tempo fino a stasera. Pensaci, Kaptan Blut… Stasera io vado via. Se vuoi, ti porto con me. Penaci, Blut. Meglio coi ladri di polli. Meglio…] S: Piglialo, ti dicono, piglialo. Lo sai cosa pigli?
SECONDO TEDESCO – Wo ist das Hund?
FIGLIO-DI-DIO – Io non capisco il tedesco.
SECONDO TEDESCO – *(prendendo Kaptan Blut per il collare)* Il cane. Questo essere uno Hund.
FIGLIO-DI-DIO – Capito. Capito. Il cane. *(A Kaptan Blut)* … Lo sai cosa fai? Meglio stare con i ladri di polli. Meglio. *(Mentre il tedesco esce con Kaptan Blut, si spegne la luce)*
VIII.36.did-96: assenti in S. Parte di questo dialogo in S è riprodotto alla fine della scena VI.

Scena IX

(S. Vittore. Una gabbia. Dentro, tre carcerati infreddoliti. Giulaj in piedi davanti a una guardia carceraria)

GUARDIA – Giulaj…di?

GIULAJ – Monza.

GUARDIA – Padre…

GIULAJ –Vincenzo.

GUARDIA – Madre?

GIULAJ – Parisina.

GUARDIA – Parisina… *(Scrive)* Parisina come? *(Entrano due militi. Uno, Manera, riconosce Giulaj)*

MANERA – Eh, Giulaj, cos'è che hai rubato?

GIULAJ – Niente, Manera. Io non rubo. Lo sai che non rubo.

MANERA – E perché sei qui?

GIULAJ – Per politica.

MANERA – Eh? Sei qui per politica

2° MILITE – *(A Manera)* lo conosci?

MANERA –Veniva all'albergo popolare. Dormiva nella mia camerata.

2° MILITE – Eravate amici, allora.

MANERA – Amici non si può dire. Mi ha insegnato a scaldarmi i piedi per i geloni.

2° MILITE – Si dalla bocca. Col vino.

MANERA – No, con un trucco. Conosce due o tre trucchi per i geloni.

2° MILITE – Terrona?

MANERA – No, no. È di Monza.

2° MILITE – Sembra barese.

MANERA – Invece è di Monza.

2° MILITE – Porta le pantofole.

MANERA – Si vede che non ha da comprarsi le scarpe.

2° MILITE – Non poteva mettersi nella milizia?

MANERA – È qui per politica *(Intanto la guardia ha finito)*

GUARDIA – Potete portarlo.

MANERA – Dove?

GUARDIA – Alla visita.

2° MILITE – Niente visita. Dobbiamo tenerlo da parte per il capitano Clemm.

GUARDIA – Porca Eva! Ma l'ho registrato!

2° MILITE – Chi v'ha detto di registrarlo? Non c'era bisogno di registrarlo. Bisogna tenerlo da parte per il capitano. Fino all'arrivo del capitano siamo qui noi.

GUARDIA – *(Aprendo la gabbia e facendo entrare Giulaj)* Dobbiamo pure metterlo in qualche posto, intanto.

(La guardia esce. I militi accendono le sigarette e fumano in disparte. Giulaj non sa dove sedersi. Cerca di sembrare disinvolto)

GIULAJ – *(Agli altri detenuti)* Aspettate anche voi il capitano?

UN DETENUTO – Noi aspettiamo il capotreno.

GIULAJ – Io aspetto il capitano. Tra un'ora o due mi mettono fuori. Non volevano nemmeno registrarmi!

UN DETENUTO – Di', sei scemo?

GIULAJ – *(Imbarazzato)* credevo che vi avessero preso oggi. *(tira fuori di tasca le castagne)* Volete? Non ne volete? *(Rimane fermo nel gesto)*

2° MILITE – *(A Manera)* Pensare… eravate amici e ora siete uno contro l'altro.

MANERA – Perché siamo uno contro l'altro?

2° MILITE – Non siete uno contro l'altro? Tu sei di qua e lui è di là.

MANERA – Di qua, di là…

2° MILITE – Tu sei nella milizia e lui è contro la milizia. Oggi, anche due fratelli potrebbero trovarsi uno contro l'altro.

MANERA – Mica siamo fratelli.

2° MILITE – È un esempio: questa è una guerra civile… *(pausa)* Mettiamo che dovessero fucilarlo, questo Giulaj. Mettiamo che tu fossi scelto a far parte del plotone di esecuzione per fucilarlo… Non ti seccherebbe di doverlo fucilare?

MANERA – A me seccherebbe di fucilare anche uno che non conosco.

2° MILITE – Finché non si comincia.

MANERA – Io sparerei fuori.

2° MILITE – Cose della prima volta… *(Entra il capitano Clemm con uno scudiscio. È seduto dalla guardia. I militi salutano. La guardia apre la gabbia)*

CLEMM – Fuori tutti.

2° MILITE – *(Intervenendo e indicando Giulaj)* È questo, capitano.

GUARDIA – *(A Clemm che indica interrogativamente gli altri prigionieri)* sono quelli dello sciopero…

CLEMM – Quanti sono?

GUARDIA – Cento *(Clemm fa cenno ai prigionieri che possono andare. Anche Giulaj fa per incamminarsi)*

CLEMM – Tu no *(Si apparta con la guardia)*

2° MILITE – *(A Manera)* il tuo amico l'ha scampata per miracolo.

MANERA – Non avrà fatto nulla.

2° MILITE – Speriamo che non guasti le cose…

MANERA – Perché?

2° MILITE – Non lo vedi come si comporta? *(Clemm ha finito di parlare con la guardia, che se ne va)*

CLEMM – *(A Giulaj)* vieni qui… sei tu che hai ucciso la mia cagna Greta in piazza?

GIULAJ – Capitano…

CLEMM – Sei stato tu?

GIULAJ – Sono stato io *(pausa)* era… vostra?

CLEMM – *(si avvicina a Giulaj e gli strappa via la camicia)* che hai sulle braccia?

GIULAJ – È stato in caserma.

CLEMM – E questi segni sul collo, te li hanno fatti pure in caserma?

GIULAJ – Questo è stato in piazza. *(Clemm fa qualche passo)*

CLEMM – Spogliati.

GIULAJ – Come, capitano? Debbo spogliarmi? Debbo spogliarmi? *(Comincia a spogliarsi)* Ma perché? Fa un freddo…

CLEMM – Già. *(Prende gli stracci di Blut e li passa a un milite)* Questi portali al cane.

GIULAJ – Perché date la roba al cane?... Magari la strappa...

UFFICIALE DELLA MILIZIA – (Entra e saluta) Telefonano se non si può rimandare a domattina.

CLEMM – E perché?

UFFICIALE DELLA MILIZIA – Troppo buio.

CLEMM – Troppo che cosa?

UFFICIALE DELLA MILIZIA – Buio. Non possono eseguire.

CLEMM – Buio? Accendano i riflettori. Non hanno riflettori all'Arena? *(Esce con l'ufficiale)*

MANERA – *(A Giulaj)* Non avere paura.

GIULAJ – Ma io ho freddo… quanto vorrà tenermi così? Io ho freddo.

MANERA – Non aver paura.

GIULAJ – Ma cosa vuol farmi?

MANERA – Niente Giulaj. Ora è passata.

GIULAJ – Ho freddo. Morirò dal freddo.

MANERA – Vuol farti solo paura… *(Rientra Clemm)*

CLEMM – Perché non ti sei spogliato?

GIULAJ – Capitano, sono nudo!

CLEMM – *(Indicando la canottiera)* Hai ancora questo!

GIULAJ – Devo toglierla *(Esegue)*

CLEMM – Quanti anni hai?

GIULAJ – Ventisette.

CLEMM – Ah, ventisette. Abiti a Milano?

GIULAJ – Abito a Milano.

CLEMM – Ma sei di Monza?

GIULAJ – Sono di Monza.

CLEMM – Ah, di Monza! Sei nato a Monza?

GIULAJ – Sono nato a Monza.

CLEMM – Monza, Monza. E hai il padre, la madre?

GIULAJ – Ho la madre, a Monza

CLEMM – *(Compiaciuto)* Una vecchia madre?

GIULAJ – Una vecchia madre, si.

CLEMM – Non abiti con lei?

GIULAJ – No capitano. Mia madre abita a Monza. Io abito a Milano.

CLEMM – Dove abiti a Milano?

GIULAJ – Fuori porta Garibaldi.

CLEMM – Capisco. In una vecchia casa?

GIULAJ – Si.

CLEMM – In una sola vecchia stanza?

GIULAJ – In una sola vecchia stanza.

CLEMM – *(Ridendo)* Da solo?

GIULAJ – Mi sono sposato l'anno scorso, capitano.

CLEMM – Ah, sei sposato! È una giovane moglie che hai?

GIULAJ – È giovane. Due anni meno di me.

CLEMM – Ah, così? Carina, anche?

GIULAJ – *(Ridendo)* Per me è carina, capitano…

CLEMM – E un figlio non l'hai già? *(Lo spinge verso il fondo con lo scudiscio)*

GIULAJ – No, non ce l'ho.

CLEMM – Non lo aspetti nemmeno?

GIULAJ – Nemmeno.

CLEMM – E il mestiere che fai? *(Quasi urlando)* Qual è il mestiere che fai?

GIULAJ – Venditore ambulante.

CLEMM – *(Continuando a spingerlo)* Come? Venditore ambulante? Giri e vendi?

GIULAJ – *(Scomparendo in quinta)* Giro e vendo.

CLEMM – *(Lo segue)* Venditore… ambulante… Guadagni poco… Poco. *(Abbaiare del cane. Grida di Clemm:* Zu! Zu! Fange ihn! Zu! *Grida e latrati)*

MANERA – Perché… non potevano mandarlo cogli altri all'Arena? Potevano mandarlo con gli altri… *(Deglutisce)* Verrebbe voglia di piantare tutto.

2° MILITE – Ci rimetteresti 3000 e tanti al mese.

MANERA – Non potrei andare nella Todt? Anche nella Todt pagano bene…

2° MILITE – Mica 3000 e tanti… *(Pausa. I latrati sono finiti)* Certo, quei cani poliziotti lì valgono molto. Anche 5000 lire… anche più… *(Voce di Clemm:* Komm, Kaptan Blut, Komm*)* Questa è la guerra civile…

MANERA – *(Deglutendo)* Far mangiare gli uomini dai cani… Guerra civile… civile, dici?

2° MILITE – Si chiama civile, perché non è militare.

MANERA – Ma siamo militari.

2° MILITE – Ma quelli che sono contro di noi non sono militari. Per questo noi li ammazziamo. Perché non sono militari… *(Buio)*

IX.did.: *(S. Vittore. Una gabbia. Dentro, tre carcerati infreddoliti. Giulaj in piedi davanti a una guardia carceraria)*] S: (Ricovero antiaereo di S. Vittore attrezzato a cella. Una gabbia. Dietro la rete, tre persone sedute sulla branda. Un civile e due operai in tuta. Un operaio grosso è scalzo: ha le scarpe vicino. Sono infreddoliti. Entra Giulaj accompagnato sa una guardia carceraria. La guardia appoggia delle carte al muro per scrivere)
7: due militi] S: due militi della GNR
26: (Intanto la guardia ha finito)] S: (La guardia carceraria ha finito di scrivere. Ai due militi)
IX.33.did: *Giulaj non sa dove sedersi.*] S: *Giulaj, nella gabbia, non sa dove sedersi, la branda è occupata)*
35: UN DETENUTO] S: OPERAIO GROSSO *(quello scalzo)*
38: *(Imbarazzato)*] S: *(Imbarazzato, si appoggia al muro mettendo uno sull'altro i suoi piedi calzati di pantofole)*; *(Tira fuori di tasca le castagne)*] S: *(Cerca in tasca. Tira fuori delle castagne)*
45: Mettiamo che tu fossi scelto a far parte del plotone di esecuzione per fucilarlo… Non ti seccherebbe di doverlo fucilare?] S: Mettiamo che tu fossi scelto a far parte del plotone di esecuzione per fucilarlo…
46: MANERA – A me seccherebbe di fucilare anche uno che non conosco.]
S: MANERA – *(Masticando)* Come?
2° MILITE – Non ti seccherebbe di doverlo fucilare?
MANERA –A me seccherebbe di fucilare anche uno che non conosco.] S:
49: 2° MILITE – Cose della prima volta… *(Entra il capitano Clemm con uno scudiscio. È seduto dalla guardia. I militi salutano. La guardia apre la gabbia)*] S:
2° MILITE – Cose della prima volta… *(Giulaj si muove, nella gabbia. Fa dei passi incerti. Si ferma a guardare l'operaio grosso che è senza scarpe)*
OPERAIO GROSSO – Guardi i miei piedi?
GIULAJ – Ti occorre un po' di cotone. Passalo tra le dita. *(Fa il gesto)* Così, prima di mettere le calze… *(Tira fuori ancora dalle tasche le castagne)* Castagne? *(Entra il capitano Clemm. Ha uno scudiscio. È seguito da un SS colcane lupo. Entra anche la guardia carceraria. I militi salutano. La guardia apre la gabbia)*
GUARDIA – *(Ai detenuti)* Fuori tutti! *(Escono tutti tranne l'operaio grosso. La guardia indica Giulaj)* È questo.
2° MILITE – *(Intervenendo)* È questo, capitano Clemm *(Clemm indica gli altri prigionieri)*
GUARDIA – Sono quelli dello sciopero.
CLEMM – *(All'operaio grosso che non si è mosso dalla branda)* Tu! Perché non ti muovi, tu?
GIULAJ – È malato. Ha male ai piedi.
CLEMM – *(Agli altri prigionieri)* Portarlo! *(Giulaj si muove per caricare l'operaio, Clemm lo ferma. Gli altri lo sollevano)*
50-53: assenti in S.
54: *Clemm fa cenno ai prigionieri che possono andare.*] S: *Clemm fa cenno ai prigionieri che possono andare. Escono scortati dal tedesco che lascia il cane a Clemm.*
55: *(Si apparta con la guardia)*] S: *(Si apparta con la guardia. Giulaj si appoggia alla parete. Con uno dei piedi contro il muro sollevato fin quasi all'altezza del ginocchio)*
64: GIULAJ – Sono stato io *(pausa)* era… vostra?] S:
GIULAJ – Sono stato io *(pausa)* era… vostra? *(Clemm indica il cane che ha con lui)*
CLEMM – Questo, Kaptan Blut si chiama. *(Lo accarezza)* Anche questo cane è mio.
GIULAJ – Avete molti cani?
65: *(si avvicina a Giulaj e gli strappa via la camicia)*] S: Molti. Centinaia. *(si avvicina a Giulaj e gli strappa via la camicia)*
67: E questi segni sul collo te li hanno fatti pure in caserma?] S: *(Indicando)* E questi segni sul collo te li hanno fatti pure in caserma?
71: *(Prende gli stracci di Blut e li passa a un milite)* Questi portali al cane.] S: (*Prende man mano gli stracci di Blut e li getta con uno scudiscio verso il cane)*
73: Magari la strappa...] S: Magari la strappa... *(Entra un ufficiale della GNR. Attraversa la scena a grandi passi. Saluta Clemm)*
74: assente in S
73: *(Entra e saluta)* Telefonano se non si può rimandare a domattina.] S: Telefonano se non si può rimandare a domattina.
78: *(Esce con l'ufficiale)*] S: *(Esce di scena con l'ufficiale)*
79: *(A Giulaj)*] S: *(A Giulaj in mutande e canottiera)*
80: Ma io ho freddo…] S: Ma io ho freddo… *(Si muove infreddolito)*

89: *(Esegue)*] S: *(Rimane in mutande, calze e pantofole)*
116: *(Lo spinge verso il fondo con lo scudiscio)*] S: *(con lo scudiscio Lo spinge verso il fondo, sulla sinistra della gabbia. Ha preso il cane per il guinzaglio)*
124: *(Lo segue)*] S: *(Lo segue col cane)*
125: MANERA – Perché… non potevano mandarlo cogli altri all'Arena? Potevano mandarlo con gli altri… *(Deglutisce)* Verrebbe voglia di piantare tutto…]
S: 2° MILITE – Non… *(Da fuori grida e latrati alti)*
MANERA – Perché… non potevano mandarlo cogli altri all'Arena? Potevano mandarlo con gli altri… *(Deglutisce)* Verrebbe voglia di piantare tutto…

Scena X

(Buio rischiarato unicamente dalla luce della luna. Si sentono le voci di un gruppo di uomini che giocano alla morra. In scena Figlio-di-Dio e il cane Kaptan Blut)

VOCI – Tre – Cinque – Quattro – Nove – Sette – Quattro – Sette – Nove – *(Pausa)* Con questa luna ci si vede che si potrebbe giocare a carte!

FIGLIO-DI-DIO – *(A Kaptan Blut)* Non hai più appetito, eh, Kaptan Blut? Dovresti cambiare mestiere. Sei ancora in tempo, scappa e vai in campagna. Vai a guardare le pecore. Oppure vai in un circo equestre e cammina sul filo. Saresti un cane onorato. Così, invece, cosa sei? Un cane poliziotto. Uh!...

VOCI – Chi ha un mazzo di carte? – Meglio i dadi – Chi ha un paio di dadi? – Riprendiamo la morra, dai! – Cinque – Quattro – Cinque – Nove – Sette – Nove – Otto – Nove…

FIGLIO-DI-DIO – Devi cambiare, Blut. Ma mi sa che hai paura, ormai. Non hai neppure più voglia di scappare… Non vuoi più essere toccato, eh? Ti fai schifo, eh?

(La scena si illumina. Clemm e El-Paso hanno in mano i bicchieri)

CLEMM – Ora brindiamo ai miei cani.

EL-PASO – Cosa?

CLEMM – Brindiamo Kaptan Blut ed a Greta, i miei cani!

EL-PASO – Perché? Che cosa hanno fatto i suoi cani?

CLEMM – Uno è morto. L'altro ha fatto giustizia.

EL-PASO – *(Con ironia feroce)* Io brindo a Hitler, capitano. *(Clemm scatta sui tacchi. El-Paso lascia cadere il bicchiere)* A Hitler e ai suoi cani. E alla giustizia, capitano. A Hitler e al giorno del giudizio!

(Risata stupida di Linda. Monologo interiore di Enne 2)

……

ENNE 2 (Voce) – L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Questo è l'uomo. Ma anche chi è caduto e si alza, chi è oppresso e prende su le catene e se ne arma: anche questo è l'uomo. E l'offesa in se stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo? Hitler non è uomo? Cane Nero non è uomo? E Clemm e

il prefetto Pipino, e Manera, ei tedeschi, e i militi? Che cosa sono? Non appartengono all'uomo? Prendiamo Blut, il cane. Non potrà più essere un cane dell'uomo, amico dell'uomo. Prendiamo Hitler, Cane Nero e Clemm. Se si rendessero conto di quello che fanno, di quello che hanno fatto, in Spagna, in Russia, in Grecia, in Slovenia, in Lombardia, correrebbero dentro il buio a gemere? Guairebbero? Può darsi che guaiscano, certo: sono cani. Può darsi che corrano a gemere dentro il buio. Non è questo che vogliamo sapere. Non se il gemito è nell'uomo, ma se è nell'uomo quello che fanno quando offendono. Può essere che un uomo nostro sia come loro? Non semplice? Non innocente? Un uomo nostro che combatte quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo? Noi presumiamo che sia dell'uomo solo quel che è sofferto, aver fame, aver freddo, e uscire dalla fame, e uscire dal freddo, avere la terra, gli alberi, il grano, le città, difendersi dal lupo e vincerlo, essere uomo e donna e piangere; essere uomo e donna e ridere. Ma il fatto è che l'uomo può anche fare come se in lui non vi fosse nulla di patito, di sofferto; né fame, né amore, né freddo. E allora, noi diciamo che questo non è l'uomo. Noi non pensiamo che agli offesi. Sangue? Ecco l'uomo. Lacrime? Ecco l'uomo. E chi ha offeso, chi fa violenza, chi perseguita, cos'è? Oggi diciamo: è il fascismo. Diciamo: è il nazismo. Ma che cosa significa che sia il nazismo? Vorrei vederlo fuori dell'uomo, il nazismo. Ma che cosa significa che sia il nazismo? Vorrei vederlo fuori dell'uomo, il nazismo. Che cosa sarebbe? Potrebbe fare quello che fa se non fosse nell'uomo di poterlo fare? Vorrei vedere Hitler e i tedeschi suoi, se quello che fanno non fosse nell'uomo di poterlo fare. Vorrei vederli a cercare di farlo. E allora? Il nemico non è fuori, è nell'uomo stesso, è nella specie stessa, e tuttavia bisogna combatterlo come se fosse in altro. Si, e distruggerlo come se fosse altro. Resistergli e combatterlo fino a distruggerlo anche a costo di distruggere con lui… Che cosa? Anche che cosa? Ma sì. Anche metà della specie… Anche tre quarti della specie? Anche. Anche. Tutto quello che è necessario, perché non rimanga più traccia di questo che è lui…

X.did.: *(Buio rischiarato unicamente dalla luce della luna. Si sentono le voci di un gruppo di uomini che giocano alla morra. In scena Figlio-di-Dio e il cane Kaptan Blut)*] S: *(Buio. La luce della luna individua in un angolo che si presume della Hall dell'Hotel Regina Figlio-di-Dio e il cane Kaptan Blut. Si sentono le voci di un gruppo di uomini che giocano alla morra)*

2: Sei ancora in tempo, scappa e vai in campagna. Vai a guardare le pecore. Oppure vai in un circo equestre e cammina sul filo.] S: Perché non vai in un circo equestre a camminare sul filo?; Così, invece, cosa sei?] S: Così, cosa sei?

3: Meglio i dadi] S: Meglio ai dadi; Riprendiamo la morra, dai!] S: Riprendiamo la morra, vah!

4: Devi cambiare, Blut.] S: Io nei tuoi panni sarei già lontano. Devi cambiare, Blut. Non verresti con me?

X.4.did.: *Clemm e El-Paso hanno in mano i bicchieri*] S: Linda è addormentata sul divano. *Clemm e El-Paso hanno in mano i bicchieri: Clemm in piedi, El-Paso seduto.*

10: *(Con ironia feroce)*] S: *(Alzandosi e parlando con ironica ferocia)*

X.10.did.: *(Risata stupida di Linda. Monologo interiore di Enne 2)*] S: (*Linda scoppia in una Risata stupida. Immagine in diapositiva di Enne 2, come in un monologo interiore, come se pensasse, anziché parlare)*

11: Che cosa sono? Non appartengono all'uomo?] S: Che cosa sono?

Scena XI

(La scena si illumina dietro Enne 2. La sua stanza. Entra Lorena con il giornale in mano. Glielo butta scherzosamente sulla faccia)

LORENA – Ti sei lasciato riconoscere. Nome, cognome, connotati: c'è tutto sul giornale. Promettono quattrini a chi collaborerà alla cattura.

ENNE 2 – E Coriolano?

LORENA – Morto. *(Si accende una sigaretta)* Tu non puoi più lavorare a Milano. Domani un camion ti porterà a Genova.

ENNE 2 – Non posso partire. Magari qualcuno verrà a cercarmi. Non parlo dei fascisti di Cane Nero. No, non posso andar via.

LORENA – *(Togliendosi le scarpe)* Il camion sarà a Rho dalle cinque in poi, fuori dalla stazione. E stasera non devi dormire qui.

ENNE 2 – Perché no? Nessuno sa che abito in questa casa.

LORENA – Possono saperlo. Qualche vicino può averti riconosciuto e denunciarti.

ENNE 2 – Non è facile.

LORENA – Facile o no, è meglio che tu non dorma qui.

ENNE 2 – Ma qui o altrove è lo stesso. Dormirò qui.

LORENA – Che motivo hai di voler dormire qui? Non ne hai motivo.

ENNE 2 – Sono stanco, Lorena. Non è un motivo, che sia stanco?

LORENA – Va bene. *(Pausa)* Hai bisogno di nulla?

ENNE 2 – Non ho bisogno di nulla.

LORENA – Nemmeno di mangiare?

ENNE 2 – Ho già mangiato.

LORENA – Aspetta. Ti tolgo le scarpe e ti copro.

ENNE 2 – No grazie. Posso farlo da me.

LORENA – Ti abbasso le griglie…?

ENNE 2 – Lorena!...

LORENA – … Sì?

ENNE 2 – Lorena…(Pausa) Tu sei in gamba, sei anche brava, sei una bella ragazza…

LORENA – Che ti piglia?

ENNE 2 – Lasciami parlare. Forse sei anche più dritta di ogni altra donna o uomo al mondo.

LORENA – Lo credi?

ENNE 2 – Tu puoi fare sempre quello che è più semplice.

LORENA – Lo spero.

ENNE 2 – Io pure, vorrei fare quello che è più semplice.

LORENA – E non puoi farlo? Se lo vuoi, puoi farlo.

ENNE 2 – Invece no. Per me non è semplice nemmeno aspettare.

LORENA – Non aspettare se non puoi.

ENNE 2 – Non aspetto, infatti. Ti sembra che io stia aspettando?

LORENA – Non so… *(Pausa)* Sei stanco. Sarebbe bene che dormissi.

ENNE 2 – Dormirò. Ne avrò tutto il tempo. Tanto non vado via da Milano.

LORENA – Come, non vai?

ENNE 2 – Ho altro da fare, e non vado.

LORENA – Dovrò avvertire i compagni. Dovrò dir loro perché non vai.

ENNE 2 – Dì loro che oggi non posso andare.

LORENA – Andrai domani?

ENNE 2 – Andrò una volta o l'altra, ma tu non prendermi impegni. Andrò col treno. *(Pausa)*

LORENA – Sono suonate le sei. Tra poco farà giorno… E io posso andarmene. *(Si avvia. Guarda Enne 2. Esce. Entra Barca)*

BARCA – Ciao, capitano.

ENNE 2 – Ciao. Novità?

BARCA – Non va, capitano.

ENNE 2 – Che cosa non va?

BARCA – Che tu sia ancora qui a Milano.

ENNE 2 – Ho le mie ragioni, Barca.

BARCA – Vuoi farti ammazzare? Non va.

ENNE 2 – Va, va, Barca.

BARCA – Se dormi da me, può andare. Qui no.

ENNE 2 – Questa casa o un'altra è lo stesso.

BARCA – Non è lo stesso. Meglio venire da me.

ENNE 2 – Verrò domani, se ci tieni.

BARCA – Perché non adesso?

ENNE 2 – Ora ho voglia di riposare.

BARCA – Sei malato?

ENNE 2 – Forse.

BARCA – Da me ti puoi curare.

ENNE 2 – Grazie, Barca. Vengo domani.

BARCA – E se qui ci fosse pericolo stasera?

ENNE 2 – Non più di ieri. Non più che in un altro posto.

BARCA – Ho visto un camion all'angolo della strada, davanti al tabaccaio.

ENNE 2 – Ma guarda! Dove c'è il tabaccaio! Ma è un brav'uomo.

BARCA – Parli del tabaccaio?

ENNE 2 – Parlo di lui e degli altri. Forse ognuno è un buon uomo.

BARCA – Questo non è vero, capitano.

ENNE 2 – Non si può mai saperlo.

BARCA – Sai che hanno fatto sbranare un uomo da un cane?

ENNE 2 – Hanno fatto sbranare un uomo da un cane?

BARCA – Clemm e i suoi. E Figlio-di-Dio oggi ha ucciso il cane. L'ha messo nella ghiacciaia di Clemm

ENNE 2 – E Clemm?

BARCA – Morto. L'ha fatto fuori El-Paso.

ENNE 2 – Ora c'è da far fuori Cane Nero.

BARCA – Faremo fuori anche lui.

ENNE 2 – Li faremo fuori tutti.

BARCA – Se resti qui faranno fuori te.

ENNE 2 – Domani vengo via.

BARCA – E se ti fanno fuori stasera?

ENNE 2 – Stasera debbo restare qui.

BARCA – Ma se ti accadesse qualcosa? Dovremo pensare che l'hai voluto tu.

ENNE 2 – Io non voglio niente *(Barca si avvia. Prima di uscire si volta)*

BARCA – Lo spagnolo c'è rimasto. L'hanno preso che era ancora su Clemm. Anche Figlio-di- Dio hanno preso. *(Esce. Pausa. Rumori vari. Speaker della radio. Entrano Orazio e Metastasio)*

ORAZIO – Birra, capitano.

METASTASIO – E sigarette.

ENNE 2 – Le sigarette no. Non voglio che ve ne private.

ORAZIO – Ma tu te ne vai. Per il viaggio…

ENNE 2 – Ne prenderò metà.

ORAZIO – Non puoi prenderne solo metà. Metà sono mie e metà di Metastasio.

ENNE 2 – Prenderò le tue. Metastasio fuma di più, gliele restituiamo.

ORAZIO – Ma Metastasio si offenderà.

ENNE 2 – Non si offenderà.

ORAZIO – Si offenderà. Vero che ti offenderai, Metastasio? *(Metastasio sorride)*

ENNE 2 – Vedi? Non si offende.

ORAZIO – Perdio, se non si offende. È già offeso.

ENNE 2 – A me non sembra.

ORAZIO – Io lo so quando è offeso. È offeso.

ENNE 2 – Sei offeso, Metastasio? *(Metastasio sorride)*

ORAZIO – Ecco, è offeso.

ENNE 2 – E allora ne prendo un po' dalle tue e un po' di quelle di Metastasio.

ORAZIO – Così nessuno si offende…

METASTASIO – Peccato che ti fermi qui, capitano. Avresti dovuto partire oggi.

ENNE 2 – Peccato, si.

METASTASIO – Se hai bisogno, comunque…

ORAZIO – Sai dove trovarci. *(Escono)*

(Enne 2 si accende una sigaretta, musica dalla radio e cambio di atmosfera. Enne 2 torna a fantasticare)

…….

VOCI – Berta! Berta! – Dove sei, Berta? – Avete visto Berta da qualche parte? – Berta è rimasta chiusa in collegio, sola con la cassa da morto. – Ha scommesso che può vegliare la sua compagna morta per tutta la notte. – Muore di paura, ma non vuol tornare indietro: ha scommesso! – Berta! – Berta! – Berta!...

ENNE 2 – Sono qui, Berta. Non temere. Sono il ragazzo dell'altra volta.

BERTA – Dio! Era così lungo e ora è già finito! È già finito?

ENNE 2 – Si! È già finito.

BERTA – E ho vinto?

ENNE 2 – Si. Hai vinto.

BERTA – Sono stata brava o no?

ENNE 2 – Sei stata brava.

BERTA – Non diranno che ho avuto paura?

ENNE 2 – Non lo diranno.

BERTA – Ma ho avuto paura. A te posso dirlo…

ENNE 2 – Si che puoi dirmelo. Io cambierò la tua vita. Voglio che non ti accada quello che ho accaduto. Vieni, usciamo di qua.

BERTA – Possiamo?

ENNE 2 – Si che possiamo.

BERTA – E dove mi porti?

ENNE 2 – A casa da me. In Sicilia. Vedi, il cortile non è più lui. Il cortile è la Sicilia.

BERTA – Ma qui è giorno…

ENNE 2 – Senti questo rumore? Viene da casa. È mio padre che ferra i cavalli.

BERTA – Chi c'è dentro la casa?

ENNE 2 – C'è mia nonna.

BERTA – C'è solo tua nonna?

ENNE 2 – Mia madre, anche.

BERTA – E tu padre che ferra i cavalli, dov'è?

ENNE 2 – È dall'altra parte, verso la strada.

NONNA – Smettila, scemo!

BERTA – È lei, la nonna?

ENNE 2 – È lei.

BERTA – Con chi ce l'ha?

ENNE 2 – Con mio fratello.

BERTA – E che noia le dà?

NONNA – Ti ho detto di smetterla, scemo!

ENNE 2 – Le manda il sole negli occhi con un pezzo di vetro.

NONNA – Scemo! Scemo! Scemo!

MADRE – Pippo! Vieni subito qua!

ENNE 2 – Quella è la mamma…

MADRE – Vieni quassù e dammi il vetro.

NONNA – Ah! Povero Pippo! Adesso puoi dare addio al tuo giocattolo!

BERTA – Glielo darà?

ENNE 2 – Doveva sempre darglielo.

BERTA – Hai una mamma molto severa.

NONNA – E adesso? Come giocherai adesso, Pippo?

MADRE – Vai. Corri da tuo fratello.

NONNA – E il tuo vetro, Pippo? Senza il tuo vetro, te ne vai?

MADRE – *(A Enne 2)* E tu? Che fai qui?

ENNE 2 – Torno a casa.

NONNA – Che accade? Con chi parli?

MADRE – E questa ragazza, chi è?

ENNE 2 – È Berta.

NONNA – Ma con chi parli?

ENNE 2 – È mia moglie.

MADRE – Ah! Venite, nonna, venite a vedere che ha combinato il vostro protetto!

NONNA – Che ha combinato?

MADRE – Ha preso moglie e ce la porta in casa.

NONNA – Che dici?

MADRE – *(A Berta)* Io non ho niente contro di te. Ma lui non ha fatto una bella cosa. Non sono ancora tanto vecchia perché facesse questo.

NONNA – Di che paese sei, ragazza?

ENNE 2 – È ticinese.

NONNA – Anche i ti-cinesi ci sono? Credevo che ci fossero solo i cinesi.

ENNE 2 – Ma non ha niente da fare con i cinesi.

BERTA – Si, invece. Si che ho a che fare con i ticinesi.

ENNE 2 – Ma no!

NONNA – Zitto! Vuoi anche nasconderci che tua moglie è quasi cinese?

ENNE 2 – Ma non capite che scherza? Guardate la sua faccia. Che ha di cinese la sua faccia?

NONNA – Questo non significa.

ENNE 2 – Ma i cinesi hanno la pelle gialla. Ha la pelle gialla Berta? Berta non ha la pelle gialla!

NONNA – Non significa! Non significa! Ti dico che non significa!

MADRE – *(Al padre)* Vieni a vedere anche tu! Tuo figlio ne ha combinato una come le tue.

PADRE – Come le mie che cosa?

MADRE – O già! Tuo figlio ha sposato una principessa cinese!

PADRE – *(A Berta)* Principessa. Mia principessa!

BERTA – E il tuo cavallo?

PADRE – Ora è per te. Ti aspetta per portarti via. Tu cavalcherai e io scriverò. Io ho scritto trentacinque tragedie. Vuoi che ne scriva una anche per te?

NONNA – Eccolo il figlio snaturato! Mai ha voluto scrivere una tragedia per sua madre, e ora è pronto a scriverne una per una mocciosa cinese.

MADRE – Non offendere l'ospite, madre!

NONNA – Noi non offendiamo l'ospite. Noi ce l'abbiamo con te. Rientra subito in casa!

PADRE – Aspettatemi, voi. Io torno subito… *(I parenti scompaiono)*

ENNE 2 – Perché hai dato ad intendere loro che sei cinese?

BERTA – E tu perché hai dato ad intendere loro che siamo marito e moglie?

ENNE 2 – Tu hai sciupato tutto.

BERTA – Io? Tu sei stato! *(Intanto è ricomparsa la bara)*

ENNE 2 – Guarda! Ancora la cassa della morta del collegio…

BERTA – Ci è venuta dietro…

ENNE 2 – E ci sono tante altre casse… chi credi che siano?

BERTA – Non lo so… Ma ho paura. *(Berta arretra e scompare)*

ENNE 2 – Sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso io e i miei fratelli. Mica ci è piaciuto di farlo. Ma abbiamo dovuto ucciderli. Sono loro che l'hanno voluto. Abbiamo dovuto ucciderli…

……

(Stacco e ritorno di atmosfera reale. Un operaio: cautamente bussa alla porta)

OPERAIO – Scusate! Non vorrei disturbare.

ENNE 2 – Non disturbate, prego. È di me che cercate?

OPERAIO – Non vi ho mai visto.

ENNE 2 – Cercate qualcun altro?

OPERAIO – Ecco. È questo? Scusate la libertà. Ma non posso fermarmi.

ENNE 2 – Siete in pericolo?

OPERAIO – Io? Io no. Il fatto è che il tabaccaio ha visto il giornale.

ENNE 2 – Il tabaccaio?

OPERAIO – Mi ha fatto impressione, signore. C'è pericolo. Dice che lui sa chi è lei, e dove abita.

ENNE 2 – Il tabaccaio è un buon uomo. Non farà del male a nessuno.

OPERAIO – Ma c'è il premio. *(Rumori di camions)* Sss. *(Sottovoce)* Signore…

ENNE 2 – Macché Signore…

OPERAIO – Ci sono, signore, ci sono…

ENNE 2 – Ci sei? Anch'io ci sono.

OPERAIO – Non parlo per me. Scusate. Sono loro che ci sono. Li sente? C'è Cane Nero. Hanno circondato il quartiere. Dai tetti si può scappare. *(Ordini gridati. Passi di corsa)* Stanno venendo.

ENNE 2 – E che posso farci? *(Voci che urlano. Colpi di fischietto)*

OPERAIO – Lo senti? È Cane Nero. *(Enne 2 dà una sigaretta all'operaio)*

ENNE 2 – Venga pure.

OPERAIO – Allora vuoi fare quello che ho pensato.

ENNE 2 – Cos'è?

OPERAIO – Ammazzare Cane Nero. *(Enne 2 gli accende la sigaretta)*

ENNE 2 – Sei furbo.

OPERAIO – Davvero vuoi farlo?

ENNE 2 – È bene che qualcuno lo faccia. Grazie.

OPERAIO – Perché mi dici grazie?

ENNE 2 – Perché l'hai capito prima.

OPERAIO – Come prima?

ENNE 2 – Prima di tutti. Anche di me.

OPERAIO – Anche di te?

ENNE 2 – Anche di me. È ora che tu te ne vada.

OPERAIO – Vorrei fare qualcosa. *(Pausa)* Non ti occorre un'arma?

ENNE 2 – Ho già la mia.

OPERAIO – E se restassi con te?

ENNE 2 – A che scopo? Vai.

OPERAIO – Tu resti e io vado…

ENNE 2 – Basta uno.

OPERAIO – Non credi che in due si farebbe meglio?

ENNE 2 – No.

OPERAIO – Se fossi in gamba resterei.

ENNE 2 – A che servirebbe? Vai, amico.

OPERAIO – Mi piacerebbe essere in gamba.

ENNE 2 – Se lo vuoi puoi esserlo.

OPERAIO – Vorrei imparare ad esserlo.

ENNE 2 – Coi miei compagni puoi impararlo.

OPERAIO – Dove? Chi sono?

ENNE 2 – Cerca di Orazio. All'alzaia pavese. Digli che ti manda Enne 2. Ma ora va. *(Mentre l'operaio esce, Enne 2, con la pistola in pugno, grida dal ballatoio)* Se dovesse venire a cercarmi… dille… Non so cosa potresti dirle…

(Enne 2 toglie la sicura alla pistola. Passi che salgono. In corsa le scale. Grida. Enne 2 si prepara a sparare. Stacco improvviso e luca abbagliante. Ultima visione)

……

UOMO – Questo è l'uomo Enne 2. Con la notte fuori dai vetri e le pistole in pugno, pensa ancora che Berta potrebbe arrivare, e pensa che mai potrebbe arrivare. Io sono con lui.

ENNE 2 – Crepa!

UOMO –Perché? Non vuoi la tua infanzia?

ENNE 2 – Crepa. Aspetto gente.

UOMO –Non vuoi la tua infanzia e insieme lei? Non vuoi lei bambina nella tua infanzia?

ENNE 2 – Al diavolo la mia infanzia! Al diavolo tutto!

UOMO –Al diavolo anche lei che potrebbe arrivare?

ENNE 2 – Anche lei al diavolo! Non può arrivare.

UOMO –E se fosse qui nella stanza?

245 ENNE 2 – È qui, nella stanza?

UOMO –Non se ne andrà più. Nulla se ne andrà più. Nessuna cosa ora è sola. E dove è una cosa è anche tutto il resto.

ENNE 2 – Ma io ho mandato tutto al diavolo.

UOMO – Uno manda al diavolo, eppure è lo stesso. Viene l'infanzia lo stesso: viene la terra come fu per i fiori bianchi che erano i capperi e sembravano farfalle; vengono le città del mondo; vengono i cavalli che erano da ferrare, i vecchi barboni, i carrettieri. Le lunghe strade con la polvere, anch'esse, e su di esse il sonno, il fieno, fossi di cicale: tutto quello che è stato, e vuole, con ognuno che si perde, essere ancora.
Anche la notte lì fuori dai vetri non è una cosa sola: è tutte le notti. E Cane Nero entra, è tutti i cani che sono stati, è nella BIBBIA e in ogni storia antica, in Shakespeare e nel giornale d' oggi.
Ma lui, lui di sette anni e lui adulto, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano.

(Stacco. Enne 2 spara. Grida. Enne 2 è colpito a sua volta. Buio)

1: LORENA – Ti sei lasciato riconoscere. Nome, cognome, connotati: c'è tutto sul giornale. Promettono quattrini a chi collaborerà alla cattura.] S:
LORENA – Ti sei lasciato riconoscere.
ENNE 2 – Eh? Dimmi degli altri, piuttosto.
LORENA – Nome, cognome, connotati: c'è tutto sul giornale. Promettono quattrini a chi collaborerà alla cattura.
2: E Coriolano?] S: Coriolano? Dimmi di Coriolano.
3: Non posso partire. Magari qualcuno verrà a cercarmi.] S: Magari qualcuno verrà a cercarmi.
6: Perché no? Nessuno sa che abito in questa casa.] S: *(Alzandosi e muovendosi per la stanza)* Perché no? Nessuno sa che abito in questa casa. Dormirò qui.
7-10: assenti in S.
11: Che motivo hai di voler dormire qui? Non ne hai motivo.] S: Che motivo c'è? Qui o altrove è lo stesso.
12: Sono stanco, Lorena. Non è un motivo, che sia stanco?] S: No, sono stanco, Lorena. Non ho bisogno di nulla *(Si stende sul letto)*
13-14. assenti in S.
19: LORENA – Ti abbasso le griglie…?] S:
LORENA – Ti abbasso le griglie…? *(Abbassa le griglie)*
ENNE 2 – Accendi se vuoi.
LORENA – Posso stare al buio anch'io. Dormi, se vuoi dormire. È quasi mattino, però.
ENNE 2 – Mi vegli?
LORENA – Posso star qui quanto vuoi. Aspettare è facile.
20-29: assenti in S.
30: ENNE 2 – Invece no. Per me non è semplice nemmeno aspettare.] S:
ENNE 2 – Per me neppure aspettare è semplice. Non posso più aspettare, Lorena.
LORENA – Non c'è altro da fare.
ENNE 2 – Non c'è qualcosa di più semplice che si possa fare? Non andrò via da Milano.
31-32: assenti in S.
33: Non so… *(Pausa)* Sei stanco. Sarebbe bene che dormissi.] S: Sei stanco. Dovresti dormire.

34-39: assenti in S:
40: ENNE 2 – Andrò una volta o l'altra, ma tu non prendermi impegni. Andrò col treno. *(Pausa)*] S: Ho altro da fare. Andrò via, una volta o l'altra.
41: LORENA – Sono suonate le sei. Tra poco farà giorno… E io posso andarmene. *(Si avvia. Guarda Enne 2. Esce. Entra Barca)*] S:
LORENA – Sono suonate le sei. Tra poco farà giorno.
ENNE 2 – Tanto vale rialzare le griglie, allora.
LORENA –E io posso andarmene. *(Si avvia. Guarda Enne 2. Esce. Un lungo fischio. Enne 2 va alla porta. Apre a Barca)*
70: L'ha messo nella ghiacciaia di Clemm.] S: L'ha messo nella ghiacciaia. La ghiacciaia di Clemm.
82: BARCA – Lo spagnolo c'è rimasto. L'hanno preso che era ancora su Clemm. Anche Figlio-di- Dio hanno preso. *(Esce. Pausa. Rumori vari. Speaker della radio. Entrano Orazio e Metastasio)*] S:
BARCA – Lo spagnolo c'è rimasto.
C'è rimasto?
BARCA – L'hanno preso che era ancora su Clemm. Anche Figlio-di- Dio hanno preso. *(Esce. Enne 2 va alla finestra. La socchiude. Arriva la voce dello. Speaker della radio che dice "A Milano il coprifuoco è stato anticipato" Rumori dal ballatoio. Arrivano Orazio e Metastasio. Hanno in mano due bottiglie di birra e pacchetti di sigarette)*
100: Così nessuno si offende…] S: Così nessuno si offende… (Orazio e Metastasio si accendono le sigarette. Fumano con gusto)
104: *(Escono)*] S: *(Esce, seguito da Metastasio)*
XI.104.did.: assente in S.
105-189: assenti in S.
XI.189.did.: *(Stacco e ritorno di atmosfera reale. Un operaio: cautamente bussa alla porta)*] S: *(Enne 2 si accende una sigaretta. Passi cauti sul ballatoio. Un operaio arriva alla porta d'ingresso. Bussa incerto. Enne 2 va ad aprire)*
198: Mi ha fatto impressione, signore.)] S: È un rebus, lui ha detto, per la verità, ai due che lo interrogavano. Ma uno dei due ha detto ridendo: è un oremus. Mi ha fatto impressione, signore.
220: OPERAIO – Vorrei fare qualcosa. *(Pausa)* Non ti occorre un'arma?] S:
OPERAIO –Non posso restare? Per finire la sigaretta? *(Rumori di passi in avvicinamento)*
ENNE 2 – È proprio ora che tu te ne vada.
OPERAIO – *(avviandosi)* Vorrei fare qualcosa *(Pausa)* Non ti occorre un'arma.
229-230: assenti in S.
232: Vorrei imparare ad esserlo] S: Posso esserlo?
233-234: assenti in S.
235: *(Mentre l'operaio esce, Enne 2, con la pistola in pugno, grida dal ballatoio)* Se dovesse venire a cercarmi… dille… Non so cosa potresti dirle…] S: (Escono sul ballatoio. Rumori di passi. Enne 2 con la pistola in pugno all'operaio che sta scendendo le scale) Se dovesse venire a cercarmi una donna… Si chiama Berta… Se dovesse venire a cercarmi… Dille… non so cosa potresti dirle… Ma non verrà… Non verrà.
XI.235.did.: *Enne 2 si prepara a sparare. Stacco improvviso e luca abbagliante. Ultima visione*] S: *Enne 2 spara. Altre grida. Enne 2 è colpito a sua volta.*
236-248. assenti in S.

Scena XII

(Nebbia chiara di sole. Orazio, Metastasio e l'operaio, armati. Fischiettano, fumano sigarette)

OPERAIO – Anche sposarsi è un buon rimedio.

METASTASIO – Io sono già sposato.

ORAZIO – Io mi sposo domani. *(Dalla strada arriva un rumore)*

METASTASIO – Che c'è?

ORAZIO – Una motocicletta. Con side-car, credo. *(All'operaio)* È l'occasione per te.

OPERAIO – Per imparare?

ORAZIO – Per cominciare. Basta il 91, passalo.

OPERAIO – *(Passandogli un 91)* Perché? Vuoi sparare tu? Mica li manco.

ORAZIO – Per precauzione. Mica per altro. Mira a chi guida. *(Il rumore della motocicletta si avvicina. L'operaio spara. Il rumore si incrina)*

OPERAIO – Devo averlo ferito.

METASTASIO – Accelerano. Cercano di scappare. Mira all'ufficiale.

OPERAIO – *(Spara di nuovo)* Ecco. L'ho preso. Mica è andata male.

ORAZIO – No?

OPERAIO – Si sono fermati. S'è fatto centro. *(Rumore di un'altra motocicletta)*

METASTASIO – Cavolo, ne viene un'altra… Spara! *(L'operaio spara)*

OPERAIO – Non fa nemmeno effetto così, mentre corrono. *(Ma ha l'affanno)*

ORAZIO – Uno è vivo. Viene avanti a piedi.

METASTASIO – Attento. Così, faccia a faccia…

OPERAIO – Voglio imparare anche questo.

METASTASIO – Dai allora… Dai! *(L'operaio non spara. Guarda i compagni. Poi fa fuoco…)*

ORAZIO – L'hai fatto fuori? Non l'hai fatto fuori? *(Lo guarda)* Non l'hai fatto fuori.

OPERAIO – No. *(Turbato)* L'ho visto in faccia. Era troppo triste. Sembrava un operaio… Sembrava un operaio *(Agitato).*

ORAZIO – E chi ti dice niente?

OPERAIO – Sono stato soldato anch'io.

ORAZIO – Nessuno ti dice niente.

OPERAIO – Mi hanno mandato in Russia.

METASTASIO – Ma chi ti dice niente?

OPERAIO – *(Dopo una pausa)* Imparerò meglio!

XI.did.: *(Nebbia chiara di sole. Orazio, Metastasio e l'operaio, armati.*] S: *Muro di un cascinale fuori città. Nebbia chiara di sole. Orazio, Metastasio e l'operaio accanto al muro, armati.*

Le recensioni

1.

Giancarlo Vigorelli, *Un Vittorini che in teatro non funziona,* in «Il Giorno», 31 marzo 1977.

Dopo la riduzione teatrale di «Conversazione in Sicilia», vista due anni fa sotto il tendone del Teatro Quartiere, al Teatro Uomo è malandato in scena un altro romanzo di Vittorini, «Uomini e no», nella versione intenzionalmente teatrale di Raffaele Crovi (la mente?) e di Enrico Vaime (il braccio?), ad opera tutta filodrammatica della cooperativa «ll Centro» di Lucca. Che proprio, scusate il giochetto di parole, non ha fatto per niente centro: con la scusante che neppure Vittorini, nonostante l'investitura che gliene venne nel solco della letteratura della Resistenza, aveva fatto centro, perché quel romanzo grondava di troppa letteratura e di altri vizi intellettualistici per essere, infatti non lo era, un frutto autentico dei valori, anche culturali, della Resistenza.

Già a rileggerlo, quel romanzo, suona falso per una miticità che cade in retorica, ma a sentirne scendere le parole dal palcoscenico il disagio era maggiore. Il parlato vittoriniano trasportato in teatro approdava a risultati grotteschi. Anche per la nessuna teatralità data da Crovi e Vaime alla riduzione, che pare essere nata per una trasmissione radiofonica – perciò è senza azione –, e che qui col cattivo concorso degli attori risulta ancora più carente, mortificante.

Il romanzo è stato scompaginato in scenette, siparietti, addirittura in fumetti, come nei due episodi nazisti delle danze da casinò di Linda e del disgraziato Giulaj sbranato dal cane del capitano Clemm. Tutta la storia e la leggenda di Enne 2 – Carlo Hintermann ha tentato di farne un personaggio credibile – sembra piuttosto dirottare verso la dolente storia d'amore per Berta, così che la storia privata prevarica, non solo in lui ma in tutto lo spettacolo, sulla maggiore storia civile.
Il libro, ieri e più oggi, non è felice, ma questa riduzione rischia di condannarlo senza appello. Ho sentito con le mie orecchie parecchi giovani, che gremivano numerosi la platea, domandarsi: ma Vittorini è tutto qui? Non avendolo conosciuto nel suo fascino, se ne staccano sorpresi e delusi. A questi risultati portano le operazioni culturali sbagliate.

Inesistente la regia di Roberto Marcucci. Degli attori, oltre Hintermann, si salvano dalla genericità, le tre donne, Carla Macelloni, Rita Caldana, Marina Ruta. Giorgio Naddi è arrivato persino a dare volto all'ombra di Vittorini. Più o meno anonimi tutti gli altri, anche se va riconosciuta la singola e comune fatica di vederli affrontare, in un opaco andirivieni di una trentina di personaggi, due, tre, anche quattro ruoli. Repliche previste sino al 10 aprile.

2.

Raffaele Crovi, Enrico Vaime, *Vittorini Tradito,* in «Repubblica», 21 aprile, 1977.

Abbiamo letto in Repubblica del 31 marzo la stroncatura fatta da Ugo Volli dello spettacolo «Uomini e no» del regista Roberto Marcucci. L'articolo di Volli conclude purtroppo così: «Varrebbe la pena, testi alla mano, di ricostruire l'accanita opera di falsificazione che ha portato a questo obbrobrioso falso didascalico. *Uomini e no* di Crovi e Vaime è esemplare di quel che non si deve mai fare a qualunque povero testo». In altre parole, Volli ha trasformato una stroncatura (forse legittima) dello spettacolo di Marcucci in un vero e proprio immotivato vilipendio della coppia Crovi-Vaime.

Noi abbiamo lavorato alla riduzione scenica di *Uomini e no* su commissione di Vittorini al quale era stata richiesta per una realizzazione radiofonica, nel 1964. Per esplicita richiesta di Vittorini abbiamo lavorato sulla terza versione del romanzo, risalente all'edizione Bompiani 1949, che non corrisponde all'attuale versione Mondadori, perché Vittorini decise di «ripristinare» il testo originario di *Uomini e no* pressoché integralmente solo con l'edizione Mondadori 1965, proprio in base alle affettuose insistenze di uno di noi due. La riduzione scenica fu, allora, approvata e corretta da Vittori che la avallò, firmando il bollettino Siae.

La nostra riduzione scenica non contiene nessuna falsificazione: Volli, «testo alla mano», può controllarlo; la riduzione fu pubblicata su numero 228 (dell'aprile 1965) di «Sipario», allora edito da Bompiani (lo stesso editore di Vittorini) e diretto da Franco Quadri. Nel dicembre del 1975 la Siae ci ha richiesto il nulla osta per lo spettacolo della cooperativa filodrammatica Il Centro. Amici che conoscono la nostra riduzione e lo spettacolo di Marcucci giurano che Marcucci ha rielaborato (a nostra insaputa) non solo il romanzo, ma anche la nostra riduzione. Il nostro torto è stato quello di non cautelarci, per eccesso di entusiasmo per la cooperativa, sul lavoro della filodrammatica. Ma il torto di Volli è stato di non aver fatto, prima di esprimere giudizi, il lavoro di «ricostruzione», che si è proposto di fare, ma sul quale ha «ipoteticamente» costruito la diffamazione contro di noi.

3.

Elio Pagliarani, *«Uomini e no» anche in scena,* in «Paese sera», 30 aprile 1977.

Non è il caso che mi faccia coinvolgere dell'antica inquietudine, dall'intrigante delusione perfino magari da una qualche indignazione suscitate in me diciottenne da «Uomini e no»: intanto, non sapevamo bene cosa chiedere a Vittorini, e ci aspettavamo molto di più di quanto potesse darci. E poi, il richiamo di quei vuoti, la suggestione come rude e scabrosa di quanto postulava, di quanto ci chiedeva lui, che ci chiedeva azione e poesia – e l'amore come comun denominatore di esse –, con ingenuità intransigente. Dei pieni, certo, non rimane molto, la figura di Berta, nella notte della guerra civile, l'idea dell'amore in alcune generazioni, quel nero e blu di cani, il particolare di Giulaj sbranato da quelli come in una figurazione di Bosch.

Ma non è il caso, dicevo, di risuscitare lontane inquietudini, e favolose speranze, a proposito di questa modesta rappresentazione teatrale di «Uomini e no» allestita dalla cooperativa teatrale Il Centro, di Lucca, nella riduzione di Raffaele Crovi e Enrico Vaime, regia di Roberto Marcucci. E certo mi aspettavo di più dalla partecipazione di Crovi, che lavorò per parecchi anni con Vittorini e che è scrittore e uomo di cultura a pieno titolo – anche se va detto che recentemente i due riduttori, reagendo a una polemica anche più violenta del necessario, hanno preso le distanze dall'operato della cooperativa lucchese. Perché lo spettacolo, nonostante la presenza di non pochi professionisti, è sostanzialmente filodrammatico, e si intenda qui «filodrammatico» nel modo tranquillo, non spregiativo, che il termine aveva parecchi decenni orsono: cioè un lavoro messo in scena per il piacere e lo sfizio di chi lo fa, con la pretesa oggettiva che non supera il merito della divulgazione (e non voglio tirare in ballo le colpe della deformazione, ma si potrebbe farlo e altri lo hanno fatto).

Ecco infatti che gli attori si sentono estremamente impegnati nella rappresentazione, ci credono molto e si vede (ma non hanno assimilato ancora la lezione di Brecht?) a cominciare dal pur bravo e sensibile Carlo Hintermann, che rende comunque piuttosto bene le ambiguità e le carenze (di amore e di azione, quindi di poesia) di non pochi intellettuali nostrani nella parte di Enne Due, il capo del «commando» partigiano: ma c'è troppo poco spazio, qui, mi pare, per Berta, e fatto sta che Carla Macelloni non può che delineare una figura di maniera: bravo ed efficace Sergio Ciulli nella parte di Giulaj: l'episodio che lo riguarda è il più riuscito dello spettacolo, mentre le scene dell'Albergo Regina sono le più insensate e manieristiche. Ricordiamo anche Giorgio Naddi, Rita Caldana e Marina Ruta. Banali invadenti musiche di Toni Cucchiara. Scene e costumi di Sandro Sesti. Cordiale accoglienza del pubblico e molti applausi finali.

4.

Ugo Volli, *Non fare a un testo quello che non vuoi venga fatto a te*, in«Repubblica», 31 marzo, 1977.

Uomini e no di Elio Vittorini è un libro per molti versi discutibile, ma certamente importante: una testimonianza, scritta nel momento stesso dell'azione, del denso e difficile rapporto dello scrittore con la lotto armata («un personaggio che mette al servizio della propria fede la propria disperazione d'uomo»), un'epopea partigiana, un amore incapace di reggere alla realtà; molte convinzioni e molti dubbi resi essenziali dall'intuizione del comunismo come tensione morale, l'eroismo, l'abnegazione del popolo in lotta. Una tale ricchezza tematica porta a una narrazione concitata, piena di fatti raccolti in cinquanta capitoletti brevi e però fortemente connessi nella costruzione della storia. E porta anche a una scrittura fortemente antinaturalistica, con un evidente tentativo di trovare uno stile grande e forte, come hemingweyano. Tutto si muove intorno alla figura di Enne 2, l'intellettuale incapace di semplicità di immediatezza, nell'amore come nella guerra, che sceglie assurdamente, «per stanchezza», per disperazione, per attendere una donna che non riesce a essere sua, una morte che fino all'ultimo non capisce. Per lui, con lui, su di lui parla un Io narrante che spiega, moraleggia, aiuta a ricordare o a immaginare «un giorno dell'infanzia», si interroga, accentua il carattere «epico» della narrazione mediando fra autore e personaggio.

Proprio perché *Uomini e no* è un testo così denso (ma anche così intrigante e quasi spiacevole), proprio per questa sua autentica sincerità è quasi imbarazzante dar ragione dell'indecoroso tradimento teatrale che ne hanno organizzato Crovi e Vaime per il testo, Roberto Marcucci per la regia, e i ventinove! Interpreti del «Centro» di Lucca.

Disarticolato nei suoi episodi, ridotto a quelle parti che si possono mostrare con apparente facilità in maniera naturalista (e quindi ai dialoghi essenzialmente), scardinato nella costruzione logica e temporale, riportato a contorno di una zuccherosa storia d'amore, privato di tutti gli spigoli, del senso della lotta, il romanzo di Vittorini è ridotto ogni tanto a una commedia in costume della filodrammatica, ogni tanto a uno di quei film del filone nazista, ma soprattutto quasi sempre a un fotoromanzo e insieme a una pièce di Ionesco (perché i dialoghi pieni di domande e risposte e poi ancora altre battute sempre con le stesse parole – «famiglia», «compagna», «pane», – recitati con naturalezza, risultano invincibilmente assurdi).

E girano fascisti, nazisti, partigiani, vecchietti buone, nonne, compagne partigiane tentatrici debitamente fornite di calze nere e vestitini rossi, falsi diplomatici spagnoli e camerieri, filosofi, partigiani: tutti i personaggi insomma di un romanzo corale.

Varrebbe la pena, testi alla mano, di ricostruire nei particolari l'accanita opera di falsificazione che ha portato a questo obbrobrioso falso didascalico: personaggi ed episodi scambiati, battute inventate o modificate arbitrariamente, tempi invertiti. In questo, come in quasi tutto il resto, Uomini e no di Crovi e Vaime è esemplare di quel che non si deve mai fare a qualunque povero testo.

5.

Giancarlo Vigorelli, *Un Vittorini che in teatro non funziona*, in «Il giorno», 31 marzo 1977.

Dopo la riduzione teatrale di «Conversazione in Sicilia», vista due anni fa sotto il tendone Teatro Quartiere, al Teatro Uomo è malandato in scena un altro romanzo di Vittorini, «Uomini e no», nella versione internazionalmente teatrale di Raffaele Crovi (la mente?) e di Enrico Vaime (il braccio?), ad opera tutta filodrammatica della cooperativa «Il Centro» di Lucca. Che proprio, scusate il giochetto di parole, non ha fatto per niente centro: con la scusante che neppure Vittorini, nonostante l'investitura che gliene venne nel solco della letteratura della Resistenza, aveva fatto centro, perché quel romanzo grondava di troppa letteratura e di altri vizi intellettualistici per essere, infatti non lo era, un frutto autentico dei valori, anche culturali, della Resistenza.

Già a rileggerlo, quel romano, suona falso per una miticità che cade in retorica, ma a sentirne scendere le parole dal palcoscenico il disagio era maggiore. Il parlato vittoriniano, trasportato in teatro, approdava a risultati grotteschi. Anche per la nessuna teatralità data da Crovi e Vaime alla riduzione, che pare essere nata per una trasmissione radiofonica – perciò è senza azione –, e che qui col cattivo concorso degli attori risulta ancora più carente, mortificante.

Il romanzo è stato scompaginato in scenette, siparietti, addirittura in fumetti, come nei due episodi delle danze da casinò di Linda e del disgraziato Giulaj sbranato dal cane del capitano Clemm. Tutta la storia e la leggenda di Enne 2 – Carlo Hintermann ha tentato di farne un personaggio incredibile – sembra piuttosto dirottare verso la dolente storia d'amore per Berta, così che la storia privata prevarica, non solo in lui ma in tutto lo spettacolo, sulla maggiore storia civile.

Il libro, ieri e più oggi, non è felice, ma questa riduzione rischia di condannarlo senza appello. Ho sentito con le mie orecchie parecchi giovani, che gremivano numerosi la platea, domandarsi: ma Vittorini è tutto qui? Non avendolo conosciuto nel suo fascino, se ne staccano sorpresi e delusi. A questi risultati portano le operazioni culturali sbagliate.

Inesistente la regia di Roberto Marcucci. Degli attori, oltre Hintermann, si salvano dalla genericità le tre donne, Carla Macelloni, Rita Caldana, Marina Ruta. Giorgio Naddi è arrivato persino a dare volto all'ombra di Vittorini. Più o meno anonimi tutti gli altri, anche se va riconosciuta la singola e comune fatica di vederli affrontare, in un opaco andirivieni di una trentina di personaggi, due, tre, anche quattro ruoli. Repliche previste sino al 10 aprile.

6.

Domenico Acconci, *Elio Vittorini con «Uomini e no» in scena a Lucca,* in «Paese Sera», 6 gennaio 1977.

Elio Vittorini sulle scene. Debutto, in prima nazionale, al teatro del Giglio di Lucca, sabato e domenica prossimi, alle ore 21. Si tratta di «Uomini e no», il dramma che Vittorini, traendolo dal suo omonimo romanzo, con la collaborazione di Raffaele Crovi e Enrico Vaime, aveva adattato per la radio in occasione del ventennale della Resistenza.
Ora il regista Roberto Marcucci lo ripropone in edizione teatrale con scene e costumi di Sandro Testi e musiche originali di Toni Cucchiara, nella realizzazione della cooperativa teatrale «Il Centro» organizzata da Franco Martini. Gli interpreti sono: Omero Gargano, Paolo Sinatti, Carlo Hintermann, Carla Macelloni, Marina Ruta, Rita Caldana, Giorgio Naddi, Luigi Cortopassi, Franco Mazzi, Dino Boccaccini, Lucio Rosato, Luciano Roffi, Sergio Ciulli, Giancarlo Gori e Massimo Filacchione.

È la seconda volta che un testo di Elio Vittorini fa la sua apparizione teatrale. L'anno scorso, dal «Collettivo teatrale di Roma», venne messa in scena «Conversazione in Sicilia», per la regia di Giuseppe Mangano. Da «Uomini e no» sarà tratto anche un film per la regia di Valentino Orsini.

«Al di là degli ideali resistenziali cui il testo di Elio Vittorini si ispira e che noi abbiamo inteso sottolineare – dice Marcucci – vogliamo anche cogliere i dati umanistici presenti nel testo, la «pietas» verso il nemico, il laico rigore morale e civile, il raziocinio e la chiarezza dalla protagonista allorché abbandona il marito borghese per l'amante partigiano».

Il libro di Elio Vittorini uscì nel1945 e fu praticamente il primo volume importante che comparve nelle librerie dopo la guerra. Quella prima edizione di Bompiani (ne sono poi uscite altre cinque edizioni da Mondadori) è ormai introvabile.

La compagnia teatrale «Il centro» sorse a Lucca nel1969 dando rappresentazioni varie soprattutto in ambito provinciale. Nel 1973 si organizzò in cooperativa e iniziò giri nazionali dapprima con «Come a voi piace» di Shakespeare, poi (1974) con «La storia di Madame Butterfly» di David Belasco; con «Don Giovanni» (1975), di Molière nella riduzione di Bertold Brecht, e, l'anno scorso, ancora di Molière, con «Le Furberie di Scapino».

7.

Mario Marzocchi*, La «prima» teatrale del lavoro di Vittorini «Uomini e no» a Lucca,* in «Il Telegrafo», 11 gennaio 1977.

La Cooperativa teatrale «Il Centro» di Lucca, che ha dietro di sé una lunga attività come «sperimentale» fin dal 1968, ha messo in scena, per la sua terza stagione su piano nazionale, «Uomini e no» di Elio Vittorini, scomparso ormai dalla scena culturale italiana da un decennio, nella riduzione di Raffaele Crovi e Enrico Vaime.

Il pubblico è accorso numeroso al Teatro Comunale del Giglio di Lucca richiamato indubbiamente dalla notorietà del romanziere siciliano e interessato alla rilettura, in gergo teatrale, del testo vittoriniano consegnato a Valentino Bompiani due giorni prima della Liberazione.

«C'è nel mio libro – scriveva Vittorini in una nota apparsa solo nelle due prime edizioni del 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 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 aggiungere, come il mio operaio dell'epilogo».

Ed è su questo «Imparerò meglio», che chiude il sipario su «Uomini e no», che il pubblico del Giglio ha fatto esplodere sabato sera i suoi calorosi applausi all'indirizzo dello scrittore indimenticabile, che ha riversato la sua cultura, le sue passioni, i suoi ideali nel periodo più tormentato della storia italiana di questo secolo; ai riduttori del romanzo, Crovi e Vaime, che hanno saputo estrarre dal materiale letterario a disposizione le parti teatralmente più valide per speditezza d'azione e i dialoghi più significativi, eliminando in parte i difetti emergenti, secondo la confessione del medesimo autore, per l'avvenuta stesura del romanzo «nella stessa condizione di impegno premeditato in cui scrisse Garofano» e dove troppo spesso «si avverte la forzatura, la decisione razionale che sta sotto alla pagina e non si risolve in essa» (Briosi); degli interepreti tutti, infine, che hanno disegnato i personaggi del dramma con notevole chiarezza, smorzando abilmente i rischi, sempre in agguato in un copione siffatto, dell'innaturalezza e della falsità espressiva.

Si può ben dire che tutti sono partiti facendo «il pieno della vita», come amava dire Vittorini, e battuta dopo battuta, scena dopo scena, hanno portato egregiamente in porto la barca al suo primo viaggio. Forse un po' più di voce sarebbe stata gradita dal pubblico, che, disturbato fra l'altro da frequenti colpi di tosse, inevitabile frutto stagionale, ha perduto qualche volta il filo del discorso; forse un più accorto dosaggio del commento musicale e una più fluida distribuzione delle luci avrebbe aggiunto pregio alle già suggestive sequenze sceniche; forse «L'Uomo» lo avremmo preferito più misterioso, meno «fisico», per intenderci.

Il più seguito, manco a dirlo, è stato Carlo Hintermann, Enne 2, il personaggio-chiave del dramma. Milanese, si affermò a partire dal 1957, trentaquattrenne, interpretando alcuni atti unici all'Arlecchino di Roma. Fu un anno dopo con Gassman in *Irma la dolce* nel personaggio di Bob La Feccia e successivamente fu Lopakin nel *Giardino dei ciliegi* di Cechov e Marcantonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare. Il cinema e la televisione lo hanno fatto conoscere più diffusamente. Con lui, la Macelloni (Berta), la Ruta (Selva), la Caldana (Lorena), Boccaccini (Figlio-di-Dio), applaudito a scena aperta, Naddi (L'uomo), Roffi (El Paso), Ciulli (Giulaj), Rosato (Capitano Clemm) e tutti gli altri collaboratori, interpreti di uno o più personaggi, hanno dato il dovuto rilievo al non facile testo, denso di ripetizioni secondo l'uso vittoriniano.

Le scene di Sandro Sesti sono risultate ben predisposte per i mutamenti rapidi dei quadri senza sacrificio alcuno per la funzionalità e lo stile; bene intonate le musiche di Tony Cucchiara e senza pecca l'organizzazione di Franco Martini.

Per concludere, questo «Uomini e no» di Vittorini rappresentato nella sua forma esistenziale, con un grande amore fra il partigiano Enne 2 e Berta, combattuta da due presenze al centro della sua vita di donna, nell'orbita di una vicenda triste e tragica, ha avuto la sua nuova consacrazione nel lavoro portato felicemente a termine (per modo di dire) dalla Cooperativa teatrale «Il Centro di Lucca, che opera con la collaborazione della Rassegna Nuovo Teatro di Lucca e il Teatro Regionale Toscano.

8.

Vittorini: volontà di umanesimo. Discussione e replica del Centro in «Avvenire», 12/01/1977

Vittorini in «Uomini e no» sonda nel suo più profondo intimismo per cercare di spiegare a se stesso la condizione dell'uomo. Per lo scrittore la distruzione e l'odio rappresentano il fallimento di tutta una «Weltanschaung».

La guerra è la condanna e la capitolazione della cultura europea rimasta impotente di fronte al nazifascismo, quando non lo ha tenuto essa stessa sotto le proprie ali protettive. Ora ci si uccide e l'innocente è senza difesa, la barbarie è legge cui ubbidiscono.

Ma dalla presa di coscienza di una situazione di degradazione emerge uno slancio per riaffermare prepotentemente contro «la storia», orribile, quei valori di umanità e di amore base di ogni società, messaggio fatto carne e presenza viva del cristianesimo nella sua realtà millenaria. E così non si combatte solo per abbattere un regime, per modificare la struttura della società, ma si lotta per «liberare» l'umo, per riscattarlo dal male che è nel mondo, ma che è anche nel suo interno in maniera misteriosa e inquietante.

Sulla prospettiva dell'uomo liberato, sulla speranza della felicità, sulla certezza dei giorni migliori che verranno si innesta l'amore fra Enne due e Berta. Questo tema è stato messo in evidenza dal lavoro teatrale ricavato dal romanzo per opera di Raffaele Crovi e Enrico Vaime ed interpretato dalla cooperativa «Il Centro» in queste sere al teatro del Giglio. Carlo Hintermann e Carla Macelloni hanno creato una storia d'amore affascinante dolce-amara in una sola volta: nel soliloquio di Berta, ottenuto con effetto di «voce recitante» ha sfiorato il fotoromanzo a causa soprattutto della musica di Toni Cucchiara.

Le poche note sempre uguali spesso durante la serata hanno forzato varie situazioni. Una musica sdolcinata da night che mal si adattava ai toni di una tragica serietà.

Non ci dobbiamo dimenticare che anche l'amore e il ritorno all'infanzia se pur struggenti sono sempre intrisi di dolore, immersi nella tragedia di tutti. Il festino colorato di rosso, mezzo semplice per fotografare le gozzoviglie dei Tedeschi, faceva un po' «cabaret» di Bob Fosse con una sbiadita Liza Minelli. E quel che di ibrido di contaminato da altri spettacoli si è avuto via via presente.

La ferocia nazifascista ha dato pretesto di insistere troppo sul rapporto ambiguo tra vittima e oppressore simile al Portiere di notte della Cavani, ma sono impressioni sottili e discutibili che non infirmano la rappresentazione nel suo complesso.

Piccole sbavature della regia di Roberto Marcucci, molte volte al contrario così incisiva (Selva, Berta, Enne Due nel primo atto, le pistole puntate, ecc.) Ci sono piaciute le scene di Sandro Sesti povere ma funzionalmente espressive. Gli stessi attori si sono dimostrati all'altezza della situazione. Abbiamo apprezzato il modo semplice e convincente di Marina Ruta nella interpretazione di Selva. Ricordiamo anche i nostri concittadini Dino Boccaccini e Luigi Cortopassi che hanno mostrato ottime qualità.

La rassegna «Nuovo teatro» in collaborazione con l'amministrazione comunale, intanto, si fa promotrice di un'ulteriore iniziativa che partendo dall'occasione fornita dalla messa in scena di «Uomini e no» si concretizza negli incontri programmati al Giglio per le ore 17 di oggi e domani per discutere sui temi «Teatro e società» e «L'opera di Elio Vittorini».

Per venerdì 14 e lunedì 17 sono previste due repliche di «Uomini e no» alle ore 16.30 dove tutti i giovani sotto i 21 anni potranno accedere acquistando un ingresso il cui prezzo unico è stato fissato in 500 lire.

L’iniziativa potrà inoltre essere integrata con altri incontri e dibattiti da svolgersi anche all’interno delle scuole in accordo con il provveditorato agli studi e i consigli d’istituto.

9.

Giorgio Bergamini*, Il romanzo di Elio Vittorini riletto all'auditorium dal «centro» di Lucca. «Uomini e no»* in «Il Piccolo», 27 gennaio 1977.

È il momento della fortuna postuma di Elio Vittorini. Di recente è uscita la ristampa fotostatica (con apparato critico) dell'intera serie del «Politecnico» (la gloriosa rivista da lui fondata nel dopoguerra), che ha riaperto nella «filosofia» degli Anni '70 la spinosa questione del rapporto politica-cultura di cui egli fu appassionato e sconfitto interprete (basti ricordare la dura, e per lui dolorosa, polemica con Togliatti). Di alcuni suoi romanzi si è impadronita anche la TV (è di qualche mese fa la riduzione del «Garofano rosso») e pure il teatro gli ha posto gli occhi addosso: l'atro anno (o forse più in là) il regista Mario Moretti diede vita scenica a «Conversazione in Sicilia», e ora, infine, Raffaele Crovi, ed Enrico Vaime hanno trasposto in forma teatrale il romanzo «Uomini o no», che la Cooperativa il Centro di Lucca presenta all'Auditorium per la regia di Roberto Marcucci. Ma se anche questo «reprint» vittoriano fosse solo un tributo alla moda del revival, esso avrebbe nel caso specifico un significato egualmente positivo, perché della memoria (almeno di quella), d'uno scrittore come Vittorini oggi si sente davvero il bisogno. Infatti, la lezione di questo «gran normanno» del Sud, di questo maestro del vivere civile, mediatore utopico e spesso contradditorio di una cultura viva e problematica adeguata ai tempi nuovi, in perenne attrito con chi offende nell'artista la dignità dell'uomo, e dunque capace non solo di «astratti furori» ma di dare concretezza razionale anche ai suoi fallimenti, ai suoi scacchi di compagno di strada deluso e sempre disarmato; ebbene, il suo esempio, tragico e affascinante, che può ancora insegnarci quello che dovrebbe pur essere uno scrittore del nostro tempo, quanti ammaestramenti trasmette all'epoca di ostinato scompiglio morale che stiamo vivendo e in cui sembra non essere più questione di «uomini o no», ma semplicemente, di «uomini no»?
«Uomini e no», dunque. È stato il (o uno dei) capostipite della letteratura neorealista italiana, la prima, e certo al più esemplare dichiarazione di poetica e di coscienza ideologica nata nel fervore della Resistenza e della lotta antifascista. Il romanzo, per dirla in due parole, è la storia violenta (come furono quegli eventi) e tenera come sono le passioni delle ore cruciali della vita di uomini e donne, presi nell'occhio della terribile prova civile.
Ora viene subito da chiedersi se sia, non dico lecito ma possibile, trasporre sulla scena questa o una qualsiasi opera di Vittorini. Tutto è possibile, naturalmente, ma anche molto rischioso. Perché lo diciamo? Perché la narrativa di Vittorini è soprattutto una lunga passione, un «astratto furore», un viaggio della memoria (anche quando essa si movimenta nella concitata concretezza dei fatti), proiettati tra i miti antichi della sua Sicilia e le tensioni ideologiche, morali, sociali della nostra età. Esprimere e restituire tutto ciò (per non parlare poi dell'ordito stilistico della sua prosa, della musicalità iterativa, cantabile del suo dettato, del suo dialogato, etc: un capitolo a parte, che qui non ci sta) nella «corporizzazione del palcoscenico è un problema da cui è difficile uscire senza togliere allo scrittore buona parte del suo proprio».
E infatti, questa riduzione fatta a sequenze di frammenti come cristallizzati nel vuoto, non sembra in grado di vincere l'impervio confronto con il testo narrativo, di ridare un ritratto non infedele di Vittorini, del pathos e del sentimento che furono per lui (e per tanti di noi) forse e nonostante tutto, «i migliori della sua vita». Numerosi sono gli attori (impegnati anche in più ruoli) che prendono parte allo spettacolo, capeggiati da Carlo Hintermann.

10.

P.V., *«Uomini e no»: dov'è Vittorini?,* in «Il Gazzettino», 17 febbraio 1977.

Per chi non avesse visto al Verdi la riduzione teatrale che Raffaele Crovi ed Enrico Vaime hanno curato di «Uomini e no» di Elio Vittorini, sarebbe sufficiente, per formarsi un'idea del tipo di operazione compiuta, considerare la scelta delle musiche di scena.
Il regista Roberto Marcucci ha optato per Tony Cucchiara solo perché è siciliano, cioè conterraneo dell'autore della «Conversazione»? Evidentemente no, o almeno non solo.
È lampante, piuttosto, che le note meste e sentenziose del cantautore insulare si combinano in perfetta simbiosi con lo spirito della trascrizione. Caramellosità, patetismo, facile orecchiabilità, problematismo spicciolo, «storicismo» di maniera, «impegno» a buon mercato e «filosofia» che va bene per tutti, si effondono a piene mani in questo romanzo recitato, il cui merito principale risiede senz'altro nel provocare la nostalgia del testo originario.
Che cosa è rimasto della complessa meditazione vittoriana sulla Resistenza, vissuta come esperienza personale? La riedizione interpretata dalla Cooperativa «Il Centro» di Lucca (protagonisti principali Carlo Hintermann e Carla Macelloni) è imperniata sulla pretesa di dibattito (si fa per dire) intorno al tormentato concetto, centrale nell'intera produzione del direttore del «Politecnico», di «umanità». Dalla logica di questo semplicistico «umanesimo» emerge la seguente sentenza: tutti siamo uomini, dall'ufficiale nazista al combattente partigiano.
A tale illuminante verità fa da corollario quest'ulteriore originale affermazione: «oppressore» o «perseguitato», ciascuno di noi cela nel proprio intimo un'animalità latente. Ergo: in quanto tutti uomini e tutti bestie, siamo tutti uguali.
In cosa consiste dunque – secondo Crovi, Vaime e Marcucci – l'uguaglianza sociale? In che cosa l'egalitarismo del «socialista» siracusano? Elementare: siamo tutti fondamentalmente accomunati dal «male di vivere», in barba alle vane gerarchie che dispensano arbitrariamente ridicole patenti ufficiali di «buono» e di «cattivo».
Che esistano nel mondo «sfruttati» e «sfruttatori» è solo un'impressione fasulla (o forse «propaganda» in malafede?): in realtà tutti siamo inermi e incolpevoli passeggeri sballottati nelle bufere dell'esistenza.

L'esser uomini, e in quanto tali l'essere fatalmente e senza vera responsabilità malvagi, livella ogni apparente differenza. All'interno di tale pessimismo, che si ammanta suadentemente di un lirismo in qualche modo deteriore, le convulsioni della storia perdono oggettivamente di senso.

11.

Paolo A. Paganini, *«Uomini e no» di Vittorini ieri al T.U. Storia squalliduccia d'un amore partigiano* in « La Notte», 30 marzo 1977.

Sta di fatto che questa versione teatrale di «Uomini e no» privilegia soprattutto la squallidaccia storia d'amore di Berta ed Enne 2, con gli interventi di quell'alter ego, che in verità rompe qui un po' le scatole con quella sua funerea aria furbetta e presuntuosa di volerla sapere un po' troppo lunga.

Tanto per averli tirati in causa citeremo dunque Carlo Hintermann, che è un pa( )tesco Enne 2, sigla che forse può voler dire, due volte enne, cioè NN, cioè figlio di padre ignoto, e come tale qui si muove con la spaurita ed attonita insicurezza di chi si chiede continuamente «ma cosa cacchio ci faccio qua?»;

Carla Macelloni è una Berta un po' stridula e nevrotica ma tanto volonterosa; Giorgio Naddi è il grillo parlante di cui sopra. Un dovizioso contorno di militi, soldati e SS li lasceremo per questa volta, nella notte dei tempi.

Applausi di cortesia alla fine dello spettacolo da parte d'un numeroso pubblico
che certamente aveva subito il fascino d'un giusto richiamo, mallevadore Vittorini.

Da questa sera si replica.

12.

Gaston Geron, *Al Teatro Uomo con «Il Centro» di Lucca. Fra documento e patetismo «Uomini e no» di Vittorini,* in «Il giornale nuovo», 31 marzo 1977.

La trasposizione scenica del famoso romanzo restituisce senza autentici palpiti una successione di truci episodi, confinando ai limiti del grottesco la concomitante vicenda d'amore

La disperata storia d'amore fra il partigiano «Enne 2» e la tormentata Berta che s'innesta nell'aspro grumo di attentati e di rappresaglie, di esecuzioni a freddo e di efferate ritorsioni che popolano le pagine famose di *Uomini e no*; gli spietati giorni dell'ira vissuti da una Milano torva e tetra nei tragici mesi seguiti all'armistizio dell'8 settembre; la legge crudele della lotta all'invasore nel contesto di una guerra fratricida; uno dei monumenti letterari, insomma, della Resistenza, è stato riscolpito per la scena da Raffaele Crovi e da Enrico Vaime. A tale riduzione s'è attenuta la cooperativa «Il Centro» di Lucca che con la regia di Roberto Marcucci (da non confondersi con l'omonimo Egisto) s'è impegnata in una coraggiosa trasposizione scenica ora approdata alla ribalta del Teatro Uomo.

Malgrado l'impegno dei riduttori di non tradire in alcun modo la scabra prosa di Elio Vittorini e di restituirne anzi intatta la sintassi; malgrado il sostanziale rispetto con cui il regista ha risolto la corporizzazione dei molti personaggi e la ricostruzione in chiave di verosimiglianza degli episodi salienti; malgrado, infine, l'impegno degli interpreti tutti, la versione teatrale di *Uomini e no* risulta alla convalida della scena alquanto forzata, in bilico. Era fotografico documento d'epoca e vago didascalismo di ascendenza brechtiana.

Strappato alla cornice della possibile dilatazione fantastica, il quadro ferrigno e sanguinante delle azioni «gappiste» e della rappresaglia nazifascista scade inevitabilmente in una sequenza riduttiva di episodi truculenti; e, soprattutto, tolta dall'alone magico di una ricorrente altalena fra i giorni incontaminati dell'infanzia e la cruda realtà del presente, la vicenda sentimentale di «Enne 2 » e di Berta si scolora, smarrisce necessità poetica, si emargina ad episodio: e molto perde, infine, di plausibilità, fino a rasentare – in anni così disincantati come i nostri – il baratro dell'involontario grottesco.

Carlo Hintermann rinuncia a qualsiasi coloritura eroica per restituire un «Enne 2» già nella morsa di una stanchezza mortale, che approderà infine al quasi rituale suicidio-omicidio; Carla Macelloni presta altrettanto dimessa personalità ad una Berta lacerata fra un marito di decennale sodalizio e il grande quanto impossibile amore; Giorgio Naddi dà presenza viva dell' «Io» che Vittorini alterna alla narrazione oggettiva: ma l'intrusione dell'«Uomo», sulla scena, dà l'impressione di una forzatura pretestuosa, priva di autentica necessità. Il capitano Clemm di Luciano Rosati, la disinibita e disponibile Lorena di Rita Caldana, la sentenziosa Selva di Marina Ruta, così come gli altri personaggi tutti e relativi interpreti, riproducono con onesta mimesi i rispettivi modelli letterari. Ma lo spettacolo non ha sufficienti slanci, turgori, follia (forse) per scuotersi da un'uniformità espressiva che non riesce nemmeno a compiutamente trasmettere l'orrore dell'agghiacciante spogliarello a cui è costretto lo sventurato Giulaj, prima di essere dato in pasto ai cani. Né la Milano algida di quei giorni spietati è in qualche modo recuperata. Il patetismo delle languide musiche di Tony Cucchiara è stato forse assunto a contrasto: ma resta dubbio momento esornativo, talvolta francamente inquinante.

Una finale professione di comunismo strappata al Vittorini anni '45 – ed affidata ad una voce fuori scena – è aggiunta insieme maliziosa e neoconformistica: mira a strappare l'applauso d'obbligo a platee di presunta disponibilità, magari ignare delle vicende del «Politecnico» e della clamorosa rottura con Togliatti.

13.

Roberto De Monticelli*, Vittorini: teatro o no?,* in «Corriere della Sera», 31 marzo 1977.

MILANO – La narrativa di Elio Vittorini non ha fortuna nel suo incontro col teatro. Due anni fa un gruppo romano mise in scena una riduzione teatrale di *Conversazione in Sicilia*, elaborata dal sicuro mestiere drammaturgico (accoppiato alla scrupolosa fedeltà al testo) di Mario Moretti, e fu una delusione. Si disse allora che quel romanzo – il migliore di Vittorini, a parere di molti – così allusivo, emblematico, criptografico, davvero un messaggio in una bottiglia, come lo definì lo stesso autore, non era adatto alla scomposizione dialettica della ribalta. Chiarire, concretizzare, dar corpo ai fantasmi equivaleva a disperdere e a distruggere l'ineffabile di quell'itinerario di conoscenza nel sottomondo di una memoria infantile prima immagine del «mondo offeso».

Ora ecco al Teatro Uomo, presentata dalla cooperativa «Il Centro» di Lucca, già arrivata al suo terzo anno di attività, una versione drammaturgica di *Uomini e no*, il romanzo che Vittorini scrisse durante gli anni della Resistenza e la cui prima edizione apparve nel giugno del 1945, alla fine della grande primavera della Liberazione; con un vastissimo successo di pubblico (era il libro che la gente aspettava in quel momento) e molte perplessità della critica. Purtroppo, anche questa riduzione, dovuta a Raffaele Crovi e a Enrico Vaime, è uno scacco.

Il fatto è che la validità di Vittorini scrittore è prevalentemente lirica e descrittiva; e anche questo, che molti scambiarono per un'epopea della Resistenza, a Milano, in quegli anni tragici dal '43 al '45, è in realtà un romanzo lirico e descrittivo e introspettivo. È soprattutto la storia di un uomo, anzi dei pensieri di un uomo, diviso fra una tensione esistenziale irrealizzabile – l'amore per una donna che non è libera ma che è per predestinazione la «sua» donna fin dall'albore informe della nascita, attraverso un'infanzia sognata in comune – e la quotidiana azione di lotta nei Gap contro nazisti e fascisti. La struttura stessa del romanzo è a questo proposito rivelatrice. Ai capitoli – o meglio, brevi sequenze narrative – che raccontano le vicende del protagonista, Enne 2, i suoi gesti d'ogni giorno in quel mite e triste inverno milanese del '44, i suoi incontri con Berta, la grande donna enigmatica e dolce i morti sui marciapiedi, vittime innocenti della ritorsione nazista, le atroci scene nel cortile di San Vittore, si alternano gli interventi in prima persona dello scrittore o, meglio, di un Io che commenta, riflette, collega, teorizza, dolorosamente fantastica.

Ora, l'unico modo per rendere teatralmente d'una qualche efficacia la storia di Enne 2 consisteva nello scindere veramente il personaggio in questa sua doppia identità, con un gioco dialogico di due presenze simultanee; una finzione drammaturgica che andava inventata di sana pianta, sulla traccia segnata dallo scrittore in quella sua continua alternanza di riflessioni in prima persona e di fatti trasferiti negli altri, nei personaggi. D'altronde, una trasformazione di materiale narrativo in immagine scenica non può ridursi a un semplice trasferimento di dati e di dialoghi; è un lavoro creativo, il rispetto e la fedeltà all'autore servono a ben poco.

Qui invece si è puntato sui fatti; e i fatti, portati pari pari sul palcoscenico, con quei dialoghi ripetitivi (che già cominciavano a diventare una maniera sulla pagina), con quella contrapposizione schematica di gappisti e nazisti e militi repubblichini, con quegli elementi scenici approssimativi, con quelle recitazioni abbastanza dilettantesche (insomma, questo complesso non si presenta come un gruppo di base, la professionalità è un dovere) finiscono col darci un'immagine abbastanza squallida di tutto: di quegli anni, di quella Milano, del libro di Vittorini: e non si rende un bel servizio né alla nostra memoria generazionale, né ai giovani che quel pezzo di storia non l'hanno vissuto, né allo scrittore che amiamo.

Naturalmente, la figura del commentatore invisibile, con in bocca le parole di Vittorini, è stata teatralizzata e si incarna in un personaggio, genericamente definito «l'uomo», in impermeabile e cappello grigio a larga tesa. Ma – a parte che l'attore che l'interpreta è abbastanza spento – si tratta di una presenza che non morde.

Così, non c'è proprio quasi nulla da salvare in questa iniziativa di cui non si capisce lo scopo: non la regia di Roberto Marcucci, incerta ma anche greve; non la riduzione di Crovi e Vaime, i quali per esempio non si sono accorti del partito teatrale che potevano trarre dalla figura di Berta, dal suo lento rivelarsi e trasformarsi; non l'interpretazione, alquanto perplessa e sfocata, di Carlo Hintermann nel personaggio di Enne 2, privo di qualsiasi appiglio cui un attore possa afferrarsi; o di Carla Macelloni come Berta, una Berta senza mistero e solo banalmente sentimentale. Degli altri, l'unico da citare è Sergio Ciulli per la semplicità abbastanza toccante con cui interpreta la figura del Giulaj, povero venditore ambulante vittima d'una vendetta nazista. Musiche di Cucchiara.

Quanto al pubblico, come al solito, applaude.

14.

Odoardo Bertani, *«Uomini e no». Le due avventure d'un intellettuale,* in «Avvenire», 31 marzo 1997.

Al Teatro Uomo è giunta la cooperativa teatrale « Il centro» di Lucca, una formazione locale attiva da alcuni anni e, per l'occasione, rinforzata da Carlo Hintermann e da Carla Macelloni. Propongono: «Uomini e no». Si tratta della riduzione del famoso romanzo steso in clandestinità dallo scrittore siciliano, e uscito nel 1945. La trasposizione teatrale di un'opera letteraria non è certo un fatto di cui stupirsi. Persino l'«Ulysses» di Joyce fu fatto salire in palcoscenico; persino la «Divina Commedia». E proprio a Vittorini è toccato di conoscere – si parla figurativamente – un pubblico diverso, quando, qualche anno fa, è stato molto efficacemente trasferito nella dimensione drammaturgica il suo capolavoro, e cioè «Conversazione in Sicilia».
A por mano al romanzo, stavolta, sono stati un poeta e critico, Raffaele Crovi, e un facitore di copioni (spesso in doppio con Terzoli) per spettacoli di rivista, Enrico Vaime. La mente e il braccio.

Non pare certo che la meta del loro impegno fosse il teatro; sembra, che essi pensassero a una trasmissione radiofonica. Tutt'altro mezzo, tutt'altra tecnica. Accaparrato da questo gruppo, l'elaborazione è apparsa in tutta la sua inorganicità alla scena. Il succedersi di brevissimi quadri non concede il rassodarsi dell'attenzione e il lievitare di una tensione e il prendere corpo della dialettica, se non delle contraddizioni, proprie del romanzo. Il movimento scenico distrae, anziché integrare; appesantisce, anziché illuminare. E ciò, senza dubbio, per la modestia della pronuncia. C'è una volonterosità interpretativa che non è accompagnata da segni interpretativi sufficienti; non si vede dove abiti l'asserita sperimentalità. La rappresentazione gronda ingenuità e semplicismo.
Rivela, essa, un'altra cosa. La non compatibilità del romanzo col teatro, la sua del tutto diversa misura interiore, il suo accento privato. Per non dire di come appare datato, e di come scopra le ascendenze culturali (gli amatissimi americani) in un linguaggio, che nella scena non è né efficace, né naturale,
e proprio nei dialoghi.

Com'è noto «Uomini e no» è un romanzo di cui il protagonista è l'autore stesso che, neofita del comunismo, dipana un discorso personale, in un tono lirico-meditativo, dentro un quadro tutto contemporaneo di duro azzardo civile, vale a dire di lotta al nazifascismo. È l'interrogarsi di un intellettuale nel caldo di una esperienza partigiana. La realtà e l'io, il fuori e il dentro, la poesia e la politica. Il lavoro è già passato al vaglio di una critica piuttosto demolitrice, e per opposte ragioni, ossia da sinistra e no, mentre la stessa definizione privilegia – a ribadire la mancata risposta anche formale alle domande poste in essere da Vittorini a se medesimo – ora la storia d'amore, ora la condizione storica documentata e cantata. Le pagine di Franco Fortini riportate opportunamente sul programma sono chiarificatrici, e non solo del negativo, ma anche del positivo del romanzo, ossia della sua particolare conflittualità a vari strati e in diverso grado consapevolizzata.

L'avventura scenica di «Uomini e no» non rileva la problematica e il dissidio, e non prende posizione; è un'antologia di brani, non altro (da ascoltare, non da «vedere»), cui lo spettacolo aggiunge, concludendo, il garofano rosso della citazione, secondo cui il romanzo stesso è un'azione comunista. Sfugge che tipo di dramma viva Enne Due, che cosa egli capisca e che cosa no della propria storia; sfuggono il ruolo e la «verità» di Berta. Avviene come un ping-pong, e noi ora ascoltiamo Enne Due e Berta, col loro tessuto di affetti, sogni, esitazioni, ora la «tutta altra» vicenda partigiana. Annoiandoci, perché non arriviamo a un persuasivo «consummatum est», e le parallele restano tali.

15.

Carlo Maria Pensa *Uomini e no* in «Epoca» 13 aprile 1977.

di Elio Vittorini. Riduzione di Raffaele Crovi e Enrico Vaime. Cooperativa «Il centro» di Lucca. Regia di Roberto Marcucci; scene e costumi di Sandro Sesti

Di questo passo, sarà meglio che a teatro, invece di noi, modesti cronisti, ci vadano i critici letterari. Ormai, sulle scene italiane si recitano più romanzi che commedie. L'ultimo della serie – ultimo per ora, non è il caso di farsi illusioni – è *Uomini e no*, passato, durante il suo lungo giro d'Italia, anche da Milano, al teatro Uomo. Proprio quell'*Uomini e no*, di Elio Vittorini, che da trent'anni garrisce come un vessillo sulla cosiddetta letteratura della guerra partigiana, e del quale s'è sempre esagerato l'elogio, siamo sinceri, bisogna pur dirlo.

Era, tutto sommato, un libro da lasciare nello scaffale polveroso della memoria, confuso tra i grandi della narrativa americana, dei quali riecheggia la forma e la tecnica: dignitoso prodotto del tempo in cui e della passione con cui fu scritto.

Fortuna vuole che a sceneggiarlo (ma – credo – per la radio, che è una dimensione ben diversa dal palcoscenico), rilevando il già fitto dialogare originale, sia stato, con la collaborazione di Enrico Vaime, Raffaele Crovi, narratore e poeta di gusto sottile e austero. Così che qualcosa si salva, certo più nella storia d'amore di Enne 2 e della patetica Berta, che nell'intruglio della lotta civile dove gareggiano, in ovvietà e convenzionalismo, partigiani con sciarpe lunghissime e spolverine, fascisti locchi e tedeschi sanguinari.

Ma fatti e personaggi e linguaggio e significati, che nella pagina spiccano come farfalle sotto vetro trafitte dallo spillo dell'epopea, trascinati alla ribalta si inturgidiscono, diventano retorica. Anche perché la regia di Roberto Marcucci, guardinga e intimidita, non arriva a coordinare i ritmi della meccanica successione di quadri, né riesce a cavare, da questi attori della cooperativa «Il centro» di Lucca, qualcosa di più della buona volontà.

Penso che il successo dello spettacolo (a Milano per quel che ne so, altrove per quel che mi si dice) si debba attribuire alla museificazione dei cosiddetti valori della resistenza, al nome di Vittorini, alla finezza dell'omaggio reso da Crovi e Vaime; ma soprattutto alla faticata generosità di Carlo Hintermann e di Carla Macelloni, il cui prestigio professionale tira fuori le figure dei protagonisti dalla mota del generale grigiore, tra le gradevoli frasi musicali di Tony Cucchiara.

E per adesso, arrivederci al prossimo romanzo.

16.

Nell' eterno tema d'amore e di morte con «Uomini e no». Omaggio alla resistenza in «Il Piccolo» 26 aprile 1977.

Giovedì 28 aprile andrà in scena, in prima, al «Teatro delle arti» la riduzione teatrale che Enrico Vaime e Raffaele Crovi hanno fatto di «Uomini e no» di Elio Vittorini, realizzata dalla cooperativa teatrale «Il centro» di Lucca. Insieme a Carlo Hintermann e Carla Macelloni, ne saranno interpreti altri dodici attori; la regia è curata da Roberto Marcucci, le musiche originali sono di Tony Cucchiara, le scene e i costumi di Alessandro Sesti.
«Uomini e no» è un prodotto della «Rassegna nuovo teatro» di Lucca fatto in collaborazione con il teatro regionale toscano.

È il racconto più tetro e arroventato della Resistenza, ambientato nella Milano del settembre del 1943. La città respira e si macera in un'unica passione: la lotta accanita, fatale come una necessità biologica a cui operai e intellettuali si sono votati con disperata volontà. Questa lotta non è rappresentata da un cronista del costume o dell'aneddotica, ma ricreata, nel caldo cuore dell'azione, da un poeta che scruta l'anima dei suoi personaggi con uno sguardo ardente, quasi allucinato. I sentimenti appaiono filtrati e purificati in una tensione sovrumana, necessariamente sottratti agli schemi di una normale esistenza: un amore, uno di quegli amori «impossibili», ritrova, nell'eccezionalità del momento storico, la sua naturale giustificazione; e proprio di questo amore, più ancora che delle scene della resistenza, Uomini e no» trae tutto il suo valore politico attuale, giungendo ad organizzare la complessità dei temi trattati intorno a una contraddizione fondamentale; quella tra illuminismo e romanticismo, tra la fiducia nella felicità generale e lo studio di un dramma individuale, quello del protagonista che vive un tormentato rapporto con l'enigmatica Berta, che del romanticismo recupera il tema d'amore e di morte.

17.

Ghigo de Chiara*, «Uomini e no» alle Arti. Il ritorno di Vittorini* in «Avanti», 30 aprile 1977.

Per gli uomini d'una generazione che consumò la prima giovinezza negli anni della guerra e della Resistenza (e che in quel crudele terremoto sperperò sangue e ideologia) è in qualche modo struggente – sbigottimento, nostalgia, furore – ritrovarsi davanti in carne e ossa i personaggi di «Uomini e no», fantasmi remoti d'una lettura che pure nutrì ed esaltò le grandi speranze d'un mondo tutto da rifare.

Elio Vittorini scrisse questo romanzo *a caldo*, cioè nei mesi stessi in cui la lotta clandestina divampava contro il nazifascismo in una feroce spirale di azioni partigiane e di repressioni. Il giovane Vittorini, poco più che trentenne, affrontò la materia del suo racconto portandosi dietro gli stilemi letterari di una già vasta esperienza di animatore culturale: diciamo gli echi di quel realismo popolare desunto (come traduttore e come lettore attentissimo) dalla narrativa americana degli anni Trenta. Una generosa battaglia civile che presto avrebbe trovato sulle pagine di «Politecnico» le tesi più trascinanti in materia di rapporto fra politica e letteratura. Ed è proprio a questa funzione di libero stimolo culturale che rimane affidata la presenza di Vittorini, assai di più – crediamo – che alla sua opera narrativa, che (eccezion fatta, forse, per «Conversazione in Sicilia») oggi rileggeremmo con troppa perplessità. Di «Uomini e no», tuttavia, restano pagine esemplari soprattutto nella vicenda privata del racconto: cioè in quella parte che si riferisce a un rapporto d'amore deciso a sopravvivere a tutto e nonostante tutto, sullo sfondo d'una smisurata tragedia pubblica.

E accortamente Raffaele Crovi ed Enrico Vaime – senza porsi astratti problemi di fedeltà all'originale – hanno rielaborato per le scene il romanzo puntando in prevalenza sulla restituzione del rapporto che corre tra gli amanti, ai quali Carlo Hintermann e Carla Macelloni offrono credibilità e sensibilità: attorno a loro si muovono i partigiani, I fascisti, i nazisti, i popolini, tutti mobilitati con troppa disinvoltura dalle pagine di «Uomini e no» per costituire il doveroso riferimento al romanzo. E qui, per la verità, il testo teatrale si rivela sbrigativamente informativo, anche se alcuni attori (e citiamo Luciano Roffi, Giorgio Naddi, Dino Boccaccini) riescono ad uscire da una prestazione di maniera. La regia di Roberto Marcucci tenta (e qualche volta ce la fa) di organizzare il discorso secondo cadenze meno frammentarie.

18.

E.Z., *I sogni della Resistenza* in «Momento sera», 30 aprile 1977.

UOMINI E NO, dal romanzo di Elio Vittorini, riduzione teatrale di Enrico Vaime e Raffaele Crovi, con Carlo Hintermann e Carla Macelloni. Regia di Roberto Marcucci. Cooperativa «Il Centro» di Lucca. Teatro Delle Arti.

Da qualche tempo si nota un vivace interesse verso l'opera di Elio Vittorini da parte del teatro, del cinema e della televisione. In poco più di due o tre anni abbiamo avuto la riduzione sulle scene di «Conversazione in Sicilia», per il cinema del «Garofano rosso», e per la televisione sia del «Garofano rosso» che di «Città del mondo». Ora è toccato, per iniziativa della Cooperativa «Il Centro» di Lucca, che la dà al «Delle Arti», a «Uomini e no», a conferma appunto del fascino sempre maggiore che va esercitando uno scrittore come Vittorini. «Uomini e no» è stato un sogno non realizzato di alcuni registi cinematografici italiani (Visconti, De Santis, Lizzani) i quali più volte avevano pensato, senza mai riuscirci, di portarlo in film. Vedendolo ora apparire sulla scena si prova lì per lì una certa emozione, in quanto «Uomini e no» è legato a un periodo della Resistenza, ideato e scritto dal suo autore durante la clandestinità. È libro sofferto e intenso, nel quale è descritta la lacerante tensione in cui gli uomini erano venuti a trovarsi subito dopo il settembre del 43. Vittorini si serve di un poeta che all'interno dell'azione scruta l'animo dei suoi personaggi. Portarlo in teatro non era facile, né se ne sentiva la necessità dato che possiamo considerarlo non poco datato, nonostante che il regista Roberto Marcucci dichiari sul programma di avervi visto valori politici attuali; e dato che non era possibile dare una dimensione scenica a un racconto narrativo che pur vivendo di drammi psicologici personali si muove nel clima vasto e profondo di uno sconvolgimento storico.

La riduzione che ne hanno fatto Enrico Vaime e Raffaele Crovi, a quanto pare nata per essere utilizzata radiofonicamente è troppo semplice e sfuggente per poter essere considerata in qualche modo. Si tratta di una generica illustrazione che registicamente segue le piste di un piatto realismo. In qualche momento lo spettacolo dà l'impressione di poter salire di tono, ma lo si deve alla forza di certe immagini di Vittorini i cui dialoghi a volte, con i loro caratteristici giochi di parole, lasciano trapelare una singolare forza teatrale. Si tratta di piccoli lampi che non riescono a illuminare uno spettacolo che non va al di là di un dignitoso assetto generale, con una scrittura scenica puntuale ma grigia e spesso priva di mordente. Dignitoso il gruppo di attori in cui emergono Carlo Hintermann e Carla Macelloni.

19.

«Uomini e no» in scena a Roma. Un intellettuale ridotto a puro ordigno di morte in «Unità» 30 aprile 1977.

La versione teatrale del romanzo di Vittorini curata da Crovi e Vaime presentata alle Arti dalla Cooperativa «Il Centro»

ROMA - Dal romanzo di Elio Vittorini *Uomini e no*, argomento di discussioni e controversie all'epoca in cui apparve, poco dopo la fine della guerra, Raffaele Crovi ed Enrico Vaime hanno tratto una riduzione teatrale che sarebbe ingeneroso gravare d'un nuovo peso di polemiche, riferite al testo d'origine. Certo, a giudicare almeno dall'allestimento che ne offre la cooperativa «Il Centro», nata a Lucca, attiva da principio in Toscana, e poi anche sul territorio nazionale, la saldatura fra il «pubblico» e il «privato» della situazione, fra il dramma individuale del personaggio e la tragedia collettiva della Resistenza a Milano, non risulta qui più ferma, e insieme più articolata, di quanto non sembrasse, allora e in seguito, a severi lettori dell'opera narrativa («... il libro era fallito proprio in quello che Vittorini aveva voluto fare di nuovo. Non gli era riuscito usare la storia in rapporto ai sentimenti e all'azione del protagonista» ha scritto Romano Bilenchi in *Amici*, 1976).

Alla prova della ribalta, dunque, il disperato amore di Enne Due per Berta, moglie di un altro, da lui incontrata dopo lunga separazione, è tema che, affidandosi in larga misura a traslati lirici, ove ha spazio soprattutto una vagheggiata fuga verso l'infanzia, non perviene ad assumere la necessaria corposità drammaturgica. Mentre l'attività di Enne Due in quanto capo di un distaccamento partigiano di città (un GAP o qualcosa di simile) e il lavoro dei suoi compagni acquistano l'aspetto un po' risaputo e approssimativo che gli eventi di quel periodo è stato conferito, attraverso tre buoni decenni, e con sempre minor proprietà (fatte rare eccezioni), da un'abbondante produzione cinematografica.

La regia di Roberto Marcucci, l'apparato scenico e i costumi di Sandro Sesti, pur non mancando di destrezza nel collegare i diversi momenti e ambienti della vicenda, soffrono di questa sorta di mimetismo di seconda mano: la sequenza della festicciola nell'appartamento dell'ufficiale tedesco, ad esempio, rimanda. a *Salon Kitty* o peggio. Ma bisogna riconoscere che l'episodio della cattura e del barbaro assassinio del venditore ambulante, dato in pasto ai cani (uno dei pezzi forti di Vittorini), è reso con notevole intensità dinamica e figurativa, senza scadere nel *grand-guignol*.
Quanto al messaggio ultimo di *Uomini e no*, è augurabile che il giovane spettatore di oggi capisca la differenza (come del resto era nei voti di Vittorini) tra la solitaria vocazione dell'intellettuale Enne Due, ridotto sul passo estremo a un puro «ordigno di morte» (per i nemici, ma anche per se stesso), e la mobilitazione so1ida1e, di classe che tiene uniti i combattenti operai e popolari, «umani» anche quando sono costretti ad uccidere; la differenza, insomma, fra terrorismo e rivoluzione.

Carlo Hintermann interpreta la parte principale con molta serietà e discreto vigore. Carla Macelloni è una Berta di lieve spicco. A Giorgio Naddi è assegnata la dizione, abbastanza pulita, dei brani più specialmente intensi a far meditare e riflettere. Da ricordare. degli altri, Sergio Ciulli, Omero Gargano, Lucio Rosato. Alla «prima» romana, alle Arti, calorosi consensi.

20.

Cesare Orselli, *Uomini e no*, in «Sipario» aprile 1977.

UOMINI E NO
di Elio Vittorini. Riduzione di Raffaele Crovi e Enrico Vaime. Regia di Roberto Marcucci.
Scene e costumi di Sandro Sesti. Musiche di Tony Cucchiara.
Interpreti: Carlo Hintermann, Carla Macelloni, Giorgio Naddi, Sergio Ciulli, Marina Ruta, Rita Caldana, Omero Gargano, Paolo Sinatti, Luigi Cortopassi, Franco Mazzi, Dino Boccaccini, Lucio Rosato, Luciano Rotti, Giancarlo Gori, Massimo Filacchione.
Cooperativa teatrale Il Centro-Lucca. Firenze, Teatro "Affratellamento". 1.a rappresentazione: 9 febbraio 1977.

Il nome di Elio Vittorini è indubbiamente un sicuro richiamo: il regista Marcucci lo sa bene, e difatti il suo *Uomini e no* ha sempre visto teatri pieni e pienissimi; ma non ci sentiremmo proprio di dire che questa produzione del "Centro" di Lucca stia alla pari con i precedenti *Scapino* e *Don Giovanni.* In primo luogo, la riduzione di Vaime e Crovi, destinata alla radio, si articola in una serie di flashs (con numerosi interventi di rumori e voci "fuori campo") che non costituiscono una vera storia ma sono episodi quasi ripercorsi sul filo della memoria.

Ed ecco il primo errore della regia: aver scelto scene (peraltro modeste) di un realismo banale, in cui mal si collocano le vicende della Resistenza milanese, tutte tensione umana e politica, e addirittura risultano incomprensibili i "sogni" di un ritorno del protagonista - qui Vittorini in persona - alla Sicilia d'origine.

La recitazione, nei momenti migliori, non si distacca anch'essa da una sigla di un neorealismo spicciolo, con paurosi sbandamenti verso il dilettantismo in molti personaggi, e non solo quelli minori: ed è stata questa l'altra grave carenza dello spettacolo. Non è bastata infatti la presenza di Carlo Hintermann nel ruolo del protagonista Enne 2, calibrato, interiore, a bilanciare la "stonatura" della recitazione di Carla Macelloni, una Berta assolutamente improbabile, anche sul piano del phisique du rôl: Berta è una donna matura, piena di esperienza, più anziana di Enne 2, e la Macelloni è giovanile e ha un tipo di recitazione "scodinzolante", da rivista sentimentale.
Altro contributo in negativo l'ha dato la musica di Tony Cucchiara, del tutto fuori posto, disturbante con quel suo andamento stranamente allegro, di canzone anni '50 (ma non siamo nella Milano della Resistenza?).

Un solo, autentico momento di grandezza tragica lo spettacolo l'ha raggiunto nella scena del mendicante Giulaj, quasi uno scemo che viene catturato dai Nazisti e poi fatto sbranare dai cani: a Giulaj ha dato vita Sergio Ciulli, con un gestire di mimo demente, con un volto nel quale si dipingeva - come su quello dell'Innocente di Musorgskj – tutto lo stupore esterrefatto di un'anima infantile dinanzi alla crudeltà umana. Il pubblico, che è sempre più avvertito di quanto sperino certi imbonitori, ha capito che lì davvero vibrava qualcosa, ed ha riservato a Ciulli un caloroso successo personale.

Bibliografia

Bibliografia delle opere di Vittorini:

Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Atto primo, in «Il Ponte», nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1161-1171.

Le città del mondo. Una sceneggiatura, Torino, Einaudi, 1973.

Le opere narrative, a cura di Maria Corti, *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, vol. I, 1974.

Le opere narrative, a cura di Maria Corti, *Note ai testi* di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, vol. 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.

Diario in pubblico, Milano, Bompiani, 1999.

Cultura e libertà: saggi, note, lettere da Il politecnico e altre lettere, Torino, N. Aragno, 2001.

Lettere 1952-1955, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

Letteratura, arte, società. Articoli e interventi, 1926-1937, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. I.

Letteratura, arte, società. Articoli e interventi, 1938-1965, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. II.

Bibliografia generale e critica:

ALFONSO ALBERTI, «*Uomini e no*»*: un'opera engagée che non arrivò sulle scene*, Firenze, «Rivista italiana di musicologia», 2004, vol. 39 (2), p.329-356.

ALBA ANDREINI, *La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*, Pisa, Nistri-Lischi 1979.

ALBA ANDREINI E ROBERTO TESSARI (a cura di), *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, Roma, Bulzoni, 200.

ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Savelli, Roma, 1975.

RENATO AYAMONE, *La manon a cavallo: un'analisi di Vittorini*, Napoli, Guida, 1975.

CARLO BO, *Inchiesta sul Neorealismo*, Milano, Medusa, 2015.

DANIELA BOMBARA, *Il fantastico siciliano dal gotico visionario ottocentesco alla scomposizione umoristica di Pirandello: un percorso evolutivo tra letteratura e teatro*, in «Quaestiones Romanicae», IV, Convegno Internazionale CICCRE, 2- 3 ottobre 2015, Szeghedin, Ungheria, Timisoara, Jate Press, 2016, pp. 283-299.

VALENTINO BOMPIANI, ALBERTO SAVINIO, *Scrivere fino in fondo. Lettere 1941-1952*, a cura di Francesca Cianfrocca, Milano, Bompiani, 2019.

GIUSEPPE BONAVIRI, *Il sarto della strada lunga*, Palermo, Sellerio editore, 2008

GUIDO BONSAVER, *Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.

LODOVICA BRAIDA (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore «artigiano»*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

VIRNA BRIGATTI, *L'Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura,* in «Testo e senso», n. 14, 2013.

VIRNA BRIGATTI, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Le edizioni, 2017.

VIRNA BRIGATTI, *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Teatro e metateatro in Italia tra barocco e Novecento*, Milano, Cuem, 2015.

ANNAMARIA CASCETTA, *Elementi di drammaturgia*, Milano, pubblicazione dell'ISU Università Cattolica, 2000.

A. CASCETTA, F. ANTOLINI, B. CUMINETTI, C.BERNARDI, *I discorsi del teatro. Percorsi e problemi della scena che cambia*, Milano, Vita e pensiero, 1982

ETTORE CATALANO, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo, 1977.

ETTORE CATALANO, *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progredit, 2008.

SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

RAFFAELE CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998.

RAFFAELE CROVI, *Vittorini cavalcava la tigre: ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano, 2006.

RAFFAELE CROVI, ENRICO VAIME, *Uomini e no*, in «Sipario», 22 aprile, 1965, pp. 44-53.

CONCETTA D'ANGELI, *Forme della drammaturgia: definizioni ed esempi*, Torino, Utet, 2004.

EDOARDO ESPOSITO, *Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.

GIOVANNI FALASCHI, *Uomini e no* in IDEM, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

ENRICA MARIA FERRARA, *Vittorini in conversazione con Shakespeare: teatro e cultura popolare*, in «Italian studies», vol. 67 n. 1, 2012, pp. 105-119.

ENRICA MARIA FERRARA, *Vittorini in conversazione con Wilder*, in «Itaca», vol. 90, n. 3, 2013, pp. 37-49.

ENRICA MARIA FERRARA, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze, Firenze University Press, 2014.

GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1967.

GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

ANTONIO GIRARDI, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Liguori, Napoli 1975.

J.W. GOETHE, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Torino, Boringhieri, 1992.

GIUSEPPE LUPO, *Vittorini Politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.

GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992.

GIACOMO NOVENTA, *Un titolo, un libro e un romanzo*, in «La Gazzetta del Nord», 29 luglio, 5 agosto e 31 agosto 1946, poi in volume: ID., *Il grande amore*, Milano, Scheiwiller, 1960, ora in ID., *Il grande amore e altri scritti*, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio, 1988.

PAOLO ORVIETO, *Padri e figli nel romanzo postumo di Vittorini*, in «Paragone», agosto 1971, pp. 3-35.

ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.

LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, *Premessa* di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, vol. III, 2001.

LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, *Premessa* di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, vol. II, 1993.

LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, *Premessa* di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, vol. IV, 2007.

MURIEL PLANA, *Roman, théâtre, cinéma, Adaptation, hybridation et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois, Editions Bréal, 2004.

WILLIAM SAROYAN, *Che ve ne sembra dell'America*, Mondadori, Milano 1940.

WILLIAM SAROYAN, *La commedia umana*, New York, Overseas Editions, 1943;a cura di Marcello Morpurgo, Mondadori, 1974.

WILLIAM SAROYAN, *I giorni della vita (The Time of Your Life)*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Rosa e Ballo Editori, Milano 1944.

ALBERTO SAVINIO, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989.

ALBERTO SAVINIO, *Alcesti di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.

LEONARDO SCIASCIA, DAVIDE LAJOLO, *Conversazione in una stanza chiusa*, Sperling & Kupfer, Milano, 1981.

LEONARDO SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

VITTORIO SPINAZZOLA, *«Uomini e no», ovvero Amore e Resistenza*, in ID., *La modernità letteraria*, il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2001, pp. 293-312.

EMIL STAIGER, *Fondamenti della poetica*, Milano, Mursia, 1979.

PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962.

LEONARDO TERRUSI, *«Il nome del paese era scritto su un muro…» dove si svolge "Conversazione in Sicilia",* «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVI, 2007, 1-2, pp. 205-212.

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

GIUSEPPE VARONE, *L'«impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare: il teatro-conversazione di Elio Vittorini»*, in «Rivista di Letteratura teatrale», 4, 2011.

PIERMARIO VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo,* Venezia, Marsilio, 2007.

PIERMARIO VESCOVO, *Il tempo a Napoli*. *Durata spettacolare e racconto,* Venezia, Marsilio, 2011.

PIERMARIO VESCOVO, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

THORNTON WILDER, *La piccola città,* Traduzione di Fruttero e Lucentini, Livorno, Sillabe, 2015.

MARINA ZANCAN, *Il progetto Politecnico: cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

Résumé

Cette étude porte sur la production littéraire de Elio Vittorini, en se concentrant en particulier sur la prétendue théâtralité de *Les Hommes et les Autres* et sur son succès scénique. Elle s'appuie sur un domaine d'analyse défini comme celui du rapport entre théâtre et roman. Toutefois, si cette approche d'analyse permet de circonscrire le contexte de recherche d'un point de vue historique, en focalisant sur les échanges mutuels entre les genres littéraires, elle se révèle insuffisante pour structurer la question d'un point de vue théorique. En effet, une approche contrastive, qui vise à montrer comment théâtre et roman s'opposent, ne rend pas compte de toutes les manifestations de ce complexe phénomène de proximité et de superposition partielle entre drame et roman qui commencent à apparaître au cours du XX^{e} siècle, dans le sens de l'épicisation du drame autant que, au contraire, de la dramaturgisation du roman.

Afin de mettre en valeur cette porosité, nous avons fait référence à la théorie modale et aux oscillations entre les deux pôles d'écriture auxquels une longue tradition, remontant à Platon, a assigné l'étiquette de *mimétique* et *diégétique.* Après avoir outrepassé la nette distinction entre genre dramatique et genre narratif, l'étude se fixe comme objets les croisements possibles entre les modes du discours et se focalise sur les parcours mimétiques qui traversent le récit et sur les suggestions diégétiques accueillies par le discours dramatique.

Nous avons cru entrevoir un rôle paradigmatique dans le processus de contamination des formes dans l'œuvre narrative de Elio Vittorini, en particulier dans la présence prépondérante de la dimension dialogique qui semble minorer la fonction diégétique. De plus, le travail de Vittorini, résultat d'une « tension rationnelle » qui établit des relations nouvelles avec une réalité en évolution rapide, s'exprime dans une recherche formelle constante, visant à atteindre une adhésion de plus en

plus complète au présent. Cette recherche vittorinienne, sensible et attentive aux modèles européens et internationaux les plus innovants, menée en dehors d'un cadre rigide de genre, a permis une libre circulation des formes, des perspectives et des attitudes, grâce à laquelle la représentation de la réalité s'éloigne des contraintes du cadre naturaliste. Anna Panicali a observé à juste titre que :

> Vittorini ha guardato al teatro come unione d'immagine e voce, non come tecnica rappresentativa e forse ha pensato all'oralità, all'epica, al dramma, con un duplice scopo: accordarsi al ritmo della vita e, a un tempo, ritualizzarla[466].

À propos de Vittorini, on peut considérer le théâtre aussi comme une technique de représentation, à condition toutefois de ne pas identifier, comme on l'a fait récemment, l'essence du théâtre dans le dialogue et, parallèlement, de ne pas expliquer les fonctionnalités dramatiques présentes dans le récit exclusivement à la lumière de la seule omniprésence de la dimension dialogique.

La présence du théâtre chez Vittorini implique bien d'autres dimensions, qui sont liées à un ancrage personnel, biographique et culturel, et aussi la compréhension de la spécificité du langage théâtral, dont il a toujours été bien conscient:

> Uno spettacolo teatrale non è la lettura animata di un'opera. È piuttosto una «conversazione» con tutto il pubblico che riempie la sala. Bisogna che si svolga in modo tale da dare al pubblico l'impressione di «parlare», di essere attivo, di partecipare, pur non facendo che «vedere o ascoltare»[467].

Vittorini considérait le théâtre comme un moyen de connaissance et de participation, avec des capacités révolutionnaires totalement étrangères au médium cinématographique, qui se définissent aussi et surtout par rapport ou par opposition à d'autres langages esthétiques:

> Se il pubblico si trova ad assistere con l'impressione di «assistere soltanto», allora addio. Avrà un surrogato teatrale dello spettacolo cinematografico (o della lettura) e gli preferirà lo spettacolo cinematografico vero e proprio che è meno faticoso da seguire e anzi riposante addirittura[468].

---

[466] A. PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 163.

[467] E. VITTORINI, *Della scissione tra cultura e teatro*, «Sipario», a. VII, n. 73, maggio 1952, p. 15 en *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi, 1938-1965,* (éd.) Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. II.

[468] *Ibidem.*

La relation de Vittorini avec le théâtre a été stable dans le temps et certainement fructueuse, bien que multiforme, intermittente et éphémère : elle est présente dans l'œuvre de Vittorini sous forme d'images, d'allusions aux exemples les plus célèbres de la tradition, aux pratiques de composition.

Edoardo Sanguineti a été le premier à remarquer que, dès la subdivision en cinq actes, le roman *Conversation en Sicile* fait référence au genre dramatique et cela est confirmé par le finale dans lequel tous les personnages apparaissent sur la scène en même temps. Leur onomastique, leur gestuelle et la répétition des motifs récurrents de leur conversation exhibent le haut niveau de caractérisation de la matrice théâtrale. Dans le roman, la présence du théâtre va bien au-delà de la prévalence des dialogues, dont dépend la figurativité de son écriture : s'y rattachent des métaphores, des symboles et des images qui sont tout sauf accessoires, qui ne sont pas une simple représentation de l'action mais le moteur et la justification. Au début de *Conversation en Sicile,* Silvestro décrit «le rêve sourd» dans lequel il vit :

> Questo era terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla […] Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita […] come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne [469].

Où le début du voyage, comme le passage de l'inaction à l'engagement, à la recherche « d'autres devoirs » est la conséquence de la récupération des profondeurs de la mémoire d'une image théâtrale liée au père.

> Riconobbi lui e che ero stato bambino, e pensai Sicilia, montagne in essa. Ma la memoria non si aprì in me che per questo solo; riconoscere lui e ritrovarmi ad applaudirlo, lui e il suo vestito rosso in Macbeth, la sua voce, i suoi occhi azzurri, come se lui ora stesse di nuovo recitando su un palcoscenico chiamato Venezia e di nuovo si trattasse di applaudirlo [470].

[469] E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, en *Le opere narrative*, Maria Corti (éd.), Milano, Mondadori, 1974, vol. I, p. 571.
[470] Ivi., p. 573.

Le théâtre s'établit dans l'enfance de l'auteur grâce à l'exemple de son père Sebastiano, dramaturge et acteur amateur et, à partir de cette racine autobiographique, sa présence et la construction des significations symboliques qui lui sont liées trouvent une légitimation.

En outre, les documents autographes, découverts dans l'archive de l'écrivain, témoignent la fréquentation du genre dramatique par Vittorini. Cette partie de sa production, bien qu'éphémère et inconsistante, a en effet la particularité de constituer une présence constante et se développe en accord avec la poétique de Vittorini, à travers des lignes complexes et articulées de continuité et de changement. Ces tentatives inachevées constituent donc un courant souterrain qui n'émerge pas avec la force d'une entreprise réussie, accomplie et définie, mais qui alimente en profondeur la production narrative et entretient avec cette dernière un dialogue continu et ininterrompu. Puisque ces tentatives ne dépassent pas le stade d'ébauches, elles dévoilent les sources de l'expérimentation et aident à l'interprétation des romans.

Au profit de cette recherche, qui se fonde dans la pratique concrète de l'écriture des années 1930, Vittorini poursuivra la réflexion dans les années 1960 en s'adressant à Peter Szondi qui, dans l'essai *Théorie du drame moderne* (1962), a expliqué l'évolution des formes du drame moderne à la lumière du processus d'epicisation, à la recherche, peut-être, d' une légitimation théorique de ce qu'il avait déjà accompli dans sa pratique littéraire.

Compte tenu de la manière très particulière dont se décline le rapport entre « théâtre et roman » et dont ces derniers participent à la construction à la fois d'une poétique et d'une idéologie littéraire, le cas Vittorini a rendu indispensable le recours à des perspectives et à des outils méthodologiques qui permettent l'analyse des intersections entre l'«instance diégétique» et l'«instance mimétique» plutôt que des oppositions entre les genres narratif et dramatique.

À l'origine de cette dernière approche, il y a l'influence des réflexions qu'Aristote consacre à la question dans la *Poétique*, où le genre épique est considéré dans sa dimension textuelle, et le

genre dramatique, par contre, dans une perspective mimético-spectaculaire. Le crédit accordé au cours des siècles à Aristote, et au dispositif qu'il présente, s'est traduit, à partir du XVIe siècle, par un système dramaturgique prescriptif qui a choisi la représentation comme modèle de fonctionnement du genre et a sanctionné toute interférence diégétique, incompatible avec les principes d'objectivité et de vraisemblance. Le résultat a été d'exacerber l'écart même entre les perspectives textuelles du roman et du drame.

Dans le troisième livre de la *République* de Platon, la même question est abordée en fonction pédagogique et à des fins politiques, conformément à la nature du traité. Les «modes de diction» possibles sont considérés dans une perspective purement textuelle, donc *mimesi* et *diegiesis* apparaissent non seulement comme des choix mutuellement excluants, mais aussi comme les limites extrêmes d'une échelle graduée:

> Esiste un certo genere di poesia e di mitologia che è totalmente fondato sulla imitazione, proprio come tu dici avvenire nella tragedia e nella commedia; e che ne esiste pure un altro che si fonda sull'intervento diretto del poeta; questa forma si trova in particolare nei ditirambi. C'è, infine, una terza specie che si esprime in ambedue i modi, e si ha nella poesia epica e, abbastanza spesso, anche in altre forme letterarie[471].

Tout d'abord, il faut noter que si Aristote ne considère pas le discours purement mimétique, par contre, Platon réserve une place à la forme conventionnelle du drame, dans une théorie globale du discours, qui analyse toute la gamme des combinaisons possibles de *diégèsis* et de *mimèsis*. En effet, puisque le but ultime, pédagogique et moral, de celui qui écrit est exclure les éléments négatifs de l'éducation des gardiens de la république, la mimésis n'est pas interdite seulement dans ses réalisations les plus accomplies, la tragédie et la comédie, mais aussi dans le mode mixte. Et c'est justement pour donner l'exemple des modalités par lesquelles tout discours peut exclure la dimension mimétique, se traduisant par un pur récit, que Platon propose un exercice pratique de traduction sur un passage tiré de l'Iliade, qu'Homère construit en parlant d'abord « en personne » puis en cédant la parole à ses personnages. En le réalisant, Platon montre comment, partant d'une situa-

[471] PLATON, *République*, Giovanni Reale e Roberto Radice (éd.), Milano, Bompiani, 2019, III, 394 C, p. 363.

tion intermédiaire de coexistence variable de l'une et de l'autre modalité, on peut remonter vers le pôle diégétique pur ou présumé tel.

De cette preuve, il résulte qu'il est possible de déterminer la présence plus ou moins prépondérante d'instances mimétiques également dans le genre narratif, continuation de l'épopée.

Ensuite, de cette démarche résulte une tradition d'études qui se focalise sur le rapport entre l'auteur et les personnages, à travers la médiation du narrateur. En effet, la narration moderne explore des solutions plus avancées pour confondre et imbriquer les deux voix, pour le complexifier grâce aux instances de focalisation, aux variables techniques telles que le discours indirect libre ou le monologue intérieur. Identification et distanciation, imitation directe ou indirecte, sont, dans ce cas également, des pôles extrêmes au sein desquels s'identifient de multiples possibilités, offertes au narrateur pour intervenir auprès du lecteur interne et médiatiser l'exposition de ses personnages.

Un cas emblématique est représenté par le processus mythopoïétique de Pirandello qui place à l'origine de la création des personnages narratifs une conversation avec l'auteur à qui ils demandent audience, d'abord sous la forme de fantômes ou « esprits », et plus tard comme entités autonomes qui s'émancipent de la tutelle du poète et établissent avec lui un rapport d'altérité et d'opposition. Le contact entre l'auteur et les personnages transite dans *Six personnages en quête d'auteur* du « roman à faire » à la « comédie à faire ». Dans ce cadre, la présence de l'auteur n'est pas seulement présupposée par les antécédents, racontés en sa propre personne dans la préface et par les personnages de la pièce, mais elle est aussi immanente, puisque Pirandello l'objective en écrivant deux scénarios pour le cinéma, où le conflit entre l'auteur et la voix du projecteur exprime bien la pénétration diégétique qui s'opère dans le drame, conçu comme une mise en scène mentale de l'auteur. Les *Six personnages* constituent donc un exemple de « dramaturgie épique », qui s'explique à la lumière d'instances nourries par le rapport avec le roman. La figure de la métalepse de l'auteur, qui sanctionne une atteinte aux niveaux diégétiques et un empiètement illicite du narrateur dans le monde fictif du personnage, constitue un outil valable capable de contempler l'omniprésence

de l'instance diégétique tant dans le discours narratif autant que dans la sphère dramatique et spectaculaire.

Sur ce dernier versant dramatique, la présence plus ou moins évidente de l'auteur comme producteur de l'histoire semble être le dénominateur commun capable de décrire nombreuses expériences du XXe siècle qui donnent une consistance objective à l'entité du poète, exclu de la discussion d'Aristote. En général, l'hypothèse dramatique de l'instance diégétique renvoie, bien que dans la spécificité des cas individuels, à deux macro-phénomènes de référence. Le premier se reconnaît dans la dilatation inhabituelle de l'insertion de didascalies, bien au-delà des limites de la prescription objective de la scène pour inclure des instances subjectivistes, de la focalisation ou de la présence de digressions ou d'indications non visualisables. Le second, d'origine beaucoup plus ancienne, consiste dans un cadre diégétique où s'insère l'acte mimétique de représentation, avec des répercussions importantes sur les catégories de temps et de mode, puisque l'objectivité mimétique du drame peut s'éloigner des figures empruntées au récit.

Le critique hongrois Peter Szondi avait attiré l'attention sur le caractère historique de la catégorie de drame, par rapport à laquelle les récits shakespeariens constituent une configuration alternative, bien diffusée avant son affirmation ; une catégorie que les expériences de la fin du XIXe siècle contribuent à ébranler devant la grand révolution dramaturgique anti-aristotélicienne de Brecht.

La réflexion sur les différences ontologiques et structurelles entre le drame théâtral et le roman peut se servir des études de ceux qui, comme Cesare Segre (1997), ont décrit dans une optique sémiologique la production de signifiés à partir de l'usage des codes auxquels chacun des deux types de communication peut recourir. Cependant, tout en bénéficiant des résultats de l'analyse contrastive, on estime qu'il est nécessaire de dépasser l'opposition nette entre les différents modes de diction que présupposent les approches de ce type. La division en modèles de fonctionnement n'en ressort que partielle et nécessite le recours à des instruments en mesure d'étudier les formes dans leur libre circulation à travers les genres.

L’évolution que Peter Szondi décrit en parcourant l’éloignement progressif des formes du drame dans sa configuration classique a constitué un important instrument de critique, surtout pour ancrer la recherche dans une analyse technique. Puisqu’il est possible de déterminer la présence, plus ou moins prépondérante, des instances mimétiques également dans le genre narratif, nous avons utilisé les catégories de *Mode*, *Temps*, *Voix* et les figures qui leur sont relatives, identifiées par Gérard Genette. Genette a identifié, à l’intérieur de la catégorie du mode, dans la *quantité d’information* narrative et dans *la présence de l’informateur* les deux grandeurs inversement proportionnelles à déterminer à travers un système complexe de figures, utiles pour explorer et évaluer les possibilités mimétiques de l’énoncé diégétique.

L'étude visait à reconstruire la dimension théâtrale de l'œuvre narrative de Vittorini, en examinant, plutôt que les ébauches appartenant au genre, les parcours dramatiques qui traversent le récit et qui semblent être en profonde communication avec ces dernières.

Nous avons d'abord pris soin d'observer la tension entre « diégétique » et « mimétique » dans le roman *Les Hommes et les Autres* dans le but d'évaluer l'adhésion au modèle théâtral dans sa composition.

Ensuite, les recherches archivistiques et la reconstitution philologique des phases d'écriture ont montré la stratification du texte résultant des différentes moutures. En fait, les documents autographes de *Les Hommes et les Autres* nous permettent d'entrevoir comment le roman prend initialement la forme d'une recherche stylistique alternative à la formule parfaite et complète de *Conversation en Sicilie*, visant à transformer la référence théâtrale d'un paradigme biographique et interprétatif du monde dans un modèle de représentation. Ce n'est que plus tard, dans la phase d’écriture suivante la première, qu'à côté des épisodes construits sur le modèle mimético-objectif, par l'usage du dialogue et la transparence du narrateur, on assiste à un accroissement de l'espace destiné au narrateur, à la voix et à la définition de sa physionomie.

On pense que la recherche a répondu à une question fondamentale : que reste-t-il de l'expérimentation face aux perplexités et aux modifications qui ont conduit l'auteur à rejeter le système fondé à l'origine uniquement sur la mimèse objective et sur le dialogue ?

D'abord, *Les Hommes et les autres* se configure comme un système narratif cohérent, conçu pour créer une adhérence entre les structures techniques et le sens véhiculé. Un schéma, celui élaboré par Vittorini, qui repose sur une forte prise de responsabilité vis-à-vis du sujet de son roman. Si l'intention dramatique originaire s'estompe, sur les cendres de celle-ci se dresse un système fondé sur la double articulation en deux registres, chacun se distinguant clairement par ses fonctions, ses modalités et son objet de représentation. Par une utilisation encadrée de variables techniques, la relation narrateur/personnage est déclinée et le rapport de perspective de l'auteur par rapport à son œuvre est explicité. Si le fait de pouvoir ramener la diégèse à la voix unifiée du narrateur offre une garantie que l'auteur s'approprie ce qui est raconté, la délégation de la fonction narrative par le dialogue permet un plus grand éloignement du personnage, qui vient acquérir un plus grand degré d'émancipation et d'existence autonome.

Dans un contexte dramatique, il était facile pour Molière de se soustraire à toute éventuelle accusation dirigée contre son personnage en intervenant en sa propre personne, dans le lieu extra-dramatique de la didascalie, avec le fameux « c'est un scélérat qui parle »; au contraire, la défense de Flaubert contre le blâme qui touche sa Madame Bovary était un cas « rendu d'autant plus complexe par le glissement et l'imbrication – par focalisation plutôt que par définition mimétique objective – du narrateur et du personnage »[472]. La question, en termes de responsabilité morale, est d'une importance fondamentale, en particulier dans le cas de *Les Hommes et les Autres*, où le narrateur et l'auteur implicite s'identifient à l'auteur réel, sur la base de détails personnels et biographiques fournis par l'écrivain lui-même. Voilà donc que la fonction de défense mimétique va bien au-delà de ces potentialités : non seulement la confusion entre les pensées des personnages négatifs et la voix du narrateur constitue une déclaration d'altérité, mais cette prise en charge devient totalement irréali-

[472]P. VESCOVO, *A viva voce*. *Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 53.

sable puisque celui qui dit « je » ne peut que décrire de l'extérieur la raison du mal des personnages nazis-fascistes.

En second lieu, l'analyse a montré que ce n'est pas le mimétique qui a été évacué, mais le modèle théâtral interprété comme un système de représentation basé sur le dialogue. Il ne suffit pas de limiter l'analyse à la présence prépondérante de la dimension dialogique pour épuiser toutes les possibilités mimétiques du roman, mais il est nécessaire d'examiner également la problématisation à laquelle le statut dialogique est soumis et les nombreuses expérimentations auxquelles il est exposé dans le contexte théâtral. Certains chapitres du roman présentent un processus qui en termes narratologiques se définit processus de métalepse ; à travers celui-ci, le responsable de l'instance diégétique, après s'être dédoublé en narrateur et en personnage, dialogue avec Enne 2, protagoniste du niveau diégétique supérieur ; ce phénomène amplifie l'effet de la présence simultanée des deux niveaux temporels. Le narrateur assume à la fois une position extradiégétique et intradiégétique tandis que l'acte créatif, tout en devenant objet de la narration, comporte un passage continuel entre le passé de la diégèse et le présent de la représentation. La comparaison entre *Les Hommes et les Autres* et l'ébauche théâtrale *Atto primo* a prouvé que les chapitres à la structure fondée sur la métalepse sont tirés de celle-ci et que, par conséquence, le dispositif le plus innovant du roman a une origine dramatique. Dans sa configuration formelle non traditionnelle on trouve dans le texte théâtral inachevé des traces de l'expérimentation de Pirandello de la trilogie du théâtre dans le théâtre, où la tension formelle est telle qu'elle devient elle-même le matériau de la pièce : en se thématisant, elle fait de l'œuvre un exemple de « théâtre épique », dans un sens différent de celui de Brecht, qui s'explique à la lumière d'instances nourries par le rapport de l'œuvre avec le roman. En effet, dans *Atto primo*¸ la prise en charge dramatique de l'instance diégétique se manifeste par l'action de l'auteur qui agit dans un cadre métathéâtral avec le Machiniste, le Spectateur et le Metteur en scène. La représentation découle de son discours, consistant initialement en la matérialisation des éléments scéniques rappelés au souvenir du personnage au moyen d'une opération qui, par cette concrétisa-

tion du contenu mental de l'instance productrice du récit, rappelle l'apparition subite sur scène de Madama Pace dans les *Six personnages en quête d'auteur*.

L'observation la plus intéressante que nous pouvons en tirer, dans l'optique de notre recherche sur les différentes techniques, est la volonté de dépassement du cadre impressionniste du roman, par le fait que Vittorini emprunte les modalités d'exposition d'une écriture théâtrale qui s'aligne sur les innovations théâtrales dans son processus de modernisation, surtout chez Pirandello et Wilder. Enfin, l'opération menée par Vittorini prend la forme d'une réabsorption par le roman des résultats du processus de modernisation des formes dramatiques, réalisé précisément avec des moyens diégétiques, dans un mouvement circulaire qui va du diégétique au mimétique et du mimétique au diégétique.

L'apport du modèle théâtral dans la composition de *Les Hommes et les Autres* est donc lié plus profondément aux mécanismes compositionnels et la dimension dialogique prépondérante, le trait le plus évident, ne peut le faire comprendre dans sa complexité. La destination finale de cette expérimentation reste toujours le système narratif, démontrant le fait que pour Vittorini le théâtre n'a jamais représenté un horizon d'arrivée, mais un moyen, ayant toujours la dimension narrative comme objectif. Cette possibilité expliquerait les projets dramatiques restés inachevés et justifierait leur étude afin d'évaluer l'apport à l'œuvre narrative, sous forme de migrations, de dispositifs et de modules élaborés dans le contexte dramatique.

De plus, grâce à l'apport de documents d'archives et aux résultats de notre approche méthodologique, nous avons étudié également le destin spectaculaire malheureux d'un roman traditionnellement défini comme « théâtral ».

Premièrement, on a reconstruit les événements de la fortune spectaculaire dans les années 1960 et 1970, liés à l'adaptation au théâtre par Raffele Crovi et Enrico Vaime. On a examiné les versions publiées et inédites du texte dramatique de 1965, pour lequel Vittorini a influencé l'attitude des réducteurs, globalement orientés vers le plus grand respect de la structure textuelle d'origine. L'échec de l'opération de Crovi et Vaime réside dans ses prémisses mêmes: d'abord dans le fait

d'avoir considéré le roman « comme une série de tableaux dont la représentation est basée sur des dialogues denses », et pour cette raison doté d'« une structure théâtrale », et, d'autre part, dans l'avoir dès lors fondé l'adaptation sur la reproduction servile de son organisation, en vertu de laquelle ils abdiquent toute action interprétative et de réorganisation. Pour la première mise en scène en 1977, le metteur en scène Roberto Marcucci ne modifie que partiellement le texte dramatique et adopte une solution théâtralement justifiée en utilisant précisément les chapitres d'origine dramatique tirés de *Atto primo* replacés dans leur contexte d'origine. La dimension métadiégétique se traduit sur scène à travers le personnage masculin, objectivation du narrateur transformé, comme dans le roman, en interlocuteur d'Enne 2 lors de sa régression dans le monde de l'enfance. Cependant, la transposition traditionnelle est à considérer comme inefficace à des fins de transposition scénique puisque ce n'est pas dans les aspects aisément réductibles que l'on peut saisir l'essence d'un roman complexe tant du point de vue du contenu que de la forme.

Enfin, la mise en scène la plus récente de Carmelo Rifici de la transposition du texte créé par Michele Santeramo en 2018 est analysée par rapport à un contexte théâtral contemporain. En effet, aujourd'hui, l'épicisation du drame trouve aussi sa réalisation dans l'augmentation exponentielle de la présence de romans sur scène, qui oblige à la substitution de la forme conventionnelle, articulée en dialogues et didascalies, avec des solutions dramaturgiques alternatives et innovantes. En particulier, le spectacle de Rifici a été analysé à partir d'expériences similaires qui reposent précisément sur la tension entre mimétique et diégétique qui ont pour point de référence les mises en scène de Luca Ronconi. Dans la mise en scène de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Carlo Emilio Gadda, par exemple, Ronconi fait un choix extrême : la prise en charge totale du texte romanesque est assumée par les comédiens qui jouent aussi bien les énoncés au présent, attribués aux personnages de la pièce, que les énoncés du narrateur extérieur omniscient, en les contraignant à parler à la troisième personne quand le narrateur se réfère à eux-mêmes. Nous pouvons dire ainsi, avec Genette, que le personnage, simultanément actant et responsable de l'instance diégétique, est à la fois homodiégétique et hétérodiégétique, selon la position des énoncés dont il est responsable.

Outre la catégorie du mode, la problématisation concerne aussi la catégorie du temps en raison de la présence simultanée de divers plans temporels. De plus, la fragmentation et l'apparente dissolution de l'hétérodiégétique fait qu'à travers le personnage, la voix, qui dans le roman est unitaire et propre à l'unique narrateur, puisse mettre en évidence et rendre objective la différence qui existe entre « celui qui voit » et « celui qui raconte » dans le cas où le segment de phrase est construit en discours indirect libre.

L'adaptation scénique du texte narratif selon des modalités différentes des processus traditionnels de transposition théâtrale a également été étudiée en appliquant les catégories narratologiques, grâce auxquelles il a été possible d'évaluer l'impact des possibilités diégétiques employées par le drame. À la lumière du système formel complexe et cohérent représenté par le roman, où chaque variable technique est employée consciemment et a une signification précise, la présence d'extradiégétique et intradiégétique sur scène se présente lourde de difficultés. Le spectacle de Ricifi ignore délibérément les implications théâtrales les plus directes qui résident dans le dédoublement du narrateur extradiégétique en narrateur homodiégetique et personnage de son monde fictif, malgré le fait qu'il représente une prérogative essentielle du roman. *Les Hommes et les Autres*, en effet, répond encore à la même idéologie littéraire qui sous-tend la composition de *Conversazione in Sicilia* et *Atto primo*, où la figure du poète est latente et constitue un rouage de l'œuvre dont elle est indissoluble: mémoire, fantaisie et poésie, les mots-clés récurrents des années 1930 trouvent encore dans le moi lyrique, dans l'autobiographie, dans la mythisation de l'expérience personnelle leur fondement. Il est en effet impossible d'isoler l'objet du récit de l'acte narratif et du sujet producteur de cette instance, entités toutes incluses de la même manière dans la représentation, comme le modèle dramatique d'*Atto primo* l'avait montré.

Dramatique romanesque. Vittorini entre auteur et personnage

Résumé

Cette étude porte sur la production littéraire d'Elio Vittorini. Elle s'appuie sur un domaine d'analyse défini comme celui du rapport entre théâtre et roman. Afin de mettre en valeur toutes les manifestations de ce complexe phénomène de proximité et de superposition partielle, dans le sens de l'épicisation du drame autant que de la dramaturgisation du roman, nous avons fait référence à la théorie modale et aux oscillations entre les deux pôles d'écriture auxquels une longue tradition, remontant à Platon, a assigné l'étiquette de mimétique et diégétique.
Nous avons cru entrevoir un rôle paradigmatique dans ce processus de contamination des formes dans l'œuvre narrative d'Elio Vittorini, d'abord dans la présence prépondérante de la dimension dialogique et dans une recherche formelle sensible et attentive aux modèles internationaux les plus innovants, menée en dehors d'un cadre rigide de genre. De plus, les documents autographes témoignent l'existence d'une production dramatique que, bien qu'éphémère et inconsistante, alimente en profondeur la production narrative. En particulier, nous avons analysé cette démarche dans la composition de *Les Hommes et les Autres*, inspirée par le drame inachevé *Atto primo* qui, puisqu'il ne dépasse pas le stade d'ébauche, dévoile les modèles théâtraux de l'expérimentation et aide à l'interprétation du roman.
Enfin, après avoir évalué la dimension mimétique de l' œuvre, on a déterminé son succès scénique. La prétendue théâtralité du roman a été identifiée surtout par rapport aux expériences théâtrales contemporaines qui reposent précisément sur la tension entre mimétique et diégétique.

Mots-clés : Elio Vittorini (1908-1965) ; théâtre ; roman ; épicisation ; dramaturgisation ; Les Hommes et les Autres ; mimétique ; diégétique

The Novelistic Dramatic. Vittorini between author and character

Summary

This study focuses on Elio Vittorini's work. It is based on a field of research defined as that of the relationship between theatre and novel. In order to explore this phenomenon in its complexity on the direction of the epicization of drama as much as the dramaturgisation of novel, we referred to the modal theory and to the oscillations between the two poles of writing labeled mimetic and diegetic by a long tradition which dates back to Plato.
In this process of contamination of forms, a paradigmatic role has been noticed in the narrative work of Elio Vittorini, first of all in the predominant presence of the dialogical dimension and, secondly, in a exploration of form sensitive and attentive to the most innovative international models wich was conducted outside a rigid gender framework. In addition, the autograph documents testify to the existence of a dramatic production that, although ephemeral and inconsistent, feeds in the depth the novels' mechanism of composition. In particular, we analyzed this approach in the composition of *Men and not men*, inspired by the unfinished drama *Atto primo* which, since it does not go beyond the draft stage, reveals the theatrical models of experimentation and helps in the interpretation of the novel.
Finally, after assessing the mimetic dimension of the work, we determined its success on stage. The alleged theatricality of the novel has been identified above all in relation to contemporary theatrical experiences that are based precisely on the tension between mimetic and diegetic modes.

Keywords : Elio Vittorini (1908-1965); theatre; novel; drama; Men and not men; mimetic; diegetic

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ED IV – Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Maison de la Recherche - Bureau D414 - 28 Rue Serpente
75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études romanes italiennes