

Virna Brigatti

Diacronia di un romanzo:
Uomini e no di Elio Vittorini
(1944-1966)

Ledizioni

© 2016 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*

Prima edizione: novembre 2016

ISBN cartaceo: 978-88-6705-505-0
ISBN ePub: 978-88-6705-506-7

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Testi e testimonianze di critica letteraria

Direttore

Edoardo Esposito, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

*A chi, prima di me, con il suo lavoro
ha permesso che compissi questo percorso*

*A Giorgio
e alla mia famiglia*

RINGRAZIAMENTI

Negli anni in cui questo lavoro di ricerca è stato svolto, sono molte le persone che ho di volta in volta ringraziato personalmente; ora, in questa sede, devo di necessità limitarmi a citare esplicitamente solo pochi nomi, ma tengo a premettere che i non citati restano parte viva, nella mia memoria, del percorso che ha condotto a questo mio volume.

Il mio primo ringraziamento va, e non per dovere, ad Alberto Cadioli, guida ferma e severa, ma vicina, aperta e disponibile ad accogliere dubbi e incertezze per farli maturare in serio e articolato confronto intellettuale. Accanto a lui, altre figure autorevoli hanno affiancato la mia ricerca, non solo attraverso il loro lavoro scientifico, ma anche attraverso il tempo di dialogo che mi hanno concesso; in particolare richiamo i nomi di Gian Carlo Ferretti, Edoardo Esposito e Carla Riccardi.

Seguono poi i ringraziamenti a figure indispensabili e insostituibili: gli archivisti, i bibliotecari e i responsabili del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e della Fondazione Rizzoli Corriere della Sera. Grazie dunque a Claudia Piergigli, Raffaella Gobbo, Gaia Riitano, Valentina Zanchin, Luisa Finocchi, Annalisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Marco Magagnin, Francesca Tramma.

Grazie ancora ai tanti colleghi e amici che tra le chiacchiere hanno condiviso con me riflessioni e pensieri, aiutandomi a raggiungere chiarezza e determinazione; tra tutti, Silvia Cavalli, Marco Fumagalli, Elisa Marazzi, Isotta Piazza.

Ringrazio inoltre un gruppetto particolare di persone, che sono state testimoni dell'ultima fase di questo lavoro e dei suoi retroscena, con le quali l'amicizia è tutt'uno con un fertile scambio intellettuale: Rosa Argenziano, Mattia Bertocco, Chiara Cauzzi, Michela Cervini, Mara Pometti, Giulia Ravera.

A Giorgio, infine, mio marito, a lui non solo una dedica ma anche un ringraziamento, per la pazienza e il costante sostegno.

Indice

PREFAZIONE	11
1944-1945. IL TESTO DELLA PRIMA EDIZIONE ATTRAVERSO GLI AUTOGRAFI	
1. I DOCUMENTI D'ARCHIVIO	19
I. <i>Premessa: la storia editoriale di Uomini e no</i>	19
II. <i>Le carte manoscritte</i>	23
III. <i>Le prime bozze</i>	66
IV. <i>La prima edizione</i>	73
2. LE TRASFORMAZIONI DI BERTA	83
I. <i>La fisionomia di Berta</i>	83
II. <i>I dialoghi tra Berta e Selva</i>	97
III. <i>Selva sostituita dai vecchi profeti</i>	108
IV. <i>Il "muto dialogo" di Berta con i morti</i>	124
V. <i>Il mancato cambiamento</i>	137
VI. <i>Corsivi di commento</i>	151
VII. <i>Corsivi di anticipazione</i>	158
VIII. <i>La "storia di Berta" incrocia la "storia di Giulaj"</i>	168
IX. <i>La "responsabilità" di Berta</i>	175
3. VARIAZIONI SU ENNE 2	187
I. <i>L'uomo e lo Spettro</i>	187
II. <i>Corsivi di amplificazione</i>	193
III. <i>Il partigiano: un'identità sfuggente</i>	202
IV. <i>La funzione interrogativa del Gracco</i>	211
V. <i>Il Gracco e il valore conoscitivo della conversazione</i>	219
VI. <i>La voce narrante e la "poetica della partecipazione"</i>	226
VII. <i>L'intellettuale Enne 2</i>	235
VIII. <i>La morte di Giulaj e il problema del male</i>	243
IX. <i>Il problema del male all'interno della poetica</i>	255
X. <i>Echi profondi da personaggi minori</i>	269

4. RESISTENZA E ADEMPIMENTO	275
I. <i>I pensieri di Enne 2</i>	275
II. <i>La funzione di Lorena</i>	279
III. <i>Il dialogo sulle possibilità della resistenza</i>	287
IV. <i>La morte come adempimento</i>	294
V. <i>Il cielo che fu dell'aquilone</i>	302
VI. <i>L'affermazione di una speranza collettiva</i>	306

1945-1966. LE TRE EDIZIONI SUCCESSIVE E LE VARIANTI TESTUALI

1. CRITICA E AUTOCRITICA TRA PRIMA E SECONDA EDIZIONE	311
I. <i>I destinatari elettivi di Uomini e no</i>	311
II. <i>La ricezione del romanzo</i>	324
III. <i>Autocritica vittoriniana</i>	351
IV. <i>Dare il documento</i>	363
V. <i>In Francia: le manifeste de l'humanisme révolutionnaire</i>	370
2. LA NUOVA STAMPA E IL NUOVO TESTO	381
I. <i>L'edizione</i>	381
II. <i>Il nuovo testo: Enne 2</i>	387
III. <i>Il nuovo testo: Berta</i>	393
IV. <i>Il nuovo testo: Lorena</i>	399
V. <i>Lo stesso testo: Giulaj</i>	404
VI. <i>Autonomia e interdipendenza delle parti</i>	410
3. LE ULTIME EDIZIONI: DA BOMPIANI A MONDADORI (1960-1966)	419
I. <i>Le riproposte nei Delfini Bompiani</i>	419
II. <i>Il testo: il recupero del "muto dialogo"</i>	430
III. <i>Nuove edizioni Mondadori: Oscar e Narratori italiani</i>	435
IV. <i>Il testo ne varietur: il recupero dei corsivi</i>	439
V. <i>Storia d'amore?</i>	458

APPENDICE ICONOGRAFICA	475
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA E RIFERIMENTI ARCHIVISTICI	499
--	-----

INDICE DEI NOMI	511
------------------------	-----

Prefazione

«*rilievo speciale assume nel caso di Vittorini la prospettiva diacronica perché egli vive in continua, inquieta fase di problematicità e di potenziale evoluzione, spostando e ripudiando idee, immagini, rimettendo sempre tutto in forse*»¹
(Maria Corti)

La storia di *Uomini e no* di Elio Vittorini, considerata a partire dalla genesi del testo e poi lungo le diverse edizioni approvate dallo scrittore, impone di parlare di diverse e successive volontà autoriali che hanno determinato nel tempo i cambiamenti apportati alla narrazione romanzesca. Di questo romanzo si dispone del testo corrispondente all'ultima volontà dell'autore e considerabile, dunque, *ne varietur* – quello uscito dalla revisione del 1965 per Mondadori –, ma è utile affrontare l'intera storia della scrittura e della sua lavorazione editoriale, per meglio individuare i nodi critici che in essa sono racchiusi e per meglio conoscere alcuni tasselli del percorso intellettuale e narrativo dell'autore.

Il primo perno su cui poggiare l'avvio del discorso è l'indagine sulla genesi della *princeps* del 1945, edita a Milano presso la casa editrice di Valentino Bompiani; il secondo è la ricostruzione della sua contemporanea ricezione e dell'evoluzione dell'idea di letteratura dell'autore in quegli anni, ricostruzione che conduce verso le scelte operate per la seconda edizione Bompiani del 1949. In proposito si può affermare che le due pubblicazioni degli anni Quaranta siano i due estremi delle scelte condotte dallo scrittore all'interno delle quali prenderanno forma le edizioni degli anni Sessanta, che rappresentano il terzo e ultimo snodo dei risultati della ricerca qui proposti. La *princeps* è infatti il deposito di *tutti* i materiali testuali che sono riconducibili al titolo *Uomini e no*, mentre l'edizione del 1949 rappresenta il momento di maggiore riduzione quantitativa di quegli stessi materiali. L'edizione del 1960, ancora presso Bompiani, e quella del 1965, la prima con Mondadori e

¹ Prefazione a Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori, 1974, a cura di Maria Corti, vol. I, pp. XI-LX; la citazione a p. XIII.

l'ultima a precedere la morte dell'autore, vedono progressivamente recuperare le parti di testo estromesse nel 1949, giungendo a un testo che si può considerare *prossimo* (nella macro-struttura diegetica) a quello del 1945. Poiché, dunque, il testo della *princeps* ha un'impostazione che *di massima* è recuperata nella pubblicazione del 1965 e poiché la critica successiva a quest'ultima si è per lo più sempre confrontata con il testo da questa trasmesso, è possibile porre in dialogo la rilettura del romanzo così come è stato pubblicato nel 1945, con l'interpretazione che nel tempo ne è stata data e che si è per lo più fondata sul testo dell'ultima edizione; ciò almeno per quelle considerazioni che sono ammissibili per entrambe le redazioni.

A questo proposito si può anticipare che tendenzialmente la critica ha letto il romanzo secondo due principali assi interpretativi: privilegiando la storia d'amore e in conseguenza considerando la morte del protagonista come un suicidio causato dalla delusione sentimentale, o privilegiando il valore di testimonianza del periodo resistenziale, portando l'opera sotto l'etichetta di neorealismo e considerando dunque la morte del partigiano protagonista come un sacrificio per la lotta al nazi-fascismo. Queste due tendenze interpretative, che si manifestano fin dalle prime e immediate recensioni dell'opera, contemporanee al momento della sua prima pubblicazione nel giugno del 1945, si mantengono costanti nel tempo, arrivando a consolidarsi anche all'interno della critica accademica così come nelle pagine più autorevoli della critica militante. Tali tendenze si intrecciano negli scritti critici e spesso coesistono in modi non necessariamente contraddittori, soprattutto quando lo scopo del critico è quello di ricomporre, dal punto di vista dei significati, la costitutiva disarmonia compositiva e stilistica di un testo che pone la tensione tra le dimensioni private e intime dell'esistenza e quelle pubbliche e politiche al centro della propria ispirazione e della propria architettura letteraria: la celebre struttura bipartita tra capitoli composti in caratteri tondi e corsivi che rappresenta tipograficamente i due poli di questa tensione è infatti il centro problematico delle successive revisioni.

Partendo da questa considerazione si è quindi voluto ripercorrere la storia del testo, riconducendola, alla sua autenticità filologica, in modo da potere misurare lo scarto tra la genesi del progetto narrativo, che ricade sotto la diretta responsabilità autoriale, e la sua ricezione, che invece apre lo spazio della libera interpretazione di ogni lettore.

È stato possibile condurre questo tipo di indagine innanzitutto grazie alla disponibilità di materiali autografi e editoriali conservati presso gli archivi, i quali custodiscono la storia di questo romanzo e permettono di accedere al suo laboratorio di scrittura e revisione per un periodo di oltre vent'anni, da una fase molto vicina alla prima ideazione della struttura diegetica, fino alle ultime modifiche compiute negli ultimi anni di vita dell'autore.

Nel caso infatti di *Uomini e no*, come già è stato accennato e come sarà poi descritto in modo più dettagliato nella premessa del primo capitolo, ci si può misurare

con quattro edizioni vivente l'autore che trasmettono quattro redazioni testuali distinte, testimoni di quattro diverse volontà autoriali. Per quanto riguarda la *princeps* del 1945, inoltre, si posseggono le carte autografe di elaborazione del testo e le prime bozze in colonna postillate dall'autore, materiali finora trascurati dalla critica che consentono di indagare la genesi del testo, mentre la sua successiva revisione si osserva attraverso la collazione tra le diverse edizioni e, per quanto riguarda l'ultima del 1965, anche con l'antigrafo a partire dal quale è stata composta. Anche in questo caso non era finora stata affrontata un'indagine specifica che tenesse conto di tutti i documenti che consentono un'analisi in termini comparativi fra le diverse fasi di redazione e revisione del testo, nonostante si fosse da sempre a conoscenza delle riscritture e se ne tenesse, almeno in parte, conto.

L'esistenza di questi documenti, la loro accessibilità di consultazione – favorita dall'acquisizione da parte del Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano del fondo personale Elio Vittorini e di quello personale di Valentino Bompiani –² e il riconoscimento di questa cronologia di interventi d'autore sul proprio romanzo, mostra, da un lato, una particolare attenzione data da Vittorini a *Uomini e no*: infatti, pur di fronte a un autore che abitualmente e come specificità costitutiva del suo operare letterario pone la riscrittura a fondamento del proprio percorso intellettuale e creativo, occorre riconoscere che il caso di *Uomini e no* appare un vero e proprio nodo irrisolto della sua biografia letteraria. Dall'altro lato, queste premesse impongono di applicare i metodi di indagine della filologia d'autore, della critica delle varianti (o delle correzioni) e della filologia dei testi a stampa, per potere individuare gli snodi critici su cui si è concentrata di volta in volta la revisione e dunque l'attenzione di Vittorini. Maria Corti già nel 1974 nella prefazione ai volumi dei Meridiani Mondadori dedicati allo scrittore, metteva in evidenza «il problema delle varianti redazionali»: infatti, osserva la studiosa, «Vittorini non travasa mai un'opera intatta da una rivista a un volume, raramente da una stampa in volume a una ristampa. Di tale fluido processo correttorio, che mette a fuoco la squisita e paziente attenzione dello scrittore al dato formale, poco si è occupata finora la critica».³

Per dare conto dei risultati di questa indagine si è scelto di mostrare i dati testuali, che emergono dalle collazioni tra i diversi materiali, direttamente in dialogo con il discorso critico e con un percorso di rilettura del romanzo che muove proprio dai punti in cui la revisione d'autore si addensa maggiormente; ciò significa che i dati

² Questi archivi personali entrano in diretto dialogo con gli archivi editoriali conservati, sempre a Milano, presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, per quanto riguarda il fondo archivistico dell'omonima casa editrice, e presso la Fondazione Rizzoli Corriere della Sera, per il fondo archivistico della casa editrice Bompiani.

³ Corti, *Prefazione*, cit., p. XLIX.

emersi dalle collazioni sono stati selezionati in funzione del loro specifico peso critico e interpretativo, escludendo perciò la trascrizione integrale dei documenti e delle correzioni presenti su di essi.

Lo scopo è quindi rileggere il romanzo attraverso il confronto con i materiali d'archivio, riproporne un ravvicinato commento, smontando il testo mentre si mostra come è andato componendosi. E l'obiettivo ultimo è infine individuare l'interpretazione dell'opera riconducibile alla volontà dell'autore, quella storicamente accertabile, e misurarla con le altrui letture che nel tempo si sono sovrapposte.

CRITERI DI TRASCRIZIONE E SEGNI UTILIZZATI

parola in grassetto: variante tra due o più testimoni collazionati.

~~**parola o frase barrata e in grassetto:**~~ parola o frase cancellata ma leggibile che è comunque una variante tra due o più testimoni collazionati.

parola o frase posta in apice: parola o frase scritta nell'interlinea.

parola o frase, in grassetto, barrata, sottolineata con riga spessa: parola o frase cancellata che resta al di sotto del testo scritto nell'interlinea.

~~**parola o frase sottolineata con due linee:**~~ parola o frase che è stata cancellata in corso di scrittura, *prima* di una successiva cancellatura che ha cassato l'intero paragrafo a cui tale parola o frase appartengono.

parola* in grassetto con asterisco: parola o frase dedotta e intuita, ma non chiaramente leggibile.

***: parola o frase non cancellata, ma non comprensibile per la cattiva grafia.

***: parola o frase cancellata e non comprensibile.

Le correzioni manoscritte inserite da parte dell'autore sulle bozze sono trascritte utilizzando un diverso carattere, che imita la scrittura manuale, al fine di non confondere testo stampato e interventi autoriali.

Gli a capo nelle trascrizioni del testo delle carte manoscritte sono inseriti per facilitare i confronti con le bozze e la *princeps*, ma non sono presenti negli autografi: nel caso in cui sia possibile il confronto diretto con le bozze o la *princeps*, gli a capo seguono le stampe; in caso contrario sono introdotti seguendo un criterio di senso. Nei rari casi in cui l'a capo è già presente nel testo manoscritto viene segnalato, altrimenti è da intendersi che tutto è scritto continuo.

Tutte le “è” di perché, sé, affinché, poiché, né sono scritte in bozze e sulla *princeps* con accento grave, ma qui uniformate nella trascrizione con accento acuto.

1944-1945.

IL TESTO DELLA PRIMA EDIZIONE
ATTRAVERSO GLI AUTOGRAFI

1. I documenti d'archivio

I. Premessa: la storia editoriale di *Uomini e no*

Per spiegare la storia testuale del romanzo *Uomini e no* di Elio Vittorini è utile partire dalla presentazione della sua situazione editoriale, così come è descritta da Raffaella Rodondi nella relativa nota al testo presente nella raccolta delle *Opere narrative* dell'autore nei Meridiani Mondadori.¹ In quella sede lo stato delle pubblicazioni – precedenti la prima edizione del Meridiano stesso, datato 1974 – è sinteticamente rappresentata da una tabella,² che mostra le date di edizione, gli editori e le macro-varianti strutturali, rappresentando il continuo lavoro di eliminazione e reintroduzione di capitoli che ha accompagnato la storia del testo, vivente l'autore.

La tabella e, con essa, il discorso critico condotto da Raffaella Rodondi, considerano le edizioni sulla base delle indicazioni poste sui loro frontespizi: la prima edizione è del giugno 1945 e non porta chiaramente alcuna esplicita indicazione, come tutte le prime tirature, ma a partire dalla pubblicazione dell'ottobre del 1945, invece, che è data al pubblico come seconda edizione, i diversi volumi editi presso Bompiani, portano sul frontespizio il numero progressivo di edizione. Da ciò consegue che la tiratura pubblicata nel 1949 è indicata dall'editore come terza edizione, quella del 1960 come quarta e quella del 1962 come quinta. L'edizione Mondadori 1965, la prima con il nuovo editore, nella neonata collana Oscar, risulterebbe essere la sesta edizione vivente l'autore.³

Tale rappresentazione falsifica la reale situazione testuale, che emerge chiaramente operando una collazione tra le edizioni e ricostruendo con maggiore chiarezza quanto implicitamente dichiarato dalla tabella, dove sono unificate tra loro le due emissioni del 1945, così come quella del 1960 a quella del 1962. Infatti, la seconda pubblicazione del 1945 non è che una ristampa della *princeps* a cui è posta in frontespizio (secondo l'uso editoriale) l'indicazione II EDIZIONE: il testo da essa

¹ Elio Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974 (si citerà sempre dalla VII ristampa del 2005), 2 volumi. Tutte le note ai testi sono redatte da Raffaella Rodondi, quella relativa a *Uomini e no*, si trova nel vol. I, alle pp. 1210-1226.

² Cfr. *ivi*, p. 1212.

³ Elio Vittorini è morto il 12 febbraio 1966 e l'edizione Oscar porta un finito di stampare dell'ottobre 1965.

testimoniato è del tutto identico a quello della prima edizione, trattandosi della stessa composizione, e, di conseguenza, anche l'impaginazione è invariata. Si tratta, dunque, per i volumi stampati nell'ottobre del 1945 di una nuova impressione. Ne consegue che la seconda edizione dal punto di vista filologico è quella del 1949, la quale mostra, anche solo sfogliata rapidamente, dei profondi cambiamenti: in particolare non ci sono più i brani in corsivo che caratterizzano la *princeps* e il numero di capitoli è nettamente minore. Seguendo il criterio di numerazione basato su dati filologici, dunque, la pubblicazione Bompiani del 1960 è la terza edizione e quella del 1962 la sua reimpressione: per quest'ultima edizione – lo si evince anche solo dall'accostamento visivo dei numeri romani indicanti i capitoli, proposto nella tabella della Rodondi a cui ancora si rimanda – il romanzo ha subito un ulteriore intervento. La quarta edizione (e l'ultima approvata dall'autore in vita) è infine la prima edizione Oscar Mondadori, che testimonia un'altra fase di importante revisione testuale, che viene poi accolta da tutte le successive nuove edizioni Mondadori a partire da quella nei Narratori italiani del 1966 fino a quelle oggi correnti.

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

- I. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare 21 giugno 1945, seguita da una nuova impressione «del tutto identica alla prima»⁴ che porta come data del finito di stampare il 13 ottobre dello stesso anno;
- II. Bompiani, collana Letteraria (I serie), finito di stampare del 30 settembre 1949;
- III. Bompiani, collana I Delfini, finito di stampare del 20 giugno 1960, seguita da una nuova impressione nella stessa collana, che porta un finito di stampare del 20 ottobre 1962;
- IV. Mondadori, Oscar, ottobre 1965: è l'edizione che trasmette il testo *ne varietur*, che viene riprodotto in tutte le edizioni Mondadori successive a partire da quella del maggio 1966 nella collana i Narratori italiani. È la forma testuale presa come riferimento dalla critica e l'unica da allora ristampata.

Da qui in avanti si parlerà dunque di prima, seconda, terza edizione Bompiani a partire da questo riordinamento delle informazioni editoriali, trascurando le ristampe, dato che in esse il testo coincide con quello dell'edizione di cui sono una nuova impressione; anche le rispettive copertine e i rispettivi paratesti sono identici.

Occorre a questo punto indicare che i materiali che permettono di ricostruire le fasi di scrittura e di rielaborazione del testo di *Uomini e no* sono conservati presso il Centro

⁴ Raffaella Rodondi, *Nota ai testi. Uomini e no*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 1210.

APICE (Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, sia nel fondo Elio Vittorini e sia nel fondo Valentino Bompiani.⁵ Il fondo Vittorini contiene le carte personali dell'autore ed è costituito da documenti privati, corrispondenza, testi letterari e saggistici, carte di lavoro redazionali e alcuni dei libri della biblioteca di casa. Tale fondo archivistico e bibliografico era conservato fino al 2009 presso l'Università di Pesaro e Urbino e infatti in molte pubblicazioni di materiali autoriali (precedenti tale data) il riferimento archivistico resta, necessariamente, quello urbinato. Attualmente, presso gli archivi di APICE, i documenti relativi a *Uomini e no* sono raccolti in un fascicolo, contenuto all'interno del faldone "Testi letterari e saggistici"⁶ e riguardano la fase di preparazione del testo della prima edizione Bompiani del 1945 e del testo *ne varietur* delle edizioni Mondadori, a partire dalla prima di queste del 1965. L'archivio dell'editore Valentino Bompiani invece – che è anch'esso l'archivio personale e non quello della casa editrice, depositato, invece, presso la Fondazione Rizzoli Corriere della Sera (FRCS) – contiene, all'interno della serie "Manoscritti e bozze",⁷ le prime bozze in colonna della prima edizione del 1945 di *Uomini e no* con numerose correzioni autografe.

Gli archivi delle case editrici presso le quali il romanzo è stato di volta in volta pubblicato, il già citato archivio storico della casa editrice Valentino Bompiani e l'archivio storico della Arnoldo Mondadori Editore (conservato questo presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) forniscono importanti documenti, soprattutto di natura epistolare, utili per ricostruire il contesto nel quale i volumi furono progettati, ma non conservano materiali testuali come dattiloscritti o bozze di stampa. È dunque grazie alla conservazione dei materiali presenti negli archivi del Centro APICE che è possibile non solo ragionare sulla storia testuale del romanzo relativamente alla sua trasmissione a stampa, ma anche sulla genesi del testo, sulle fasi di lavoro che precedono la prima messa in pubblico dell'opera e poi sulla sua ultima revisione.

In particolare, attraverso l'analisi delle carte manoscritte e delle prime bozze in colonna è possibile dare conto della lenta maturazione della struttura diegetica del

⁵ Al momento non sono state trovate in altri archivi ulteriori carte relative alla storia del romanzo, mentre vi si trovano materiali diversi e in particolare corrispondenza da e con Vittorini. Questi altri fondi archivistici non saranno presentati qui, bensì se ne darà il riferimento nei luoghi specifici in cui occorrerà citarli.

⁶ Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; Serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo: "Uomini e no"; sottofascicolo: "Uomini e no, manoscritto" (d'ora in avanti APICE, FEV, s. 5, stf. "UeNo ms").

⁷ Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani; subfondo: "Carte personali della casa editrice, 1923-1991; serie: "Manoscritti e bozze: 1945-1991"; sottoserie: "Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945"; fascicolo: "bozze Uomini e no". (d'ora in avanti APICE, AVB, sbf. "carte pers. casa ed."; s. "ms e bozze", sts. "1945", f. "bozze UeNo").

testo stabilizzata per la prima volta dalla *princeps*, delle modifiche intervenute nella gestazione del sistema dei personaggi e nella definizione delle caratteristiche degli stessi. Meno rilevanti, sul piano della rielaborazione stilistica, le varianti puntuali che si riscontrano nell'analisi comparativa dei differenti materiali, dato che l'assetto linguistico, retorico e sintattico resta coerente e stabile nel corso della lavorazione che conduce alla prima edizione del 1945.

Per ricostruire le modalità dell'intervento dell'autore nel passaggio dalla *princeps* alle successive edizioni, invece, non si hanno sempre a disposizione materiali d'archivio. Infatti, per quanto riguarda la seconda edizione del 1949 non si dispone di documenti testimoniando la lavorazione del testo, né all'interno dei due fondi di APICE, né negli archivi della Fondazione Rizzoli Corriere della Sera dove è conservato il fondo della casa editrice Bompiani: l'analisi, dunque, deve basarsi in questo caso sulla sola collazione tra la prima e la seconda edizione. La stessa assenza di documenti testuali si presenta relativamente alla terza edizione del 1960, mentre, per l'edizione Oscar del 1965, si dispone del suo antografo: una copia dell'edizione del 1949, che, dopo essere stata spaginata, è stata ampiamente postillata dall'autore e integrata con numerosi fogli fotocopiati dalla *princeps*. Quest'ultimo insieme di materiali è anch'esso conservato all'interno del fascicolo "Uomini e no", dell'archivio personale di Elio Vittorini di APICE e dalla loro analisi ne consegue come preliminare considerazione il fatto evidente che il testo del 1965 è il risultato di un lavoro condotto dall'autore partendo dal testo del 1949 integrato con parti di testo del 1945.⁸ Le fasi per le quali si ha a disposizione la maggiore quantità di documenti sono, dunque, quella iniziale della genesi del testo edito nella *princeps* e la fase conclusiva che porta all'ultima redazione approvata dall'autore per gli Oscar.

Gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, inoltre, lo si ripete, non conservano documenti testuali preparatori alle edizioni né autografi né dattiloscritti né a stampa, ma forniscono una ampia corrispondenza che consente di ricostruire i rapporti di Vittorini con questa casa editrice, sia nel ruolo di autore – ruolo che all'interno della presente indagine è privilegiato – sia in qualità di consulente e collaboratore, e dunque di ricostruire anche le premesse che portarono alle edizioni del 1965 e del 1966. Allo stesso modo, chiaramente, gli archivi di APICE e della Fondazione RCS contengono lettere inviate a e da Vittorini a diversi interlocutori e materiali legati alla produzione, alla commercializzazione e alla ricezione dei suoi libri, fondamentali per ricostruire ciò che accadde intorno alla lavorazione del testo.

⁸ È a partire dall'osservazione di questi documenti che è possibile sostenere (come si è accennato nella prefazione) la validità di un confronto con la critica che ha preso come punto di riferimento per le proprie indagini l'ultima edizione curata dall'autore, anche per l'analisi del testo della *princeps*.

II. Le carte manoscritte

Le carte autografe contenute nel sottofascicolo “Uomini e no, manoscritto”, appartenente al fondo Elio Vittorini di APICE⁹, sono 59, tutte di cm 27,8 per cm 21,7 circa, scritte unicamente sul *recto* (salvo minimi appunti sul *verso*) con lo stesso tipo di inchiostro;¹⁰ non presentano figure in filigrana e sono molto ingiallite; ad esse si aggiungono un foglio manoscritto, dello stesso formato e tipo di carta, ma strappato a metà orizzontalmente e scritto solo sul *recto*, e tre copie in carta carbone di fogli dattiloscritti.

Seguendo le indicazioni finora note, questi fogli dovrebbero essere stati redatti tra il marzo 1944 e l'aprile 1945, in un periodo in cui Vittorini stava collaborando con le forze antifasciste clandestine: più in particolare l'avvio della scrittura e un primo momento di intenso lavoro continuativo intorno al testo si collocano tra la primavera e l'autunno del 1944, mesi nei quali Vittorini era stato costretto, con una pausa forzata dalla partecipazione alla lotta partigiana, ad abbandonare Milano e a rifugiarsi in casa di amici sopra Varese.¹¹ L'elaborazione del testo si protrae poi in modo più discontinuo fino alla primavera del 1945, nonostante Vittorini abbia sostenuto che, una volta rientrato a Milano dopo avere abbandonato il rifugio provvisorio, avesse lasciato i fogli con il testo del suo libro «in più di cento tubetti sepolti sotto terra», dichiarando come non ebbe «occasione di rileggerlo che il 25 aprile '45, dopo l'insurrezione, quando cioè si trattava, ormai di consegnarlo all'editore e di farlo pubblicare».¹² Rispetto a quest'ultima affermazione d'autore, infatti, i documenti d'archivio dimostrano per lo meno qualche incongruenza, come si andrà dimostrando.

Apprendo il fascicolo,¹³ il primo dato evidente è che al suo interno manca com-

⁹ APICE, FEV, s. 5, f. “UeNo”, stf. “UeNo ms”.

¹⁰ La colorazione dell'inchiostro può apparire differente in relazione al variare della scrittura (se più piccola e rigida o più morbida e distesa) e a seconda di quanto era stato imbevuto il pennino o – più probabilmente – in base alla pressione e alla carica della penna stilografica; può dunque variare da un colore nero intenso a sfumature che possono tendere al color seppia.

¹¹ Si veda in proposito Rodondi, *Note ai testi. Uomini e no*, cit., p. 1210 e Elio Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings* [1946], in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 326-336.

¹² Questa e la precedente citazione in Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese*, cit., p. 333.

¹³ Le carte manoscritte si presentavano nell'ordine opposto a quello di lettura, il primo foglio, cioè, corrispondeva all'ultima pagina del romanzo edito. Per poterle leggere linearmente si è invertito il loro ordine, senza aver modificato la loro posizione e per identificarle è stato segnato nell'angolo in alto a sinistra del *verso* un piccolo numero a matita (con questi numeri ci riferirà alle carte nel corso della descrizione qui presentata): si segnala che la numerazione

pletamente la parte di testo corrispondente alle prime 62 pagine del libro stampato nel 1945: non abbiamo dunque le carte relative ai capitoli I-XXXVI e all'inizio del capitolo XXXVII; i capitoli della prima edizione in totale sono 143; il manoscritto inizia infatti dalla seconda parte di una battuta di dialogo presente nella prima metà di quest'ultimo capitolo, che nella *princeps* si trova a pagina 63.¹⁴

Sulle carte non sono presenti interruzioni di capitolo, non solo numeriche, ma nemmeno segnalate attraverso l'utilizzo di spazi bianchi: il testo è, infatti, sempre continuo e non ci sono nemmeno gli "a capo" dei paragrafi e dei dialoghi.¹⁵ Inoltre – ed è questo un importante elemento da porre subito in rilievo – già sulle carte è concepita e costruita la separazione delle parti di testo che saranno poi composte in tondo da quelle che dovranno invece essere composte in corsivo: la volontà di portare una parte di testo in corsivo è evidente dal fatto che, all'interno di quei brani, ogni riga è sottolineata a penna, manualmente, verosimilmente di volta in volta, riga per riga, da parte dell'autore stesso. Solo in corrispondenza dello stacco tra un paragrafo sottolineato e uno no si trovano gli "a capo".

Sono numerose le varianti testuali disseminate all'interno di ogni carta manoscritta: variazione o soppressione di un aggettivo o di un sostantivo; inversione dell'ordine delle parole; frasi, o singoli termini, espunti o sostituiti. Queste correzioni, estese a tutto il testo, possono essere immediate o tardive: il momento di introduzione della variante può essere ricostruito sulla base della posizione della parola o della frase in pulito rispetto a quella cancellata, ma spesso, data la sovrapposizione di più strati correttori, è difficilmente accertabile non tanto la loro successione, quanto la distanza temporale che separa gli uni dagli altri. Il *ductus* raramente è d'aiuto in questo senso poiché si mantiene generalmente costante e già si è detto che lo stesso vale per la colorazione dell'inchiostro; complessivamente dunque l'impressione è che le revisioni testuali siano piuttosto ravvicinate per quanto riguarda le microsequenze lessicali e frasali, mentre indubbiamente passa una certa distanza di tempo per le revisioni di alcuni macroblocchi diegetici, come vedremo.

progressiva indica unicamente l'ordine archivistico delle carte all'interno del fascicolo e non corrisponde necessariamente alla progressione narrativa del testo da esse testimoniato.

¹⁴ Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 63: "tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.». Da qui in poi il volume della *princeps* sarà sempre citato con la seguente dicitura: Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit. Nelle tabelle e nelle parentesi in cui si mettono a confronto i vari supporti testuali, il riferimento alla *princeps* sarà indicato semplicemente con "edizione 1945" e numero di pagina. Nelle citazioni a testo, dove non diversamente segnalato, si indicherà solo il numero di pagina, dando per inteso che la citazione sarà sempre presa solo dalla prima edizione del 1945.

¹⁵ Nelle trascrizioni dalle carte – proposte all'interno del presente volume – saranno invece sempre inseriti gli "a capo", in concordanza con la *princeps*, al fine di rendere più agevole la comparazione con il testo a stampa.

A questo punto, al fine di descrivere in che modo il testo si dispone sui fogli manoscritti, si osservino le tabelle seguenti: è utile leggerle entrambe tenendo come punto di riferimento la colonna “capitoli” nella sezione “Prima edizione Bompiani 1945”, che fornisce al lettore punti di riferimento utili per orientarsi sulle carte, nel riconoscimento delle parti di testo.

La prima tabella, rappresenta sinteticamente il contenuto testuale delle carte manoscritte, ponendolo a confronto unicamente con la *princeps* e utilizzando come elementi di riferimento i numeri dei capitoli e delle pagine. Da questo primo accostamento emerge una rappresentazione grafica in blocchi, la quale evidenzia il modo in cui le carte possono essere suddivise e considerate, senza alterare il loro ordine archivistico. La suddivisione permette inoltre di mostrare come le carte appartengano a due diverse e successive fasi di scrittura, indicate dai colori grigi (la prima) e azzurro-verdi (la seconda).

TABELLA 1

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

^a I numeri che indicano le carte corrispondono alla posizione in cui esse sono disposte nel fascicolo di APICE.

^b Il foglio manoscritto è nominato “Allegato A”.

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

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

^e L’asterico posto accanto al numero delle carte manoscritte [^{*}] indica che su alcune di esse è presente una numerazione di capitolo in numeri romani, solo in parte corrispondente a quella delle bozze e della *princeps*.

Un primo elemento che conferma come le carte manoscritte appartengano a due momenti di lavoro differenti è dato dalla grana della carta: nei fogli 1-34 i filoni e le vergelle sono scarsamente visibili, anche in controluce, mentre sugli altri fogli – a partire dalla carta 35 fino all'ultima – sono molto evidenti. Inoltre le carte dalla 35 alla 59 mostrano generalmente un diverso utilizzo degli spazi della pagina: su di esse è lasciato un piccolo margine bianco in alto, lateralmente e in basso, dove spesso accade che restino vuoti alcuni centimetri del foglio, cosa che non si verifica mai nei gruppi precedenti (1-17, 18-20 e 21-34); i paragrafi a volte hanno un piccolo rientro a sinistra, sulla prima riga, l'interlinea è più alto e la scrittura è più larga e leggibile. È un utilizzo dello spazio della pagina diverso da quello testimoniato sulle prime 34 carte nelle quali invece sembrerebbe prevalere la preoccupazione di non sprecarlo: l'interlinea infatti è strettissimo, la scrittura minuta copre tutta l'ampiezza del foglio senza lasciare margini né in alto, né in basso, né lateralmente. Il fatto che l'autore, per scrivere la seconda parte del testo manoscritto a noi giunto abbia utilizzato una differente risma di fogli e che su di essi sia evidente che l'apprensione di non sprecare spazi bianchi sia minore, può portare a ritenere che questo secondo momento di lavorazione non si sia svolto durante il travagliato periodo in cui Vittorini si era nascosto «in casa di amici sopra Varese»¹⁶ per evitare di essere arrestato.

Tutto ciò significa che l'insieme delle carte manoscritte documenta due fasi redazionali, delle quali la seconda sostituisce definitivamente, per alcune parti, la prima: non si è dunque di fronte al manoscritto di un'unica stesura del testo di *Uomini e no* (benché mancante della parte iniziale), quanto piuttosto di parti manoscritte appartenenti a tempi di scrittura differenti. Attraverso l'analisi del materiale autografo, si ha quindi la possibilità di ricostruire un primo progetto di impianto romanzesco, che sarà sostituito definitivamente dal successivo.

Inoltre, all'interno di questi due macro-blocchi sono stati riconosciuti altri più circoscritti gruppi di carte di cui è opportuno descrivere sinteticamente la situazione materiale e testuale.

Si ritorni ad osservare la tabella 1: le righe colorate, inserite all'interno della parte grigia e non corrispondenti a nessuna carta e nemmeno a nessuna pagina della prima edizione, permettono di mostrare la posizione che le carte marcate più sotto dallo stesso colore dovrebbero occupare, nel caso in cui si voglia tentare una lettura continua – dal punto di vista dell'evoluzione diegetica del testo – del contenuto dei fogli manoscritti.

Questa preliminare rappresentazione è necessaria dato che, osservando il materiale autografo del fascicolo “Uomini e no”, non si è affatto di fronte al manoscritto completo del romanzo e nemmeno al manoscritto di una sua parte linearmente redatta in un'unica fase di scrittura, ma a blocchi di carte che possono corrispondere a blocchi narrativi autonomi (o a brevi brani, a frammenti di dialogo) che devono

¹⁶ Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 333.

essere tra loro “assemblati” nell’ordine corretto, per potere ricostruire la trama così come la si conosce dalla *princeps*.

La seconda tabella proposta qui di seguito è data invece come una “carta geografica”, una “mappa” degli autografi, che può essere saltata o osservata “a campione”, proseguendo il discorso sulle carte manoscritte a p. 53.

Questa tabella descrive infatti carta per carta, in modo analitico, il contenuto testuale di ognuna e lo mette in relazione sia con le prime bozze in colonna, sia con la *princeps*.¹⁷ Di ogni carta è dato l’*incipit* e l’*explicit* e, tra questi, sono riportate tutte quelle parti di testo utili alla riconoscibilità di ciò che si legge sulla carta manoscritta. Inoltre sono riportate, in grassetto, le varianti (ricavate dalla collazione tra testo manoscritto, bozze e *princeps*) più rilevanti o per estensione o per valore critico. Le varianti minime restano segnalate solo quando sono comprese negli *incipit* e negli *explicit*, benché in realtà su ogni carta sia possibile ritrovare qualche differenza rispetto alla stesura entrata prima in bozze o poi nella stampa del 1945. I criteri di rappresentazione delle varianti corrispondono a quelli espressi a pagina 15.

Per quanto riguarda il confronto con le bozze si è dato rilievo solo ai casi in cui la stessa lezione della carta manoscritta, pur presente sulle prime bozze, è stata poi lì modificata nella redazione definitiva e ai casi in cui, invece, sia stata modificata *prima* della realizzazione della prova di composizione tipografica. Questa fase di riscrittura, avvenuta tra le carte manoscritte e la composizione delle bozze in colonna, non è testimoniata da materiali d’archivio, poiché manca l’antigrafo delle prime bozze di colonna. Quest’ultimo probabilmente era un dattiloscritto preparato per essere dato in tipografia e la sua esistenza è pressoché certa, considerando le abituali modalità di lavorazione dei testi da parte degli autori che solitamente facevano battere a macchina (o più raramente battevano loro stessi) il testo definitivo della loro opera. Sull’ipotetica conformazione di tale antigrafo si tornerà più avanti.

¹⁷ Una prima redazione della tabella 2 e parte della successiva descrizione delle carte era già stata presentata in Virna Brigatti, *L’elaborazione del testo di Uomini e no (I): le fasi di scrittura delle carte manoscritte*, «Otto/Novecento», n. 3 (2012), pp. 111-139.

TABELLA 2

Carte manoscritte (secondo l'ordine archivistico)				Prime bozze in colonna	Prima edizione Bompiani 1945	
Carta	<i>Incipit</i>	Parti di testo rilevanti	<i>Explicit</i>	Interventi testuali ^f	Capitoli	Pagine
1	tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»	[...]	«Vuoi fumare?» «Altro che!		Metà XXXVII [...] metà XXXIX	63-67
2	Ne hai una anche per Metastasio?»	[...] «Ehi Metastasio!» T Dei due che aspettavano all'albergo Regina, [...] Figlio di Dio gettò un osso, appena socchiusa la // <i>Curiosità degli uomini, di come sono e di come vanno le cose loro;</i> [...]	<i>Dieci anni ancora? Poiché, dopo un poco che lo avrei lasciato andare, io tornerei da Enne 2 e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, la più importante delle cose degli uomini, forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento, e</i>	Righe tagliate in bozze (vedi colonna 42)	Seconda metà XXXIX [...] fine X X X I X T XLIII [...] inizio XLIV // XL [...] metà XL	67-68 T 75-76 // 69-70

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

3	<p><i>aspetterei di scriverne per dieci anni an- cora. Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna. Se l'ha o l'ha avuto non è nel modo che conta; motivo della sua vita.</i></p>	<p>[...] per tutti gli anni che una cosa è durata. // porta, anche nella seconda stanza; ma nella terza accese la luce ed entrò. [...]</p>	<p>«Dopo... Non è abbastanza? Ho anche fatto il mio dovere.» «Ehm!» disse</p>	<p>Righe tagliate in bozze (vedi colonna 42)</p>	<p><i>Metà XL</i> [...] <i>fine</i> <i>XLI [XLII</i> <i>in serito</i> in fase di correzione bozze su foglio ms a parte] // poco dopo l'inizio di XLIV [...] metà XLV</p>	<p>70-72 [capitolo su pp. 72- 73 inserito nelle bozze, pagina 74 bianca] // 76-78</p>
4	<p>El Paso. «Ehm? Come ehm?» «Ehm!» «Ehm?»</p>	<p>[...]</p>	<p>Dalla cantonata di Porta Romana giungevano le voci della pattuglia, ch'era ferma là, parlando forte, ma anche si sentivano cani che abbaiano, rumori di automobili, rumori di camion, si sentiva il ragno copri-fuoco che si sfregava l'uno contro l'altra</p>	<p>Righe tagliate in bozze (vedi colonna 48)</p>	<p>M e t à XLV [...] metà XLVII</p>	<p>78-83</p>

5	<p>le zampe. Alla prima svolta piegarono di nuovo verso il grande viale di circosollazione.</p>	<p>[...] e le alte siepi che correvano nel mezzo tra due linee del tram. Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, [...] una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione. Un uomo alto ne scese, [...]</p>	<p>«Sì, comandante. Sono passati tutti.» «E perché restate</p>	<p>Righe tagliate e riscritte sulle bozze (vedi colonna 49)</p>	<p>Seconda metà XLVII [...] metà XLIX</p>	83-87
6	<p>qui? Gli ordini non sono di restare qui. Dov'è questo comandante?»</p>	<p>[...]</p>	<p>C'erano già otto o nove piccoli pezzi di pane in terra. «Perché?» il milite diceva.</p>		<p>Seconda metà XLIX [...] metà LI</p>	87-91
7	<p>«Non mangia il pane. Perché non lo mangia?»</p>	<p>[...]</p>	<p>cadde il milite che giocava col cane, cadde il cane,</p>		<p>Seconda metà LI [...] quasi fine LIV</p>	91-95
8	<p>gli altri scapparono, una parte su per le scale, e una parte, tra essi i due con la testa di morto, per un uscio in fondo che metteva nel cortile.</p>	<p>[...]</p>	<p>e lì c'era un chiarore rosso sotto il cielo. «Dove possiamo andare il più vicino?» egli chiese. Andarono per un cento</p>		<p>Fine LIV [...] metà LVI</p>	95-99

9	metri, spinsero il battente di un portone, entrarono e un vecchio operaio li condusse su per una lunga scala al buio.	[...] si stese al buio su una branda che sapeva. // <i>Io a volte non so, quando quest'uomo è solo - chiuso al buio in una stanza</i> [...]	« <i>Qui io sono fuori tutto il tempo.</i> » « <i>Giochi tutto il tempo?</i> » « <i>A volte gioco a volte</i>	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 69)	Seconda metà LVI // LVII [...] inizio LVIII	99 {100 bianca} // 101-103
10	<i>no. Sto qui tutto il tempo.</i> » « <i>Tutto il tempo lontano da casa?</i> »	[...]	« <i>Lo sai,</i> » dice, « <i>quanti anni ho? Ho sessantadue anni. E tu vorresti farmi bisnonna a sessantadue</i>		LVIII [...] inizio LX	103-108
11	anni?» Si rivolge alla madre: « <i>Dove l'avrà trovata?</i> » dice. « <i>Mah!</i> » la madre dice.	[...] « <i>Mica ci è piaciuto,</i> » anche le dice. « Loro l'hanno voluto. Abbiamo dovuto ucciderli.» // La mattina dopo quella notte, verso le dieci la bella vecchia dai capelli bianchi, Selva, era che spazzava nella sua casa [...]	«Sei stata brava ad essere venuta,» le disse. « Brava! Sono proprio contenta di vederti.» «Grazie!» Berta ri-	Le lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 66-67)	P o c o dopo inizio LX [...] fine LXI // prima metà LXII	108-111 // 113
12	spose. «Sono anch'io contenta.» «Che cosa posso offrirti? Caffè no. Te nemmeno. Ho qualche cosa tra il tè e la camomilla. Ne preparo due tazze?»	[...] «Ma sono già moglie di un altro.» [dialogo: lezioni diverse da quelle finali, ma non cancellate] «Io non ho detto questo.» [...]	«Sono passati due giorni. Doveva cercarmi e non mi ha cercata.» «Ah, ecco!» disse Selva. «Che cosa?» disse	Il dialogo definitivo è introdotto sulla carta 35 ed è presente sulle bozze (vedi colonna 68)	Seconda metà LXII [...] quasi fine LXIV	113-118

13	<p>Berta. «An- ch'io non l'ho più veduto. Sono stata fuori Milano.» «Ma non può essergli accaduto nulla, no?» [dialogo: battute cancel- late ma leggi- bili] «<u>No. No.</u> «<u>Arrivederci,</u> <u>Selva.</u>» Berta <u>prese il tram,</u> <u>e andò in tram</u> <u>in piazza della</u> <u>Scala.</u></p>	<p>[...] «Che c'è da vedere di straordinario?» [parte di testo cancellata ma leggibile] Al largo Augusto Berta vide che la folla era nel mezzo della stra- da, [...]</p>	<p>Scese allora dal marciapie- de, si mise con la folla,</p>	<p>Sia il dialo- go sia la suc- cessiva parte di testo non sono presenti sulle bozze (vedi colon- ne 69-70)</p>	<p>F i n e LXIV e inizio LXV [...] metà LXV</p>	118-120
14	<p>passò da- vanti a que- gli uomini; e guardava che cosa avessero che luccicava al sole sui ber- retti.</p>	<p>[...] Cartelli dice- vano dietro ogni fila di morti: PASSATI PER LE ARMI. Non dicevano altro, anche i giornali non dicevano altro e tra i morti erano due ragaz- zi di quindici anni, una bam- bina, due don- ne e un vecchio dalla barba bianca. [parte di testo cancellata ma leggibile ...]</p>	<p>ma la sua faccia era la stessa, con gli stesi occhi spalancati, della</p>	<p>L'ultima parte di testo cancellata, che prosegue nella carta successiva, non compare in bozze (vedi colon- na 72)</p>	<p>M e t à LXV [...] i n i z i o LXVI</p>	120-121

15	faccia di Coriolano. Tutti e cinque, nella fila, avevano la stessa faccia.	[... prosecuzione della parte di testo cancellata ma leggibile] La gente andava per il largo Augusto e il corso di Porta Vittoria [...]	e i suoi capelli stavano nel sangue raggrumati, la sua faccia guardava seria la seria faccia dell'uomo che pendeva un poco dalla parte	La parte di testo cancellata, che comincia nella carta precedente, non compare in bozze (vedi colonna 72)	Prosecuzione LXVI [...] inizio LXVII	121-124
16	di lei. Perché lei anche? Gracco vide passare un altro degli uomini che aveva conosciuto la sera prima, il piccolo Figliod-Dio	[...]	Era la stessa cosa. Non meno di lei innocente, e la sua morte come quella di lei. Non meno in-		I n i z i o LXVII [...] metà LXVIII	124-127
17	giustificata. Lo stesso era Coriolano.	[...] Pensava quello che tutti pensavano. Berta, da Selva, era decisa, questa volta. [dopo alcune righe non cancellate, segue una parte di testo cancellata ma leggibile: è un dialogo tra Berta e Selva che si interrompe con il termine della pagina, lasciando una frase sospesa]	Selva rise. «Questa non è una	La lezione contenuta nelle ultime righe di questa carta non è presente in bozze (vedi colonne 77-81). Ciò che si trova in bozze è leggibile sulle carte 36-39 (ed è in larga parte corrispondente a quanto edito nella <i>princeps</i>)	S e c o n - d a metà LXVIII [...] fine L X V I I I e inizio LXIX [diverso]	124-129

18 m a n c a r a c c o r d o con la carta prece-dente	vedute,» Ber- ta rispose. [... fino a metà pagina il testo non cancellato ap- partiene a un dialogo tra Berta e Selva non corrispon- dente a nulla di stampato, né in bozze, né nella <i>princeps</i> e slegato dal dia- logo che si leg- ge sulla carta precedente]	[nella seconda metà della pa- gina] Un camionci- no col rancio era passato per il lar- go Augusto [...]	«Se vuoi arruolarti ti raccomando io.» «Grazie. Grazie.» Un graduato	La lezione contenuta sulla prima metà di que- sta carta non è presente in bozze (vedi colonne 77- 81)	L X X I V [...] metà LXXIV	136-138
19	dalle teste di morto, chiamò lo sbarbatello. «Tu!» «Ven- go,» disse lo sbarbatello.	[...]	Perché, lui proprio, era lì lasciato ignu- do? Un vec- chio bianco dorme	La lezione in bozze è già quella definitiva (vedi colon- na 83)	S e c o n d a metà LXXIV [...] inizio LXXVI	138-141
19 bis		mezza carta strappata – pro- ve di dialoghi in tedesco, inserite poi nel testo			Parte di LXXV	140-141

20	<p>da secoli nell'uomo. Noi ce ne ricordiamo, è il padre nostro che ha edificato l'arca [manca il paragrafo "Aveva castagne nelle mani" presente sulla carta 41]</p>	<p>[...] Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più, con l'innocenza loro, la nudità di lui padre. Enne 2 era nella folla dove il graduato si faceva avanti, sicuro che la folla dovesse indietreggiare. [...] Anche Berta era in quella folla insieme a Selva, [variante non cancellata, che corrisponde all'inizio di LXXVII]</p>	<p>Enne 2 pensò a tutto il suo vecchio bene per lei, lo spettro tra loro due, la separazione.</p>	<p>La lezione contenuta nella seconda metà di questa carta non è presente in bozze (vedi colonna 86). Il testo inserito nelle bozze (e in larga parte corrispondente a quanto edito nella <i>princeps</i>) è leggibile sulla carta 40</p>	<p>L X V I [...] dalla fine di LXVI all'inizio di L X X V I I [diverso]</p>	141-143
----	--	--	--	---	---	---------

<p>21</p> <p>Cambio di grafia e manca il raccordo con la carta precedente</p>	<p>El Paso aveva esitato a tornare in albergo, aveva qualche motivo di temere di essere stato veduto, durante l'azione contro il tribunale [... variante non cancellata,] « Non bevo mai.» «Non bevi? Un combattente deve bere.»</p>	<p>[...]</p>	<p>«Clemm!» fu chiamato. Una delle S.S. ch'erano sul marciapiede disse al capitano</p>	<p>Su questa carta si legge l'avvio del capitolo XCI in modo diverso da quanto si legge in bozze (vedi colonne 101-102); ciò che si legge sulle bozze corrisponde a quanto edito nella <i>princeps</i>. La versione presente sulle bozze non c'è su nessuna carta manoscritta</p>	<p>XCI[diverso nell'avvio] [...] - quasi la fine di XCII</p> <p>[fra le carte manoscritte manca del tutto il testo corrispondente al capitolo XC, il quale è però inserito in bozze – vedi colonne 100-101]</p>	<p>170-175</p>
<p>22</p>	<p>«Der General Zimmermann!» Corse Clemm.</p>	<p>[...]</p>	<p>«In qualche modo sì,» rispose l'omettino. «All'Ospedale Psichiatrico?» «Al manicomio?» disse Parini. Ma entrava Clemm e Parini si alzò,</p>	<p>Il nome di Parini è cambiato in Pipino sulle bozze (vedi colonna 105 e sgg.)</p>	<p>Fine XCII [...] inizio XCV</p>	<p>175-180</p>

23	gli andò incontro, gli prese una mano con entrambe le sue. [...]	Prima delle ultime cinque righe è tracciata una riga orizzontale, con la stessa penna utilizzata per il testo, di mano dell'autore, sotto la quale si legge: L'uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a San Vittore [...]	[proseguimento del testo delle ultime cinque righe] «Solo sul peso rubi?» «Io non rubo.» «E perché allora **»		I n i z i o XCV [...] fine XCVI <hr/> i n i z i o XCVIII	180-184 <hr/> 188
24	Nell'albergo i cani erano stati riportati si sopra da un ragazzo delle S.S.	[...]	«Io non capisco il tedesco,» Figlio-di-Dio rispose. «Zwei Hunde,» disse il ragazzo. «Questo uno Hund. Dove secondo Hund?»		I n i z i o XCVII [...] fine XCVII	184-187

25	«Io non capisco,» Figliodi-Dio rispose.	<p>dopo la battuta trascritta qui accanto – l'ultima del capitolo XC-VII –, la quale occupa solo la prima riga del foglio, è tracciata un'altra linea orizzontale, sempre con la stessa penna utilizzata per il testo, sempre di mano dell'autore, sotto la quale si legge:</p> <p>____ ** sei qui?»</p> <p>queste parole terminano la battuta rimasta incompleta sulla carta 23. Il testo poi prosegue regolarmente.</p> <p>[...]</p>	<p>«Giusto!» disse il terzo. «Questo appunto io volevo dire.» «Come?» Manera disse. «Non ti seccherebbe,»</p>		<p>Ultima battuta XC-VII _____ prose-cuzione dell'avvio del capitolo XCVIII [...] quasi fine C</p>	<p>187 _____ 188-192</p>
26	disse il quinto, «di doverlo fucilare tu stesso?» Manera masticava.	[...]	<p>I nove furono mandati in cortile, e nella cella rimase una branda, un materasso in terra, coperte in terra; e letame. Lui stesso sbatté la porta</p>	<p>Le righe cancellate non compaiono sulle bozze (vedi colonna 118)</p>	<p>Fine C [...] metà CII</p>	<p>192-196</p>
27	<p>[Frase cancellata e illeggibile]</p> <p>Gli aprirono una seconda porta, ed egli guardò. «Quanti?» «Dieci.»</p>	[...]	<p>«A chi viva?» Giulaj non rispose; <u>stava sempre</u> appoggiato al muro, i piedi calzati di pantofole</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 118 e 120)</p>	<p>Metà CII [...] prima parte CIV</p>	<p>196-199</p>

28	<p>e sempre strofinava, l'uno contro l'altro, i piedi coperti di pantofole.</p> <p>«Il tuo amico,» disse a Manera il Primo, «l'ha scampata per miracolo.»</p>	[...]	<p>«Oh! Oh!» ridevano. E, al guinzaglio, i due cani lacerava pur sempre giacca e camicia, accovacciato in terra, Kaptän Blut si alzava e si</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 123)</p>	CIV [...] parte di CV	199-204
29	<p>sedevo, girava intorno a se stesso, annusava l'aria guaiava.</p>	[...]	<p>«Credo vo che volesse fargli solo paura.» si sedettero. «Perché poi?» disse il Primo. «Strano!» [manca battuta] «Forse è uno di quelli di stanotte,» disse il Quarto. «Oh!»</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 126)</p>	Fine di CV [...] inizio CVIII	204-208
30	<p>Manera disse. «Io quasi pianto tutto.» «Te ne vai dalla G.N.R.» «Davvero me ne andrei.» «Ci rimetteresti tremila e tanti». «Non potrei andare nella Todt? Anche nella Todt pagano bene.»</p>	<p>[...]</p> <p>venne l'ora che Manera smontava: si alzò in piedi, stirò le sue membra di milite, sbadigliò. // <i>L'uomo si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange o ha fame, a chi ha freddo</i></p> <p>[...]</p>	<p><i>Cristo! ora lei fischia mentre si lava, e a me capita che fischio mentre sto scrivendo. Pure è stata la stessa cosa che tra Enne 2 e quell'altra. E quasi per metà</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 126)</p>	CVIII // CIX- avvio CX	208 // 211-212

31	<p>dei nostri anni. Poteva continuare come tra quei due. E io sono dieci anni che voglio scrivere della cosa tra quei due, perché c'era una cosa quasi la stessa tra me e una donna.</p>	<p>[...] A me sembra ch'io non abbia nulla in me che mi porterebbe a fare qualcosa come il capitano Clemm. Nulla ho in me che potrebbe portarmi a spogliare nudo un uomo e darlo vivo in pasto a due cani</p> <p>[... variante non cancellata] Io, per quello che ho in me, potrei fare qualcosa, tutt'al più come Giulaj.</p> <p>[...]</p>	<p>È in un altro che ho una storia. E quando distinguo una <u>mia</u> storia dalla storia di Enne 2, quando dico che la <u>mia</u> storia non è la sua, e che sono seduto dinanzi a un tavolo, che vedo alberi, che sento un suoni di secchi d'acqua, e un fischiettare di una donna che si lava in un mastello da bucato,</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 127)</p>	<p>CX [...] metà CXI</p>	<p>212-215</p>
32	<p>io lo dico solo per dire <u>come</u> la storia di Enne 2 potrebbe essere diversa da quella che è, ed essere, pur essendo la stessa, un'altra, storia di un altro.</p>	<p>[...]</p>	<p>È nell'uomo? In qual modo è nell'uomo? Come è nell'uomo? Noi vogliamo sapere com'è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 131)</p>	<p>seconda metà CXI [...] inizio CXIII [con variante]</p>	<p>215-218</p>
33	<p>faremmo; e che noi prendiamo da loro dal vederli, che diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito noi stessi. Possiamo mai saperlo?</p>	<p>[...]</p>	<p>Noi presumiamo che sia nell'uomo soltanto quello che è sofferto nell'uomo, quello che in noi è scontato. Aver fame. Questo diciamo che è nell'uomo. Aver</p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 131)</p>	<p>C X I I I [...] inizio CXIV</p>	<p>218-221</p>

34	<p>freddo. E uscire dalla fame, lasciare indietro il freddo, respirare l'aria della terra,</p>	<p>[...] io vorrei vedere che cosa accadrebbe nel mondo con le loro cretinerie. [sia in bozze che nella <i>princeps</i>, il capitolo corrispondente si ferma qui. Su questa carta ms invece il testo prosegue: <i>E con questo? Niente ...</i>]</p>	<p><i>E perché? Siamo stati tutti siciliani, alla nostra infanzia?</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 134)</p>	<p><i>CXIV fino alla fine</i></p>	<p>221-222</p>
35	<p>La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine. «Sembra strano che tu possa dirlo.» «Pure posso dirlo.»</p>	<p>[...]</p>	<p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»</p>	<p>Il dialogo presente su questa carta sostituisce una porzione di dialogo della carta 12. Il dialogo della carta 35 è presente in bozze (vedi colonna 68)</p>	<p>M e t à LXIII [...] inizio LXIV</p>	<p>115-116</p>

<p>36</p> <p>Grafia più larga e interlinea maggiore, spazio sopra la prima riga in alto e un piccolo rientro a sinistra §</p>	<p>LXIX – Berta non trovò Selva in casa. Bussò, non ebbe risposta, e non ebbe più scopo di essere venuta.</p> <p>[la numerazione di capitolo sul ms corrisponde esattamente a quella dell'edizione a stampa]</p>	<p>[...]</p> <p>[senza ulteriori suddivisioni in capitoli]</p> <p>[...]</p>	<p>Ma non poteva non piangere e stava pur sempre col capo chino, si bagnava di lagrime il grembo. «Non bisogna,» disse il vecchio. «Non bisogna.»</p>	<p>Su questa carta, fino alla 39, è leggibile il testo che sostituisce quanto si legge sulla seconda metà della carta 17. Il termine della carta 39 si raccorda perfettamente con il testo della seconda metà della carta 18.^g La redazione testuale delle carte 36-39 è presente in bozze (vedi colonne 77-81)</p>	<p>L X I X [...] metà LXX</p>	<p>129-131</p>
<p>37 §</p>	<p>«Sì,» disse Berta. «Non bisogna.» «Vedi che non bisogna? Smetti.» «Ma io non piango per loro.»</p>	<p>[...]</p>	<p>Dov'era? Sulla panchina non c'era più, e non era nel viale, non era in nessun luogo che lei vedesse sull'ignuda solitudine del parco. Subito si alzò. Da uno dei grandi alberi</p>		<p>S e c o n - d a m e - t à L X X [...] avvio LXXII</p>	<p>131-133</p>

^g È il passaggio dal capitolo LXXIII (pp. 135-136), che termina sulla carta 39, al capitolo LXXIV (pp. 136-139) che si avvia sulla carta 18.

38 §	ch'erano il Parco, senza foglie, senza rami, partì in volo, e gracchiava, un uccello nero.	[...] breve parte di testo cancellata ma leggibile [...]	«La panchina dove dormiva?» «Non so. Vi si era seduto.» «Dev'essere Gaetano.» rispose la donna. Non	Il brano cancellato non compare sulle bozze (vedi colonne 79-80)	L X X I I [...] fine LXXII	133-135
39 §	disse altro; la sua figura si riabbassò nel fumo, nessuno disse più altro, e Berta si ritirò.	[...] dialogo cancellato ma leggibile [...]	Dove poteva trovarlo se non con loro? Egli era come loro, per quello che lei stessa, dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.	Il dialogo cancellato non compare sulle bozze (vedi colonna 81)	Ultime righe LXXII [...] fine LXXIII	135-136
40 §	LXXV – Scesa dal tram in piazza della Scala, Berta aveva seguito [variante: inversione della frase rispetto al testo delle bozze] il percorso di un'ora prima, Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era di nuovo dinanzi ai morti. [la numerazione di capitolo sul ms non corrisponde a quella dell'edizione a stampa]	(ci sono i segni degli "a capo") [...] uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare. – LXXVI – Dai cinque al sole andò dinanzi ai quattro che erano sul marciapiede in ombra [...]	vide il vecchio ignudo, vide la donna dal	Il testo contenuto su questa carta sostituisce il testo della seconda metà della carta 20 e corrisponde in larga parte a ciò che si legge sulle bozze (vedi colonna 86)	I n i z i o L X X V I I [...] inizio LXXVIII [la numerazione di capitolo sul ms non corrisponde a quella dell'edizione a stampa]	143-145

41 §	reggicalze rosa. Li guardava e li ritrovava: uomini in panni laceri e coperte	[...] ma non vedeva l'uomo dalle pantofole che si era inginocchiato. [righe cancellate ma leggibili: Si avvicinò un po' di più, pur con la bicicletta ...] Vedeva i carri armati, i ragazzi biondi che giocavano [...] vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla per lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta.	dopo la frase trascritta nella casella qui a sinistra, è tracciata una riga orizzontale, con la stessa penna utilizzata per il testo, di mano dell'autore, sotto la quale si legge la parte di testo mancante – nel confronto tra il ms e la prima edizione – nella carta 20: Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, [...] toccò uno dei piedi, furtivamente, sull'aluce. Il testo è scritto capovolto e occupa 10 righe dal basso	Il testo delle carte 41-49 corrisponde a quello dei capitoli LXXVIII-LXXXIX, e crea il legame dietico tra la carta 20 e la carta 21. Inoltre, il testo delle carte 41-49 corrisponde a quanto si legge sulle colonne 87-100 (non compare ciò che è già cancellato sul ms)	LXXVIII —— parte del capitolo LXXVI	145-146 —— 142
42 §	<i>Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di sé stessa.</i>	[...]	<i>Niente di quello per cui lei è vissuta è in quello per cui loro sono morti. Eppure dicono che sono morti</i>		LXXXIX [...] metà LXXX	147-149

43 §	anche per lei. Perché anche per lei? Questo l'esalta e le dà sgomento.	[...]	<i>E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2.</i>		Seconda metà LXXX [...] LXXI	149-151
44 §	Appena Berta si fu voltata Enne 2 piantò la sua bicicletta contro il marciapiede e corse da lei.	[...]	«È molto lontano da qui a casa?» «È da attraversare tutta la città. Qui siamo a		LXXXII [...] metà LXXXIII	153-155
45 §	Porta Romana.» «Se mi stanco cammineremo. » «Ma quando sei stanca dimmelo.» «Te lo dirò.»	[...] dialogo cancellato ma leggibile	«Non lo ero.» «Lo eri. Lo sei sempre stata.» «Perché dici che lo sono sempre stata? Se lo fossi stata di te che cosa sarei stata con	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 92-94)	S e c o n - d a metà L X X X I I I [...] avvio LXXXV	155-158
46 §	quell'altro?» Giunsero dov'era la casa, egli prese la bicicletta sulla spalla e salirono entrarono nella camera.	[...]	«Perché prima? Che cosa è lui per doverglielo dire prima?» «Lascia che glielo dica prima.» «Ma perché?» disse Enne 2.	La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 94)	S e c o n - d a parte L X X X V [...] prima parte (fin dopo la metà) LXXXVI	158-161
47 §	«Vuoi parlargli come se non fossi ancora mia moglie? Non vuoi essere ancora mia moglie? Vuoi essere ancora che cosa?»	[...]	«No,» disse Berta. «Non è la stessa cosa.» «Hai visto i morti, ma è la stessa cosa,» disse Enne 2.		Ultima parte LXXXVI [...] LXXXVII	161-164

48 §	<i>Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i>	<p>[righe cancellate, ma immediatamente riscritto] <i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che è stato un tiranno, dieci anni, su di loro. Ora sarei a punto di potervi entrare. [righe cancellate...] il modo in cui non le riesce più di dir nulla che sia vero, [...]</i></p>	<p><i>come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di volere bene</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonne 98-100)</p>	<p>LXXXVIII [...] metà LXXXIX</p>	165-167
49 §	<i>e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere.</i>	[...]	<p><i>ingiusto, forse, in sé, ma inesprimibile da parte mia. Per questo, lascio fuori un uomo col quale non sono umile, io ora non vado da Enne 2, né seguo Berta. [...] e dire ogni cosa che potrei dire, nel mio odio, di lui?</i></p>	<p>La lezione presente sulle bozze è già quella definitiva (vedi colonna 100):</p>	<p>S e c o n - da metà LXXXIX</p>	167-168

<p>50</p> <p>La grafia torna piccola e l'interlinea fitto; non ci sono margini bianchi in corrispondenza delle estremità della carta.</p>	<p>Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a riposo [...] ma Cane Nero non fu nemmeno ferito. Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambriano amico di Coriolano,</p>	<p>[...] non dover più saperne di uomini che si perdevano. I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla camera, nel chiarore dell'incendio; il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni per la sua cattura. [...]</p>	<p>Era tutto lo stesso. Uomini dappertutto che potevano perdersi, il mondo perduto, null'altro da fare, ovunque, che resistere non poter dare nessun aiuto, lo stesso ovunque anche con Berta, resistere, aspettare, ovunque la voglia di perdersi</p>	<p>Il testo di questa carta è presente sulle bozze, dove viene cancellato e riscritto a margine (vedi colonne 134-136).</p>	<p>CXV [...] inizio CX-VII</p>	<p>223-226</p>
<p>51</p>	<p>che diventava di più per non andare via da Milano a restare e aspettare. «Peccato!» disse Barca Tartaro.</p>	<p>[...]</p>	<p>«Non è semplice andar via da Milano?» «Per me? Per me no. Per te</p>	<p>Testo presente sulle bozze e li modificato (vedi colonna 137)</p>	<p>Seconda metà CXVII [...] metà CXX</p>	<p>226-230</p>

52	sarebbe semplice avere quello che vuoi, ed è semplice lo stesso non poterlo avere. Anche restar seduta tutta la notte su una sedia per te è semplice.»	<p>[...] Resistere? Era per resistere. Era molto semplice. O se si voleva altro, c'era perdersi. O resistere, o perdersi. [parte cancellata ma leggibile che viene però riscritta a partire dalla settima riga dal fondo pagina]^h «Dormi?» Lorena chiese. «Non dormo,» rispose Enne 2. [...] Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?» Lorena non rispose. [...]</p>	era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice. Troppo più sem-	Le righe cancellate non sono presenti sulle bozze (vedi colonna 140)	Seconda metà CXX [...] avvio CXXIII	230-234
53	plice era volersi perdere, [...] resistere via da Milano era terribilmente complicato. Disse: «Io non andrò via da Milano.» «Non dormi?» Lorena disse.	[...]	«È offeso? Io non lo vedo offeso.» «Io lo so quando è offeso. È offeso.» Di nuovo Enne 2 si rivolse a Metastasio: «Sei offeso, Metastasio?» Di nuovo Metastasio sorrise.	La parte di testo che inizia al termine della carta precedente è presente sulle bozze e lì cancellata (vedi colonne 141-142)	Seconda parte CXXIII [...] metà CXXV	234-237

^h Si tratta di una correzione in corso di scrittura: il paragrafo è riscritto in un punto successivo del testo, e resta cancellato nella posizione iniziale.

54	<p>«Ecco,» disse Orazio. «È offeso.» «Allora prendo due e mezza da te, e due e mezza da Metastasio.» «Così va bene.» «Così nessuno si offende?»</p>	<p>[...] Era come il sole dell'inverno, fuori dalle finestre, alto su Milano; la stessa cosa di Orazio che si sposava.</p> <p>198-199</p> <hr/> <p>Enne 2 al piano sotto, fumava; era all'ultima delle sigarette che gli avevano dato Orazio e Metastasio; e sentì bussare. «Avanti,» disse.</p> <p>200-201</p> <hr/> <p>Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva. [...]</p>	<p>«Da me ti puoi curare.» «Grazie, Barca. Vengo domani.» «E se qui fosse pericoloso proprio stasera?»</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 143-148)</p>	<p>Seconda parte CXXV [...] CXXIX</p>	237-244
<p>ds n. 200</p> <p>Con varianti a penna autografe. Ci sono gli a capo e la divisione in capitoli numerati</p>	<p>«È per me che parlate?» «Per voi? Non vi ho mai veduto. Parlo per il tabaccaio.»</p>	<p>[...] «Ma è un buon uomo,» soggiunse. «Non farà male a nessuno:»</p> <p>CXXIXⁱ - Il tabaccaio era impallidito. «No?» disse-ro i due. [...]</p>	<p>«Signore,» disse il tabaccaio. «È un rebus?» l'uomo chiese.</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 145-146)</p>	<p>Ultima parte CXXVII [...] prima metà CXXVIII (numerato CXXIX sul ds)</p>	241-242

ⁱ Numero di capitolo battuto a macchina, ma non corrispondente alla numerazione definitiva.

<p>ds n. 201</p> <p>Con varianti a penna autografe. Ci sono gli a capo e la divisione in capitoli numerati</p>	<p>«No, signore. Un oremus.»</p> <p>I due si appoggiarono al banco, uno da una parte, uno dall'altro, e uno aveva ora taccuino e ^{matita} [corretto su >lapis<] in mano.</p> <p>«Forza. ^{Chi} ^{è?} [corretto su >È?<]»</p>	<p>[...] «Piantala,» disse l'altro. «Ti abbiamo arrestato.»</p> <p>[corretto su >sei in stato di arresto<]»</p> <p>[tutto cancellato da righe diagonali] CXXX — Quando l'operaio fu uscito Enne è vide che imbruniva.</p> <p>Pensò alla terra e gli uomini, nell'aria senza più sole, e gli parve che fosse riposo: non più la luce; il sonno. Si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava, e di nuovo sentì bussare.</p> <p>«Sono io capitano.»</p> <p>Era uno dei suoi uomini,</p> <p>«Chi? Barca Tartaro?»</p> <p>Era la sua voce grossa, e lui, grande e grosso: era Barca Tartaro.</p>	<p>È stata da me la nostra vecchia nonna.</p> <p>«Che voleva?»</p> <p>«Mi ha detto di prepararti da dormire.»</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (tiene conto di ciò che è cancellato o modificato sul ds – vedi colonna 147)</p>	<p>Seconda metà CXXVIII [...] inizio CXXIX (numerato CXXX sul ds)</p>	
--	---	---	--	---	--	--

55	<p>«Non lo è più di ieri. Non lo è più di altrove.» «Ho visto un camion di loro all'angolo della strada.»</p>	<p>[...] Essi avevano fatto fuori Clemm. E non poteva fare qualcosa di simile anche lui? Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie</p> <p>203</p> <hr/> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. Davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>[...]</p>	<p>«Lo senti?» disse l'operaio. Che c'era da sentire?</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (vedi colonne 148-151)</p>	<p>F i n e C X X I X [...] metà CXXXII</p>	244-248
<p>ds n. 203</p> <p>Con varianti a penna autografe. Sono presenti gli a capo.</p>	<p>[cancellato da righe diagonali] più luce. Enne 2 potè vedere soltanto che il biglietto era di Berta; [...] le griglie non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.</p>	<p>[...] «Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p>	<p>[cancellato da righe diagonali] L'operaio si avvicinò. [...] «Allo- ra vuoi fare quello che ho pensato,» disse.</p> <p>[l'ultima battuta è presente, con qualche lieve modifica nell'ordine delle parole, a p. 149, quasi alla fine del capitolo CXXXIII, ma è riscritta nella carta 56]</p>	<p>Il testo in bozze integra quanto presente sulle carte ms con le parti presenti sul ds (tiene conto di ciò che è cancellato o modificato sul ds – vedi colonne 150-151)</p>	<p>I n i z i o C X X X I I [...] fino m e t à CXXXII (la parte non cancellata)</p>	247-148

56	C'era una voce. E lui, per quella voce, avrebbe dovuto lasciare la sua stanza, scappare sui tetti, andare altrove e ricominciare?	[...] «Ma non arriva,» disse. Tolsse la sicura alle due pistole. [a capo] // Questo è l'uomo Enne 2. Steso sul letto al buio, [...]	«Nessuna cosa ora è sola.» «Sarebbe ogni cosa anche tutto il resto?»		F i n e CXXXII [...] // 249-252 CXXXIV // // 254 metà CXXXVII	
57	«Precisamente. E dov'è una cosa è anche tutto il resto.» «Ma io ho mandato tutto al diavolo,» egli dice.	[...] Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole. [a capo rientrato a sinistra] Presto nel mattino, nella nebbia chiara di sole, Orazio era su un camion, e Metastasio, dietro, era su un altro camion. [...]	«Che ci vuole?» l'operaio chiese. «Basta il 91?» «Basta il 91.»		Seconda metà CXXXVII [...] // 254-256 CXXXVIII // // 258 CXXXIX	
58	L'operaio si chinò, cercò sotto il sedile, poi fu con il 91 in mano.	[...]	Gli strizzò l'occhio. «Eh?» il tedesco chiese. Era non più un ragazzo, col nastrino, al petto, di una decorazione. E la sua voce fu		CXL [...] // 258-262 quasi fine CXLI	

59	<p>molto timida. «Eh?» chiese. L'operaio voltò via il suo muso piccolo da lui. Dio di Dio! pensò.</p>	[...]	<p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio. «Che cosa?» «Esse- re in gamba.» Orazio rise. «O non è an- che questo essere in gam- ba?» disse.</p>	<p>il finale è modificato sulle bozze (vedi colon- na 160)</p>	<p>F i n e CXLII [...] CXLIII</p>	262- 264
----	---	-------	--	--	---	----------

È emblematico dello stato dell'autografo l'esame delle prime 3 carte.¹⁸ Si parta dalla metà della carta 2 [FIGURA 1], dove c'è il passaggio da un capitolo in tondo a un altro in corsivo, passaggio facilmente riconoscibile in quanto, come si è detto, su tutte le carte manoscritte, le parti che andranno composte in corsivo sono sottolineate a mano dall'autore già in fase di scrittura, come rivela la distanza tra una linea e l'altra di testo, che tiene conto della sottolineatura della riga precedente. Il capitolo in corsivo in questione inizia con «Curiosità degli uomini», si sviluppa nella seconda metà della carta 2, e prosegue poi nella prima metà della carta 3. La ripresa (nella seconda metà della carta 3) della scrittura in tondo, però, avviene su una frase incompleta, il cui inizio si legge nell'ultima riga della prima metà della carta 2, appena sopra l'avvio delle righe in corsivo. È la carta 2 dunque a dovere essere indagata al fine di ricostruire il modo in cui questi fogli sono stati utilizzati dallo scrittore. A tre quarti dell'ottava riga dall'alto si nota un segno, come una grande T, che separa due parti della scrittura in tondo: il segno stacca il testo che coincide con la fine del capitolo che nella *princeps* porta il numero XXXIX da quello corrispondente all'inizio del capitolo XLIII. In mezzo a questi capitoli, nella stampa, ce ne sono altri, corsivi, da XL a XLII, dei quali XL e XLI corrispondono (salvo alcune piccole varianti) al testo sottolineato presente sulle carte 2 e 3. Il capitolo XLII invece sarà aggiunto direttamente in fase di correzione di bozze.¹⁹

È probabile che Vittorini, una volta scritto il capitolo corsivo (che inizia nella carta 2 e termina nella 3), abbia riletto quanto scritto e abbia deciso di continuare il testo in

¹⁸ In questa prima fase di ricognizione del testo condotta sulle carte non si fornisce una ricostruzione minuziosa delle varianti testuali, ma le indispensabili indicazioni descrittive relative alle macro-strutture narrative e si propongono alcune iniziali considerazioni critiche sul *modus operandi* dell'autore.

¹⁹ Si tratta di un foglio autografo chiamato "Allegato A"; l'analisi delle modifiche e delle correzioni introdotte in bozze sarà oggetto del prossimo paragrafo.

tondo, contenuto nella prima metà della carta 2: da ciò segue che, con molta probabilità, l'autore abbia continuato l'ultima frase del capitolo tondo nel poco spazio rimasto sulla carta 2, prima del capoverso corsivo, proseguendo, poi, sotto il corsivo della carta 3, sulla seconda metà del foglio che era ancora completamente bianca. A sostegno di questa ipotesi si può portare il fatto che l'ultima frase non sottolineata, prima di «Cu-riosità degli uomini», sia cancellata per la lunghezza della seconda metà della riga e sia poi riscritta, con grafia un po' più piccola, nell'interlinea e prosegua poi, "scendendo", fino al margine destro del foglio. Il segno a forma di T indica, dunque, il punto in cui il testo tondo doveva essere spezzato per dare vita a due gruppi di capitoletti in tondo separati dai capitoli corsivi. Così sarà, infatti, in bozze e poi nell'edizione a stampa.

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

I dati portati fin qui sono utili per mostrare come questi fogli manoscritti appartenano con buona probabilità a una fase intermedia dell'elaborazione del romanzo: tali dati non mostrano un semplice momento di riscrittura o copiatura in pulito di un testo già composto e orchestrato, non rappresentano infatti un momento molto iniziale della scrittura, poiché la forma testuale è già organicamente strutturata nelle sue più ampie impalcature narrative e stilistiche. Altre carte autografe dell'autore conservate in archivio mostrano come l'avvio di un testo letterario sia generalmente sottoposto a maggiori ripensamenti e interruzioni della scrittura, mentre nel caso di queste carte si ha l'impressione che siano scritte con un'idea di disposizione della materia testuale già molto chiara, come se Vittorini stesse dando una forma avanzata a materiali già vagliati e selezionati. Ciò detto si è consapevoli del fatto che non si possa escludere in assoluto che Vittorini non abbia scritto invece di getto e senza precedenti e preli-

minari prove di scrittura quelle carte, ma la cosa appare quanto meno improbabile o, almeno, ci si sente in dovere di presentare il dubbio in merito al fatto che quelle carte rappresentino la *prima* stesura del romanzo. Quel che è senz'altro certo, però, è che con le carte del fascicolo conservato ad APICE si ha la possibilità di entrare nell'officina di scrittura di *Uomini e no* e osservare il lavoro di riflessione sulla struttura narrativa, mentre si va progressivamente chiarendo nella mente dell'autore. La forte rielaborazione che queste carte testimoniano non si colloca, infatti, sul piano stilistico e linguistico – il cui impianto appare solido e non viene contraddetto o alterato dalle diverse correzioni e dalle parziali riscritture, nonostante la cospicua presenza di varianti immediate o posteriori – quanto piuttosto sul piano delle macro-strutture narrative, ed è su queste che si porterà l'attenzione.

Proseguendo nella descrizione delle carte e osservando ancora le ultime due colonne della tabella 1, si può notare che il testo manoscritto prosegue in modo lineare – rispetto alla redazione della *princeps* – dalla carta 1 alla 17: il numero dei capitoli e delle pagine della prima edizione corrispondenti alle carte manoscritte è, infatti, progressivo. Si scenda però ora maggiormente nel dettaglio, seguendo la seconda tabella analitica. Osservando le ultime due colonne, quelle con i numeri dei capitoli e di pagine, risulta chiaro che, fino alla carta 11, non ci sono varianti significative tra autografo e *princeps*. Ciò significa che la versione di quelle prime carte è stata considerata dall'autore pressoché definitiva.

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

Tornando alla carta 12 e proseguendone la lettura, si verifica facilmente che il testo riprende da lì le fila della narrazione nella forma che si conosce attraverso la *princeps*, narrazione che prosegue poi linearmente sulla carta 13 e le successive. Si interrompe invece poi ancora nel passaggio dalla carta 17 alla 18: in questo caso la non consequenzialità delle carte è impercettibile sul piano grafico ed è ingannevole dal punto di vista testuale, in quanto sia nella seconda parte della carta 17 sia nella

prima metà della carta 18 è messo in scena un dialogo tra Berta e Selva. Ad una attenta lettura, però, è evidente come le due parti di dialogo non siano la seconda lo sviluppo della prima, poiché l'ultima battuta sulla carta 17 (che è di Berta) si interrompe senza punto fermo e senza chiusura delle virgolette a sergente, ma non può avere come seguito la parte di battuta (ancora di Berta) che si trova sulla prima riga della carta 18: l'argomento delle due scene dialogate non è lo stesso e le frasi in questione non sono sintatticamente e semanticamente coerenti; è dunque verosimile ritenere che in un primo tempo tra le due carte ci fossero altri fogli, anche se non si può ipotizzare con certezza quante carte possano essere state tolte.

Entrambi i dialoghi, quello sulla carta 17 e quello sulla carta 18 non compaiono né in bozze né nella prima edizione del romanzo, ma sono stati interamente sostituiti da quanto si legge sulle carte 36-39, il cui testo corrisponde ai capitoli LXIX-LXXIII (pp. 129-136): all'anziana partigiana che dialoga con Berta sono subentrate le scene che vedono la presenza dei due vecchi del parco Sempione.

Inoltre, sulla carta 17, si riscontrano due fasi di intervento sul testo [figura 2]: una prima, avvenuta in corso di scrittura, e una seconda riconducibile a una rilettura successiva. La seconda parte del foglio 17 presenta infatti molte righe cancellate orizzontalmente con più passaggi di penna: sopra queste righe (diventate quasi un'uniforme striscia nera, sotto la quale non è possibile decifrare alcuna parola) si legge, nell'interlinea, una riscrittura di ciò che verosimilmente era stato appena cassato. Il testo prosegue poi coerentemente nelle righe successive, fino a fine foglio, in pulito. Sopra questo paragrafo che occupa la seconda metà della carta 17 sono poi tracciate delle linee diagonali, ben distanziate tra loro, che si incrociano a X, e che eliminano l'intera sequenza dialogica. La carta 18, invece, non presenta nessuna cancellatura a posteriori, benché anche tutto il contenuto delle sue prime righe venga sostituito da ciò che si legge sulle carte 36-39. Il diverso trattamento operato dall'autore in relazione alle due parti testuali può forse suggerire che il brano sulla carta 18 sia una riscrittura immediata o di poco successiva di quello presente sulla carta 17, tenendo anche conto che tra queste due carte manca almeno un foglio manoscritto che avrebbe potuto fornire lo 'spazio' affinché ciò avvenisse. Ad ogni modo, con i dati a disposizione non si può andare oltre la proposta di una pura ipotesi; risulta però improbabile ricondurre le cassature a X a un tempo molto posteriore rispetto alla fase di stesura delle parti di testo sottostanti, poiché non ci sono indizi a favore di quest'ipotesi, mentre il *modus operandi* dell'autore su questi autografi mostra come i brani *sostituendi* non vengano mai in alcun modo isolati o resi riconoscibili con segni o altre cancellature (ad esempio, la carta 12 già descritta, pur trasmettendo un brano che poi viene cassato, non presenta alcun segno che rende riconoscibile quell'operazione: l'unico modo per accorgersene è operare una collazione con i materiali a stampa).

Proseguendo nella descrizione si osserva come le carte 19-20 portino un testo diegeticamente consecutivo – salvo per la necessità di dovere integrarlo con le poche

righe presenti sul mezzo foglio 19 bis – mentre, nel passaggio dalla carta 20 alla 21, non c'è consequenzialità né sul piano narrativo né sul piano calligrafico. La grafia di Vittorini cambia infatti nettamente nel passaggio dall'una all'altra carta, presentandosi sulla carta 21 ancora più piccola e più nervosa, rigida, meno fluida. L'utilizzo degli spazi della pagina resta però lo stesso dei fogli precedenti: interlinea strettissimo, scrittura da margine sinistro a margine destro senza bordi bianchi e lo stesso dall'alto in basso. Il testo della carta 20 presenta numerose correzioni immediate, ma nessun segno che possa essere attribuito a una seconda fase di intervento sul testo; ciò nonostante, tutta la sua seconda metà deve essere sostituita con quanto si legge nella carta 40 e che corrisponde a quello che nella *princeps* è il capitolo LXXVII. A partire da quest'ultima carta, la progressione narrativa definitiva è leggibile sui fogli successivi fino alla carta 49, i quali riempiono il vuoto diegetico che è stato rilevato tra la carta 20 e la 21, permettendone il raccordo.

Tra la carta 20 e la 21, in origine, ci saranno dunque sicuramente stati altri fogli andati perduti, i quali (come i fogli che si dovevano trovare tra la 17 e la 18) sono stati molto probabilmente separati da quelli a noi giunti direttamente dall'autore, dato che contenevano vecchie stesure di scene già riscritte, e non portavano parti di testo ancora 'vive'. Infatti, tutte le carte che conservano righe appartenenti alla redazione del testo che è poi stata sostituita sono rimaste nel fascicolo di fogli a noi pervenuto, perché, oltre alla parte da sostituire o da cancellare, su di esse si leggono porzioni di testo approvate come definitive e che avrebbero, quindi, dovuto essere trascritte – a incastro – insieme alle nuove parti. I fogli che contenevano solo la primitiva stesura, ormai superata, sono stati invece separati da questi, ed è questa la ragione per la quale, forse, non si sono conservati. Diverso probabilmente il caso dei fogli contenenti i primi capitoli (corrispondenti alle prime 63 pagine della *princeps*): questi verosimilmente sono stati divisi dai fogli a noi arrivati, per il motivo opposto, cioè perché contenevano una redazione giudicata definitiva, sulla quale Vittorini non ha più lavorato nella successiva fase di revisione e riscrittura. Sono stati dunque disgiunti dal gruppo di carte 1-34 tutti quei fogli su cui l'autore non stava più lavorando, quelli cioè che per una ragione positiva o negativa non interagivano più con la riscrittura testimoniata dalle carte 35-39.

Infine, sul blocco di carte 21-34 si può leggere linearmente la trama della *princeps*, in particolare le parti di testo coincidenti con i capitoli XCI-CXIV (pp. 170-222), che corrispondono alla "storia di Giulaj", cioè alla più lunga sezione continua in tondo del testo di *Uomini e no*, e i corsivi di riflessione su ciò che è un uomo (*incipit*: «L'uomo si dice») che la seguono e la commentano.

Si noterà, infine, considerando le carte fino alla 34 e leggendo sulla tabella 2 la colonna dedicata alle prime bozze, che alcune differenze, generalmente le minori, tra carte manoscritte e *princeps* sono conseguenza di interventi effettuati dall'autore sulle bozze, mentre le modifiche più profonde (quelle che coinvolgono la struttura diegetica del romanzo) sono già registrate dal testo delle bozze stesse, cosa che per-

mette di affermare come tali revisioni siano state messe a punto prima della trasmissione del testo all'antigrafo (un dattiloscritto verosimilmente come già si è detto) che è stato dato in composizione. Le bozze, infatti, portano una versione testuale pressoché definitiva, molto vicina a quanto si legge nella prima edizione, fatto che permette di affermare come tra la fase di lavoro manoscritta e la composizione in tipografia ci sia stato un ulteriore momento di sistemazione del testo, condotta dall'autore stesso, che ha probabilmente di poco preceduto se non addirittura coinciso con la creazione di questo antigrafo inviato alla tipografia.

Si torni però ancora nuovamente alla descrizione degli autografi.

Le carte 35-59 portano parti di testo che in alcuni casi sostituiscono quanto si legge sulle prime 34 e in altri casi invece trasmettono interi capitoli necessari per costruire il raccordo diegetico tra alcune carte del primo gruppo (tra le carte 20 e 21 come è stato anticipato e come sarà approfondito poco oltre).

Si è già detto di come le carte 36-39 formino un sottogruppo a sé stante, in quanto su di esse si leggono – linearmente e interamente – la redazione definitiva dei capitoli LXIX-LXXIII del romanzo (pp. 129-136), sostituendo completamente quanto si legge sulla seconda metà della carta 17 e sulla prima metà della carta 18.²⁰ Si può ora aggiungere, a ulteriore prova del fatto che le carte 36-39 appartengano a un secondo momento di lavoro dell'autore, che sulla carta 36 compare l'indicazione del numero di capitolo (LXIX), esattamente corrispondente alla numerazione presente sulle bozze e sulla stampa. Ciò testimonia inequivocabilmente che l'indicazione del capitolo doveva servire come punto di riferimento preciso per indicare a quale altezza inserire il nuovo testo manoscritto; ma in nessuna delle carte 1-34 ci sono numerazioni di capitolo e nemmeno separazioni.

È quindi verosimile ipotizzare che una prima versione del testo considerata definitiva sia stata ricopiata in pulito e che in quella stessa fase di trascrizione sia stata inserita la separazione in capitoletti. Una volta che tutto il testo di questa prima redazione aveva assunto una sua forma stabile, Vittorini aveva poi proceduto a una rilettura e poi a una parziale riscrittura del romanzo (documentata dalle carte 35-59).

Ripercorrendo dunque ciò che i documenti ci portano a supporre sia successo, si può formulare la seguente ricostruzione dei fatti: la prima fase proteiforme di ideazione del romanzo è andata persa, non possediamo né abbozzi né appunti in merito a *Uomini e no*; le carte 1-34 testimoniano un livello di elaborazione del testo già ben strutturato e coerente, di cui è ragionevole ipotizzare sia esistita la parte precedente e la successiva, giungendo a supporre l'esistenza di un primo manoscritto completo portatore di una prima ipotesi diegetica provvisoriamente ritenuta definitiva; questa prima forma testuale completa potrebbe in assoluto non essere la prima, ma è la più antica di cui si ha parziale testimonianza documentaria.

²⁰ Si è già spiegato anche come la carta 35 sia autonoma e trasmetta un brano che sostituisce una parte del testo trasmesso dalla carta 12.

Questa redazione del romanzo è stata poi nuovamente trascritta in pulito ed è stata sicuramente a un certo punto battuta macchina, poiché esistono all'interno del secondo gruppo di carte manoscritte tre fogli in carta velina prodotti con l'utilizzo della carta carbone, inseriti tra le carte 54 e 55 e tra le carte 55-56 (si veda in proposito la tabella 2): essi appartengono a un dattiloscritto che corrisponderebbe a questa fase della lavorazione del testo.²¹ Non si può escludere che ci sia stata prima di questa battitura a macchina del testo una intermedia trascrizione manoscritta "in bella copia", ma di questa eventuale trascrizione a mano non ci sono affatto documenti, mentre che un dattiloscritto sia esistito è evidente. Non ci sono inoltre ragioni plausibili per ritenere che quel dattiloscritto non portasse l'intero testo della prima ipotesi romanzesca.

A questo punto Vittorini rilegge senz'altro l'intero romanzo nella sua prima forma organicamente fissata e matura la decisione di riscriverne molte parti rilevanti, in particolare le ultime sequenze narrative, ma non solo quelle. Di questa riscrittura si ha testimonianza attraverso le carte 35-59, come si è visto.

Ciò che non è del tutto chiaro sono le ragioni per le quali non si siano conservati altri fogli del dattiloscritto e soprattutto le ragioni per le quali l'autore abbia preferito ripensare la struttura diegetica tenendo come punto di riferimento le carte manoscritte e non il testo battuto a macchina: infatti, che, all'interno del fascicolo la presenza dei fogli 1-34 corrispondenti alla prima fase di redazione e di quelli della successiva (35-59) possa corrispondere a un'archiviazione d'autore è molto verosimile, dati i precisi rapporti di 'incastro' che si ricostruiscono tra le diverse parti di testo.

L'ipotesi più probabile è dunque che Vittorini abbia avvertito la necessità di alterare così profondamente la prima stesura del romanzo da non riuscire a lavorare sulla sua bella copia dattiloscritta, decidendo di ricominciare quasi da capo e di partire dunque dai materiali che rappresentavano uno stadio precedente della scrittura. Quest'ipotesi si accorda meglio con l'idea che un manoscritto in bella copia non sia mai stato prodotto ma che la copia in pulito della prima ipotesi narrativa sia stata fatta direttamente battendo il testo a macchina: questa congettura sembra, inoltre, essere anche la più economica, in termini soprattutto di tempo, fattore che in quei particolari mesi ha senz'altro condizionato il modo di lavorare dell'autore.

Proseguendo ancora con la descrizione si nota come a partire dalla carta 40 si apre un nuovo momento narrativo molto lungo, composto da sezioni in corsivo e in tondo, che va a riempire tutto lo spazio diegetico rimasto sospeso nell'interruzione tra la carta 20 e la 21, come già si è detto: leggendo quanto si trova sulle carte 40-49 ci si riallaccia, infatti, all'avvio di quella che abbiamo chiamato "la storia di Giulaj" e che inizia sulla carta 21. Le carte 40-49 riscrivono totalmente lo sviluppo della vicenda

²¹ Se ne è fatto solo un lieve accenno all'inizio, facendo l'elenco dei materiali conservati nel fascicolo; ora se ne daranno i dettagli.

privata, sentimentale, del protagonista Enne 2 con il personaggio femminile Berta, della cui prima redazione a noi resta solo il frammento contenuto sulle carte 17-18.

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

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

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

Le ipotesi in questo caso possono prendere due direzioni: o è andata persa una carta immediatamente precedente la 21 che portava (in una prima redazione) il capitolo XC, o questo capitolo non esisteva nella prima stesura ed è stato scritto solo dopo che tutte le nuove parti erano state composte, proprio nel momento in cui occorreva creare un raccordo tra 'la storia di Berta e Enne 2' e 'la storia di Giulaj'. È più probabile che si sia verificata questa seconda situazione per una serie di motivi. Il primo di ordine sintattico: la carta 21 si apre con un nuovo periodo, sintatticamente autonomo e a sé stante, che non dipende da alcuna frase precedente e avvia un nuovo discorso. Il secondo di ordine grafico, legato cioè alle abitudini grafiche dell'autore: intorno alla prima riga manoscritta del foglio viene lasciato un sottile margine bianco sia in alto sia a sinistra, cosa che non accade mai (nemmeno sulle carte della seconda fase di scrittura) quando la frase scritta su una nuova carta conclude quella della carta precedente. Il terzo di ordine contenutistico: il nuovo capitolo XC è un vero e proprio capitolo di raccordo che richiama alla mente del lettore un episodio che, all'interno della 'storia di Berta e Enne 2', era rimasto marginale e che ora deve essere portato in primo piano. Il capitolo, inoltre, dà conto in modo riassuntivo di fatti che, all'interno della nuova redazione, quella proposta dalla carta 36 alla 49, non compaiono assolu-

tamente e che (ma si può ipotizzarlo solo per congettura) potevano avere avuto, invece, un maggiore spazio nella prima stesura del romanzo che noi non possediamo.

Tornando ora alle carte 21-34 e leggendole linearmente, si rileva che in particolare le ultime quattro (31-34) hanno subito molte trasformazioni nel passaggio dal manoscritto al testo inviato in composizione: sono le carte della sezione corsiva che coinvolge i capitoli di riflessione sulla natura umana e il male, posti a commento della morte violenta di Giulaj (*CIX-CXIV*). Sono i passi che per eccellenza giustificano la scelta del titolo *Uomini e no*, quelli sui quali si addensano riflessioni morali che si intrecciano a considerazioni di carattere metaletterario, volte a far coincidere lo spazio del dicibile con ciò che può essere condiviso sul piano etico e partecipato sul piano esperienziale dal soggetto scrivente. È dunque comprensibile che, nella fase di revisione profonda del testo, anche questi passi siano stati interessati da un'attenta rilettura, ma è forse ancora più importante rilevare come siano invece rimasti immutati nella sostanza assiologica e poetica, testimoniando come l'architettura valoriale e metaletteraria fosse ben radicata nella consapevolezza intellettuale dello scrittore fin dalla prima redazione. Il messaggio etico, la riflessione sulla natura umana e sulla malvagità dell'uomo, si fondono con la rielaborazione della contemporanea esperienza di guerra e di guerriglia urbana, diventando un sostrato inalterabile che sostiene a livello contenutistico e tematico il romanzo di *Uomini e no*. Ciò che, fin dalle prime fasi di lavorazione manoscritta, ha invece creato difficoltà a Vittorini è stata l'elaborazione dell'equilibrio tra una concezione morale ed esistenziale molto chiara e forte e la sua messa in scena sul piano narrativo e attanziale: l'aver impostato, fin da uno stadio molto precoce dell'elaborazione testuale, il doppio tempo diegetico dei toni e dei corsivi segnala la difficoltà incontrata dall'autore nel sostenere sul solo piano dell'azione e dei dialoghi il discorso etico e politico che voleva portare ai lettori; troppi elementi di riflessione richiedevano di essere espressi e non potevano essere inseriti dentro le scene propriamente narrative.

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

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

Tra queste carte sono inserite copie in carta carbone dei tre fogli dattiloscritti di cui già si è parlato: su ciascuno di essi una numerazione di pagina (200-201-203) rimanda

al dattiloscritto non conservato di cui si è già postulata l'esistenza. I fogli 200 e 201 si trovano tra la carta 54 e la 55, mentre il foglio 203 si trova tra la carta 55 e la 56. I dattiloscritti sono inseriti in quel punto seguendo un criterio testuale immediatamente individuabile: il testo scritto sulla carta 54 è interrotto circa a metà pagina da due linee orizzontali, tracciate con lo stesso inchiostro²² con il quale è scritta l'intera pagina: su di esse sono tracciati rispettivamente i numeri 198-199. Due righe di testo più sotto sono tracciate altre due linee con i numeri 200-201 [FIGURA 3]. Queste ultime indicazioni numeriche rimandano inequivocabilmente ai fogli dattiloscritti inseriti successivamente, ma anche le prime indicazioni rimandavano con tutta probabilità ad altri fogli dattiloscritti non rintracciabili tra le carte conservate nel fascicolo, il cui testo è tuttavia ricostruibile sulla base delle bozze e della redazione a stampa.

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

L'elemento più interessante da mettere in evidenza è il fatto che, innegabilmente, questi fogli dattiloscritti precedono la stesura delle carte manoscritte che a loro si riferiscono: la scrittura di Vittorini, infatti, si interrompe a metà foglio, lasciando uno spazio bianco prima e dopo le linee orizzontali tracciate a penna. Considerate le abitudini grafiche dell'autore, che non lascia mai spazi bianchi nell'interlinea e che riempie fittamente la pagina, è ragionevole sostenere che i riferimenti ai dattiloscritti siano stati fatti in corso di scrittura. Se la motivazione grafica, legata all'abituale modalità di gestione degli spazi del foglio da parte dello scrittore, non bastasse, a sostegno di questa ipotesi si può portare anche il fatto che il testo manoscritto si interrompe su una frase il cui seguito si trova nel punto in cui il testo dattiloscritto inizia.

Non è possibile invece documentare la corrispondenza tra carta autografa e copia dattiloscritta in carta carbone, per quanto riguarda i riferimenti alle pagine numerate 198 e 199, perché, come si è detto, sono andate perdute, ma tale corrispondenza è dimostrabile per gli altri fogli dattiloscritti. Infatti, la frase che, sulla carta 54, precede le prime due linee orizzontali coincide con il termine del capitolo CXXV: «la stessa cosa di Orazio che si sposava». I dattiloscritti mancanti avrebbero portato la narrazione fino alla battuta su cui si apre la pagina dattiloscritta numerata 200 («È

²² Il colore dell'inchiostro delle righe potrebbe sembrare diverso, in quanto tende a un grigio più chiaro. Ma se si osserva il modo in cui l'inchiostro viene steso dal pennino sulla carta, in particolare guardando le lettere lunghe come le «l» o le «t» o le «b», si nota che l'inchiostro, nei punti in cui viene tirato, per almeno mezzo centimetro, diviene immediatamente più leggero e quindi assume una colorazione grigiastrea.

per me che parlate?») [FIGURA 4], la quale testimonia il testo della seconda metà del capitolo CXXVII, in modo identico a come si legge nell'edizione a stampa. Sullo stesso dattiloscritto 200 è poi presente lo stacco al capitolo successivo,²³ che si apre con «Il tabaccaio era impallidito» e prosegue sulla pagina dattiloscritta 201 [FIGURA 5], con la redazione che si legge anche sulle bozze e a stampa, fino alla fine di CXXVIII. La parte di testo rimanente su quest'ultimo foglio dattiloscritto è cancellata con righe diagonali fatte con lo stesso inchiostro con cui sono state redatte le carte manoscritte, ma è completamente leggibile: è l'inizio del capitolo CXXIX,²⁴ il quale è però riscritto – e del tutto modificato – sulla carta 54, sotto le seconde due linee orizzontali. Tra le prime due linee orizzontali e queste ultime ci sono due righe di testo scritte a mano che devono essere inserite nell'avvio del capitolo CXXVII, quello che sarebbe stato contenuto sulla pagina dattiloscritta 199: l'avvenuto inserimento è riscontrabile sia in bozze che sulla *princeps*.

Anche sulla carta 55 sono tracciate due linee orizzontali, a tre quarti di pagina, con lo stesso inchiostro con il quale è scritto il testo, e sulle quali è segnato il numero 203. Subito dopo, infatti, è conservato il foglio dattiloscritto 203, su cui si legge la parte di testo che deve essere inserita in corrispondenza delle due linee; si tratta anche in questo caso di un dialogo. Sulla pagina dattiloscritta, che è sempre una copia in carta carbone, non sono inserite varianti a penna, ma sono cancellati (con righe larghe e diagonali, sempre tracciate con lo stesso inchiostro con cui sono scritti i fogli) i passi narrativi che precedono e seguono il dialogo da inserire: il primo di questi passi è di fondamentale importanza, in quanto testimonia un dettaglio del diverso sviluppo che avrebbe preso la storia fra Enne 2 e Berta, nella prima redazione poi abbandonata.²⁵

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

Probabilmente i ripensamenti di Vittorini riuscivano a prendere forma nel tempo della scrittura manuale, con la sua fluidità di trasmissione del pensiero direttamente sulla carta, e non attraverso la rigida, frammentata e meccanica battitura a macchina. Inoltre, anche nel caso in cui fosse egli stesso a ribattere i testi, è probabile che

²³ Il quale però è numerato come CXXIX, mentre nelle bozze e nell'edizione a stampa sarà CXXVIII.

²⁴ Sul dattiloscritto porta il numero CXXX.

²⁵ La questione sarà analizzata nel capitolo 3, paragrafo IV.

considerasse il passaggio in dattiloscrittura come una prima forma di stabilizzazione definitiva del testo, simile al passaggio in bozze, e non un momento di elaborazione e composizione creativa.

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

Dalla carta 56 in avanti il testo prosegue lineare, fino all'ultima carta, e corrisponde, senza sostanziali varianti, a quanto pubblicato nella prima edizione. Sulla carta 59 le battute di dialogo che chiudono il romanzo sono identiche a quanto riportato in bozze.

Una volta che, sulle carte manoscritte, si è riconosciuta e ricostruita la seconda fase di redazione del testo, diviene ragionevole ritenere che anche le parti riviste siano state battute a macchina: un nuovo dattiloscritto cioè avrebbe "recepito" linearmente il testo che sulle carte autografe si ritrova frammentato in blocchi diegetici materialmente divisi, essendo posizionati in modo non consequenziale i fogli che ne sono supporto materiale. Che questa operazione sia avvenuta è non solo probabile ma anche indispensabile al conseguimento di una adeguata lavorazione redazionale e tipografica del testo e, inoltre, prova della sua esistenza sono tutte quelle varianti tra carte manoscritte e bozze in colonna, la cui introduzione è senz'altro avvenuta in una fase di lavorazione testuale intermedia.

Occorre però a questo punto ritornare a considerare il fatto che le carte autografe non documentano in nessuna stesura il testo dei primi trentasette capitoli della *princeps* e occorre ricordare che si era ipotizzato che Vittorini avesse separato dalle carte su cui stava lavorando per la revisione (cioè le carte 1-34) tutte quelle che non contenevano lezioni "vive", dunque le carte con brani cassati e scartati, ma anche quelle che potevano considerarsi approvate. Questo ultimo caso potrebbe essere proprio quello delle prime parti di testo dei capitoli I-XXXVII, i quali potrebbero essere stati messi da parte direttamente nella loro redazione dattiloscritta, cioè nella loro prima copia in pulito di cui si è detto. Questi fogli dattiloscritti potrebbero essere dunque stati poi integrati con i nuovi fogli dattiloscritti della successiva definitiva parte di testo.

L'insieme dei fogli dattiloscritti prodotti in due momenti di battitura differenti costituirebbe dunque – secondo quest'ipotesi macchinosa nella descrizione ma economica e ragionevole nella sua esecuzione – il dattiloscritto sulla base del quale sono state composte le bozze.

III. *Le prime bozze*²⁶

Le bozze presenti nel fondo Valentino Bompiani, appartenente agli archivi di APICE, sono conservate all'interno di due cartellette (30 cm x 17 cm) di cartoncino leggero, inserite una dentro l'altra.²⁷ La prima [FIGURA 6] riporta esternamente i seguenti dati, scritti a mano presumibilmente dal tipografo, con un inchiostro nero steso da un pennino molto sottile:

I bozza
Uomini e no
 Colonne 60
 25 maggio 1945

Subito sotto, scritto con un carboncino, probabilmente dal redattore che passava le bozze (usualmente tirate in due o più copie) ad autore e correttore, si legge «per Vittorini». In alto a sinistra, si trova infine il timbro della tipografia: Arti grafiche E. Ponti & C.

A queste informazioni Vittorini aggiunge, successivamente, a mano, con un inchiostro blu scuro,²⁹ l'indicazione «40 colonne» cancellando con una riga la precedente informazione del tipografo «Colonne 60». Sul verso della prima coperta [FIGURA 7], invece, si trovano le seguenti istruzioni, sempre autografe dello scrittore:

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

²⁶ Una prima descrizione di questi materiali era stata pubblicata in Virna Brigatti, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, in «Otto/Novecento», n. 1 (2013), pp. 107-128.

²⁷ APICE, AVB, sbf. «carte pers. casa ed.»; s. «ms e bozze», sts. «1945», f. «bozze UeNo». Le pagine delle bozze al loro interno hanno misure lievemente irregolari, ma approssimativamente di 30 cm per 16 cm.

²⁸ Sotto le precedenti indicazioni si trova anche la seguente: «dal 2 al 17 [riga orizzontale e a capo] 2/3», scritto a matita, forse dalla stessa mano che ha utilizzato il pennino (il numero 2 è tracciato in modo identico e riconoscibile).

²⁹ L'inchiostro usato da Vittorini è nettamente distinguibile da quello nero del tipografo e ricorre in tutte le altre notazioni d'autore presenti sulla prima cartelletta. In questo paragrafo, le note autografe dello scrittore sono trascritte con un carattere che imita la scrittura a mano, per differenziarle da quelle del tipografo.

³⁰ Seguendo la terminologia del tipografo, anche noi useremo la parola «colonna» come sinonimo di «pagina delle bozze in colonna».

si può impaginare dunque tutto di seguito, andando a pagina nuova (ma sempre dispari) solo ogni volta che si cambia da tondo al corsivo o dal corsivo al tondo _ in questo caso occorre un forte spazio di almeno cinque 31 righe tra capitoletto e capitoletto³²

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

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

Ancora sulla seconda cartelletta, a matita, con la stessa mano che è stata ricondotta al ruolo del redattore e con la quale sono state scritte le indicazioni in carboncino sulla prima cartelletta, si legge:

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

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

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

e all'interno della cartelletta a sinistra:

alla prossima bozza impaginare -

³¹ Sovrascritto a "quattro" cancellato.

³² Si noti l'abituale uso di Vittorini del trattino basso in luogo del punto fermo, già rilevato da Raffaella Rodondi in riferimento al *Quaderno '37*: «Il testo che qui proponiamo si attiene fedelmente all'autografo, del quale rispetta, con l'aspetto strutturale le peculiarità grafiche e interpuntive (il trattino in frequente sostituzione del punto fermo)» (Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, I ed. 1997, nota a p. 1012).

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

Ancora, tra la seconda copertina e il primo foglio di bozze, ci sono due fogli in carta velina, più piccoli, di dimensioni vicine a quelle che avrà l'edizione a stampa,³³ che presentano quello che sarà il frontespizio (il numero 3 in calce indica che esso sarà stampato sulla terza pagina del primo fascicolo), riportando a matita altre indicazioni sulla struttura del libro, sulla posizione del titolo, del logo, del nome della casa editrice e dell'anno di pubblicazione. Qui di seguito le altre indicazioni manoscritte presenti sul secondo foglio in carta velina, che mostrano di avere accolto le indicazioni date dall'autore in merito all'impaginazione:

19 x 35

a capo pagina solo quando cambia il tondo dal corsivo

½

N. capitolo in ½ riga

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

Si segnala inoltre che il testo in colonna è composto senza stacchi di righe bianche tra un capitolo e l'altro, di conseguenza, ogni volta che inizia un nuovo capitolo, l'autore inserisce a penna il convenzionale segno che indica l'inserimento di una spaziatura nell'interlinea. Sono presenti righe bianche solo nel passaggio tra parti di testo in tondo e parti in corsivo: in questi spazi sono inserite delle lettere "b" (da tondo a corsivo) e "a" (da corsivo a tondo), in quantità progressiva: b (manca l'indicazione con una sola "a"),³⁴ bb aa, bbb aaa, bbbb aaaa, ecc.

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

Innanzitutto, le prime bozze in colonna sono state stampate in due tempi, come

³³ I fogli in velina misurano 23 cm x 14 cm, mentre la *princeps* avrà le seguenti dimensioni: 20,2 cm x 12,1 cm.

³⁴ Manca probabilmente perché il romanzo si apre con il tondo e non c'è motivo di segnalare un cambio di carattere.

testimoniano le due date presenti sulle cartellette: le prime 60 colonne sono pronte il 25 maggio 1945 e le restanti 100 il 29 maggio. Vittorini inizia dunque a lavorare sul primo insieme di colonne e riceve dopo pochi giorni le rimanenti: restituisce le prime 40 colonne corrette e approvate (segnalandolo in copertina al tipografo), mentre trattiene le ultime 20 del primo pacchetto insieme alle colonne del secondo. Egli ha, quindi, sia ricevuto sia restituito le bozze in due pacchetti, alterando però – al momento della restituzione – il numero di fogli contenuti in ognuno. L'indicazione di procedere all'impaginazione è scritta solo sulla seconda cartellina, cioè quando la seconda e completa parte del testo viene riconsegnata.

Osservando i fogli delle bozze si distinguono facilmente le fasi dell'intervento correttivo, poiché sono testimoniate dall'utilizzo di tre inchiostri differenti (uno nero, uno blu scuro e uno blu chiaro), e si nota che l'inchiostro blu scuro coincide con quello utilizzato dall'autore sulla prima cartelletta per scrivere le indicazioni al tipografo, mentre quello blu chiaro coincide con quello utilizzato sulla seconda cartelletta. Stabilire la cronologia degli interventi è a questo punto piuttosto semplice: una prima fase è identificata dall'utilizzo di un inchiostro nero, che è presente dalla prima colonna fino alla 49; alcune correzioni apportate con questo inchiostro sono superate da nuove correzioni inserite con inchiostro blu scuro (cfr. colonne 42 e 49), che quindi rappresenta una fase successiva; tale inchiostro è presente sulla colonna 1 e poi a partire dalla colonna 42 fino all'ultima; si registrano infine correzioni effettuate con il blu scuro che sono superate o integrate da nuove correzioni in inchiostro blu chiaro (cfr. colonne 134, 135, 136, 137 in particolare), le quali sono, dunque, le ultime in ordine cronologico,³⁵ elemento che trova conferma nel fatto che con quell'inchiostro sono scritte anche le indicazioni dell'autore al tipografo sulla seconda cartelletta, al momento della riconsegna di tutto il materiale.

Il fatto dunque che l'inchiostro nero e quello blu scuro siano stati utilizzati entrambi prima e dopo la colonna 40 documenta come Vittorini abbia sicuramente lavorato per un certo tempo sulle bozze complete e stabilisce anche con certezza il fatto che l'autore abbia consegnato le prime 40 colonne solo dopo avere già ricevuto il secondo pacchetto. L'inchiostro blu chiaro, invece, non compare mai nelle prime 40 colonne, segno probabile del fatto che esso sia stato utilizzato solo dopo che il primo pacchetto era già stato consegnato in tipografia; inoltre, poiché si è anche detto che le indicazioni al tipografo segnate dall'autore sulla seconda cartellina utilizzano proprio questo inchiostro è inequivocabile sostenere che il suo utilizzo corrisponda all'ultima campagna correttoria documentata sulle prime bozze.

Il gruppo di fogli in colonna è stato, dunque, diviso da Vittorini in due parti, tra la colonna 40 e la 41, spezzando il capitolo XXXIX: le prime 40 colonne restituite

³⁵ Esse sono rintracciabili a partire dalla colonna 134 fino all'ultima.

portano il testo fino al capitolo XXXVIII completo e la prima parte del XXXIX. Di quest'ultimo restano, nella colonna 41, solo le ultime dodici righe. È chiara quindi la volontà dell'autore di trattenere presso di sé la parte testuale che si avvia con il capitolo *XL*. Il motivo è subito evidente: ai due capitoli corsivi *XL* e *XLI*, Vittorini ne aggiunge un terzo, *XLII*, scritto a mano su un foglio sciolto,³⁶ chiamato dallo stesso Vittorini "Allegato A" [FIGURA 8] e inserito tra la colonna 42 e la colonna 43.

Trattandosi di un capitolo in corsivo, anche in questo caso, riprendendo l'*usus* testimoniato dalle carte manoscritte, le righe di testo sono sottolineate a mano, direttamente dall'autore in corso di scrittura. Sulla colonna 43, alla fine del capitolo *XLI*, si trova il rimando, di mano dell'autore, all'allegato A.³⁷ Il capitolo è scritto utilizzando l'inchiostro blu scuro, elemento che porta a considerare questo inserimento come appartenente alla seconda fase di revisione delle bozze, che, data la distribuzione delle correzioni in blu scuro sia prima che dopo la carta 40 – come si è detto –, corrisponde senz'altro a un momento in cui l'autore aveva presso di sé tutte le 160 colonne tipografiche: ciò significa che l'inserimento di quel capitolo rappresenta una scelta seguita alla riconsiderazione dell'intera struttura narrativa.

La numerazione del capitolo da introdurre è già indicata correttamente (e sarà quella definitiva), rivelando come la sua stesura segua le prime correzioni compiute sulle pagine precedenti (per la maggior parte con inchiostro nero, tranne quelle sulle colonne 1 e 42, dove ci sono segni in blu scuro) che avevano parzialmente alterato la numerazione tipografica. L'inserimento del capitolo *LXII*, infatti, porta in pari – rispetto a quanto già composto – la numerazione dei capitoli che era stata modificata dalle correzioni di Vittorini a partire dalla colonna 3: lì l'autore corregge un errore tipografico, per cui un capitolo è numerato IV • V [FIGURA 9], mentre la numerazione corretta è IV. Sulla colonna 4, in conseguenza di un taglio cospicuo al testo dello stesso capitolo IV, lo stacco al VI (numerazione errata, dato il precedente refuso) viene eliminato, unendo due capitoli. A seguito, quindi, della prima semplice correzione di un errore tipografico e della successiva variante compositiva (che ingloba il capitolo erroneamente indicato VI nel IV), la numerazione stampata resta "in avanti" di due numeri: Vittorini procede dunque alla correzione a penna di tutta la numerazione, portando il numero del capitolo VII a V, VIII a VI e così via.

Sulla colonna 8 viene tolto uno stacco di capitolo e subito dopo introdotto uno nuovo: una parte di testo che era separata viene dunque ricongiunta, mentre un brano

³⁶ Foglio di carta mediamente spessa di 30,1 cm x 21,2 cm piegato per il lungo in modo da non sporgere lateralmente rispetto alla dimensione delle colonne. In filigrana si legge la scritta EXPRESS e un simbolo composto da tre cerchi che si incrociano; all'interno di essi si leggono rispettivamente le lettere V G M.

³⁷ L'indicazione "Vedi Allegato A" è scritta con inchiostro blu scuro. Sulla stessa colonna 43 compare un solo altro segno correttivo in inchiostro nero, evidentemente precedente.

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

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

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

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

Il fatto che, anche durante la correzione di bozze, l'autore abbia deciso (e non vi sono dubbi sul fatto si sia trattato di una sua scelta) di separare e di dare come appro-

³⁸ Anche altri fogli corrispondenti alla prima fase di redazione sono andati persi, come si è visto (in particolare i fogli che in origine erano posti tra la carta 17 e la 18, tra la 20 e la 21, e dopo la 34). Tali fogli però sono stati sostituiti da quelli redatti nella seconda fase di scrittura (carte 35-59), mentre i fogli dei primi trentasette capitoli mancano senza che si possa addurre come giustificazione il fatto che dovevano essere sostituiti.

vata la prima parte di testo fino al capitolo *XL*, è un dato che potrebbe confermare ulteriormente come tale parte fosse considerata diegeticamente stabile e “autonoma”: ciò potrebbe, dunque, avvalorare l’ipotesi – introdotta nel precedente paragrafo – secondo la quale il testo delle prime carte manoscritte andate perdute, e non sostituite da altre, non necessitasse della profonda revisione che, si è visto, ha interessato molte delle carte conservate. Anche in bozze, dunque, Vittorini non avrebbe avuto bisogno di soffermarsi a lungo su quei primi momenti narrativi del romanzo e, verosimilmente, è possibile ritenere che, una volta inserite le correzioni necessarie per apportare un’ultima revisione alla coerenza delle prime parti del romanzo con le successive, il lavoro sulle prime 40 colonne poteva considerarsi ultimato.

A prova di ciò, le correzioni più rilevanti seguono la colonna 41, sulla quale si legge la prima metà del capitolo corsivo *XL*, il cui testo è presente sulla carta manoscritta numero 2. Tutto ciò conferma l’ipotesi secondo la quale i primi trentasette capitoli siano stati precocemente considerati definitivi e che l’autore, in fase di lavorazione manoscritta, abbia messo da parte quei fogli su cui non doveva più intervenire, e, in fase di correzione delle bozze, abbia trattenuto presso di sé più a lungo solo quella parte di testo, ormai composto tipograficamente, sul quale aveva più estesamente lavorato nelle fasi di scrittura e revisione precedenti.

Il dattiloscritto antigrafo – della cui particolare composizione si è detto in chiusura del precedente paragrafo – secondo quanto indicato sulla cartelletta delle bozze del 29 maggio, è stato dato a un correttore, affinché correggesse le bozze collazionandole con esso. L’autore, come d’abitudine, avrebbe dovuto avere presso di sé la copia in carta carbone, ma – lo si ripete ancora – di questi materiali non c’è alcuna traccia negli archivi, né dell’originale né di sue copie.

A sostegno dell’ipotesi, fin qui ripetuta, secondo la quale i primi trentasette capitoli abbiano creato minori difficoltà compositive all’autore rispetto ai successivi, è possibile aggiungere un’ulteriore considerazione: sulla carta 2 leggiamo (oltre alla seconda parte del capitolo *XXXVII*) l’avvio della terza sezione corsiva del romanzo (*incipit*: *XL – Curiosità degli uomini*, p. 69) che, a differenza delle prime due,³⁹ introduce alcune questioni relative al perché della scrittura, alla scelta del soggetto narrativo e alla scelta della fisionomia del protagonista, questioni che sono direttamente legate alle revisioni che il manoscritto ha subito nella seconda fase di rielaborazione.

³⁹ Il primo gruppo di corsivi (capp. *XVIII-XXII*, pp. 31-37) propone l’evasione fantasticata da Enne 2 in un’infanzia in cui egli avrebbe potuto incontrare Berta. Il secondo gruppo di corsivi (capp. *XXVII-XXIX*, pp. 45-48), invece, apre lo spazio del deserto interiore di Enne 2, il quale rifiuta, in questo caso, di abbandonarsi alla fantasticheria evasiva, soffrendo come tradimento nei confronti di Berta il cedimento carnale avuto con Lorena. In entrambi i gruppi di capitoli la rappresentazione è filtrata dal commento dell’*io* narrante che si “traveste” da Spettro e dialoga direttamente con il protagonista.

Questo terzo gruppo di corsivi coincide, nel volume edito, con i capitoli *XL-XLII*, e si può dunque notare come la sua stesura definitiva sia raggiunta solo durante la correzione del primo giro di bozze, dato che proprio l'ultimo capitolo della sezione, *XLII*, viene inserito in questa fase di rilettura e sistemazione del testo ormai tipograficamente composto.

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

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

IV. *La prima edizione*

La prima forma editoriale che prende il testo di *Uomini e no* nel 1945 introduce già una prima interpretazione d'autore al romanzo: la *princeps*, infatti, curata e approvata da Vittorini in tutte le sue parti, assolve pienamente, attraverso le sue caratteristiche materiali e i suoi scritti paratestuali, un efficace ruolo ermeneutico.⁴⁰

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

Il volume è composto da 272 pagine (numerata con numeri arabi); le pagine 1 e 3 portano rispettivamente il logo della casa editrice e il frontespizio; la pagina 2 è bianca, la pagina 4 porta il copy. Il testo corre dalla pagina 5 alla 264; sulla pagina 265 è presente una nota d'autore siglata dalle iniziali E.V. e, infine, da pagina 267 a 271 si trova l'indice. Il testo, nella redazione testimoniata dalla *princeps*, è suddiviso in 143 capitoli molto brevi (la loro lunghezza media è di circa una pagina e mezza del volume della prima edizione, che è di cm 20,2 per cm 12,1), tutti numerati con cifre romane, raggruppati in 17 sezioni separate da un semplice stacco tipografico da pagina pari a pagina dispari (lasciando bianca la pagina pari nel caso di conclusione dell'ultimo capitolo della sezione su pagina dispari). Le sezioni contengono i capitoli in quantità diseguale, da un minimo di 2 per sezione a un massimo di 21.

⁴⁰ Cfr. Alberto Cadioli, *Ermeneutica dell'edizione*, in *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 181-225.

Le 17 sezioni sono alternativamente composte in caratteri tondi e corsivi: il primo capitolo e, dunque, la prima sezione, è in tondo e da lì l'alternanza si avvia regolare, terminando con una sezione in tondo. La numerazione dei capitoli non si interrompe con lo stacco da una sezione all'altra, ma continua in modo progressivo. I capitoli in tondo sono, in totale, 113, quelli in corsivo 30.

L'aletta sinistra della sovraccoperta, approvata da Vittorini,⁴¹ introduce allo stesso clima di guerra richiamato esplicitamente dalla copertina disegnata da Ennio Morlotti [FIGURA 10], che propone un'immagine cupa, con le silhouettes di due uomini in bicicletta armati e di spalle, che si allontanano da una terza sagoma di un uomo morto o ferito, steso a terra. Se ne leggano i due primi paragrafi:

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

Ma codesta vita sotterranea, che sta assumendo i contorni della leggenda, è vista e rappresentata non già da un cronista del costume o dell'aneddotica, ma ricreata, nello stesso caldo cuore dell'azione, da un poeta, da un uomo che scruta nei sentimenti dei suoi personaggi, con uno sguardo ardente, quasi allucinato.⁴²

Sulle affermazioni contenute in questo breve testo di accompagnamento all'edizione si tornerà più volte nel corso della presente analisi, dato che esso contiene molte indicazioni criticamente rilevanti. In questo discorso preliminare, però, ciò che conta mettere in evidenza è innanzitutto la sicura dichiarazione di appartenenza al genere *romanzo* data al testo. E il frontespizio lo conferma: sotto il titolo, a pagina 3, è scritto espressamente «*Romanzo di ELIO VITTORINI*». L'appartenenza di *Uomini e no* a questo genere è condivisa dalla critica – in particolare Vittorio Spinazzola insiste

⁴¹ Gian Carlo Ferretti precisa come Vittorini «di norma [...] non scrive i risvolti per le sue opere letterarie, e per le sue opere in generale. Questo sembra risultare, con buona attendibilità, dalle testimonianze di alcuni collaboratori e dalle analisi di alcuni risvolti (anonimi)» (Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 191) e afferma che quello di *Uomini e no* e quelli di altre opere siano «molto redazionali», ma anche che «Vittorini affida ad altri il compito di stendere mimeticamente il risvolto a una sua opera, e poi interviene sul testo con suggerimenti e modifiche, fino all'approvazione dell'altrui stesura finale» (ivi, p. 192). I materiali d'archivio successivamente riordinati rispetto al lavoro condotto da Ferretti per la pubblicazione dei risultati delle sue ricerche nel 1992 non aggiungono ulteriori dati in merito alla questione, confermandola sostanzialmente.

⁴² Aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

apertamente sulla forza romanzesca del testo portando l'attenzione sulle dinamiche attanziali delle relazioni tra i personaggi⁴³ – e corrisponde alla volontà dell'autore, che aveva inteso espressamente lavorare alla costruzione di una orditura romanzesca, come si evince anche dallo studio della complessa gestazione della trama e della fisionomia dei protagonisti.⁴⁴ È per altro sempre con il sostantivo *romanzo* che l'autore si riferisce al proprio testo,⁴⁵ a differenza di altri, come *Conversazione in Sicilia* o *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, per i quali l'autore ha rispettivamente parlato di «suite di dialoghi»⁴⁶ e di «libretto» o «romanzetto».⁴⁷

È poi un romanzo «a sfondo politico», che trova la sua ragione costitutiva nella volontà di rappresentare e raccontare i giorni più infuocati della Resistenza milanese,

⁴³ In particolare Vittorio Spinazzola mette in rilievo l'importanza della storia d'amore che coinvolge il protagonista Enne 2: si veda in proposito «*Uomini e no*», ovvero *Amore e Resistenza*, in Vittorio Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312.

⁴⁴ Non ci sono esplicite dichiarazioni contemporanee in merito, ma la ricerca del romanzo è una costante del lavoro letterario di Vittorini durante gli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta: se *Conversazione* era diventato romanzo quasi per caso, con sorpresa da parte dello stesso autore che non mirava a quello scopo («trecento pagine scritte partendo dall'impressione di non avere da scrivere che venti pagine, un breve racconto o un breve saggio, una composizione in cui dicessi quel pezzo di verità che mi pareva di dover dire»; Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 331), dopo la felice e temporanea parentesi della prova narrativa del *Sempione*, negli anni successivi alla pubblicazione di *Uomini e no*, Vittorini tenterà invece tenacemente di raggiungere quell'obiettivo compositivo con le *Donne di Messina* prima e con *Le città del mondo* poi. L'insoddisfazione nei confronti del primo e l'incapacità di riuscire a concludere la stesura del secondo sono delle tappe che misurano però la crescente perplessità nei confronti delle forme diegetiche lunghe, come sarà poi evidenziato nelle *Due tensioni* e in diverse dichiarazioni dei primi anni Sessanta.

⁴⁵ *Uomini e no* fu giudicato dall'autore un *romanzo*, benché «in gran parte, mancato»: cfr. Elio Vittorini, [Lettera non spedita a «*The Partisan Review*»] (ottobre-novembre 1948), in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 504 oppure in Elio Vittorini, *Gli anni del «Po-litecnico»*. *Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 212.

⁴⁶ «Il mio romanzo (se tu vuoi chiamarlo così) è scritto per tre puntate, e dovrò scriverne ancora una o due, dunque non è finito. Ma, ripeto, non è un romanzo, è una *suite* di dialoghi»; lettera di Elio Vittorini a Silvio Guarnieri – [Firenze], 7 giugno 1938, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo*. *Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 87.

⁴⁷ «Caro Valentino, / due parole solo per dirti che ci terrei proprio se il libretto potesse uscire [...] per le feste di Natale» (lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Milano], 15 novembre 1946, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 88). Si veda anche ivi, p. 90 e ancora: «il romanzetto che ho finito in questi giorni» (ivi, p. 89); ne parla inoltre ancora più avanti come «racconto» (ivi, p. 79).

dopo la caduta del regime fascista il 25 luglio 1943, la dichiarazione dell'8 settembre e la situazione di guerra civile in cui erano cadute le regioni del Nord Italia dopo la costituzione della Repubblica di Salò. Avere uno «sfondo politico», dunque, significa trovare nella lotta politica e armata contro il nazi-fascismo la materia della narrazione, facendo della guerriglia (urbana) l'oggetto letterario.⁴⁸ Avere «uno sfondo politico» significa però, anche e soprattutto, collocarsi all'interno di un orizzonte storico presente, ossia prendere una posizione nei confronti di fatti che – considerando il tempo della scrittura – erano ancora in corso di svolgimento e che poi – considerando il tempo della pubblicazione – era necessario rielaborare collettivamente, affiancando una ricostruzione culturale alla più generale ricostruzione materiale, sociale, istituzionale e governativa del nostro paese.

Lo «sfondo» non è dunque, per l'autore, il “sottofondo”, lo scenario da palcoscenico su cui far muovere «azioni e sentimenti»; è, invece, propriamente l'orizzonte sul quale proiettare la recente esperienza collettiva: è un orizzonte che diviene utopico, orientato al futuro e all'edificazione di una nuova società. Il libro, infatti, non ha come obiettivo la semplice testimonianza o rievocazione, non è un diario né un libro di memorie,⁴⁹ come tanti saranno pubblicati nei mesi e negli anni successivi al termine del conflitto. Non è nemmeno un reportage di guerra, non è – come appunto l'autore esplicita – il resoconto di fatti raccontati in termini di cronaca: chi racconta non è un «cronista del costume o dell'aneddotica», ma un «poeta» che sta trasfigurando in «leggenda» i cocenti fatti di guerra, che hanno lasciato tracce visibili e concrete nelle vite e nelle città.

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

Rispondere a questa domanda significa entrare nel laboratorio linguistico vittoriniano, ripercorrere gli anni in cui egli è andato formandosi un personale vocabolario, i cui lemmi sono caricati di un significato preciso e polivalente allo stesso tempo. Il fascino (e il limite) della scrittura di Elio Vittorini risiede tutto in un suo codice

⁴⁸ È infatti della Resistenza condotta sul territorio della città di Milano che Vittorini ebbe esperienza diretta partecipandovi, come è noto, occupandosi della stampa clandestina oltre che della gestione del trasporto e della raccolta di armi e munizioni, nonché del passaggio di informazioni tra diverse formazioni partigiane della zona (cfr. *Cronologia* in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. LXVII).

⁴⁹ In proposito è interessante il modo in cui introduce all'analisi del romanzo Anna Panicali: «La guerra, la militanza politica nella Resistenza, la collaborazione attiva alla stampa clandestina del PCI non interrompono la sua ricerca. Medita sulla vita e sulla storia come istituzione e ruolo, sulla morte come nascita alla consapevolezza, e traduce le sue meditazioni in racconti brevi e in un altro romanzo che verrà pubblicato nel '45 subito dopo la liberazione» (Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 192).

terminologico, che occorre decifrare per potere comprendere il senso profondo e sempre sottointeso, allusivo, delle sue parole, dei suoi testi e delle sue opere. Rispondere a questa domanda significa, però, anche comprendere la funzione che Vittorini assegna alla letteratura e all'arte in genere, ruolo mai pensato come evasivo e compensatorio delle fatiche, dei fallimenti e dei dolori dell'esistenza.

Una prima risposta alla domanda sopra formulata, però, è già fornita all'interno della stessa aletta, nel paragrafo conclusivo:

Ed è per questo stato d'animo e per questa capacità di umanità e di poesia, che la narrazione acquista un ritmo celere, estremamente dialogato, rapidissimo. All'azione impetuosa e scattante s'alterna così, capitolo per capitolo – che l'autore, per maggiore stacco distingue anche tipograficamente con il *corsivo* – una riflessione morale psicologica sugli avvenimenti appena accaduti: un secondo tempo, d'intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentato lirismo. Ed è questa esigenza di poesia che oltrepassando i limiti della lotta disperata e senza quartiere, provoca una saturazione dell'azione e riallaccia su un inconscio sentimento di umanità l'uomo all'uomo, oltre l'odio e la vendetta. Una catarsi, dunque, tanto più ardua quanto più esclusiva è stata la passione che ha dominato e indurito il cuore dell'uomo.⁵⁰

Solo attraverso un innalzamento del vissuto particolare (individuale e collettivo), attraverso la sua trasposizione lirica e poetica, su un piano di universalità, è possibile – secondo il Vittorini di quegli anni – avviare una sintesi conoscitiva che diventi il presupposto di una nuova progettazione politica e morale. Questo è il compito affidato al testo di *Uomini e no* del 1945, il proponimento di cui esso viene caricato: in questo senso lo spazio editoriale dell'aletta della sovraccoperta diviene quasi un manifesto programmatico, su cui prevale la forza di una retorica accattivante rispetto alla cripticità allusiva, che comunque sempre rimane al fondo della scrittura vittoriniana. In questo scritto paratestuale emerge, infatti, il Vittorini-*editore* – riprendendo la celebre titolazione del fondamentale studio di Gian Carlo Ferretti – inserito nella casa editrice Bompiani (e per questo in una posizione privilegiata per potere scegliere la forma della propria edizione), promotore di forti idee e fautore di energiche prese di posizione. Il messaggio è chiaro: di fronte a tanta distruzione e smarrimento dell'umanità, intesa come valore morale profondo, e dell'umanità, intesa come genere umano, occorre una «catarsi», che può passare solo attraverso il tentativo di ridare ordine all'accaduto, proponendone un corso, una direzione, un senso e fornendo ai soggetti coinvolti una ragione di vita e uno scopo esistenziale che oltrepassino l'immediata ricerca della fine della guerra.

⁵⁰ Aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

Il Vittorini-*letterato* – e ci si riconduce in questo modo alla definizione di *letterato-editore*, coniata e diffusa da Alberto Cadioli⁵¹ e esemplarmente incarnata nella figura di Elio Vittorini – trova invece altro spazio e altre tonalità di espressione. All'interno dei luoghi dell'edizione propriamente riservati all'autore, Vittorini fornisce infatti un'ulteriore lettura del testo. Il punto di vista da cui egli guarda al proprio romanzo, in questo caso, torna ad essere propriamente autoriale, lo sguardo del padre che osserva la propria creatura, e – di conseguenza – sostituisce alla dichiarazione volitiva e accattivante dell'aletta (per altro redazionalmente impostata, come è stato precisato nella nota 41), il tono critico e dubitativo di chi sa bene essere sempre perfezionabile il proprio lavoro di scrittura:

NOTA

Di molte cose su cui avrei un vecchio parere da dire avrei potuto scrivere in occasione di questo libro: riguardo ad arte e cultura, compiti sociali di chi scrive, suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana, e modi di cui oggi dispone nel quadro dello sviluppo storicamente raggiunto dalla cultura, per assolvere questo suo compito, questo suo dovere. Avrei scritto cioè una prefazione, e sarebbe stata una lunga prefazione, forse più lunga dello stesso libro.⁵² Vi ho rinunciato [...].⁵³

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

⁵¹ Alberto Cadioli, *Letterati editori. L'industria editoriale come progetto*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (II ed. 2003; III ed. rivista e aumentata in preparazione per il 2017).

⁵² Tutti questi contenuti precipiteranno nell'editoriale al primo numero di «Politecnico», *Una nuova cultura*, «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

⁵³ Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 265. Di fronte a scritti paratestuali di firma autoriale è forse possibile sostenere che il patto editoriale (cfr. Alberto Cadioli, *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 663-672) sconfini nel patto narrativo (Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008), quest'ultimo solitamente intradiegetico: nell'aletta e nella *Nota* finale sono infatti proposte dall'autore le «istruzioni per l'uso» del romanzo, viene orientata «l'attenzione fruitiva» (Rosa, *Il patto narrativo*, p. 11), sono chiariti gli intenti e la «fisionomia di chi racconta» (ivi, p. 31).

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

L'autore ha ben chiaro come lo spazio di consapevolezza che un'opera di narrativa può aprire non si muova sullo stesso piano d'azione della lotta politica e civile, la quale agisce attraverso «la volontà», la «coscienza astratta» (che tradurrei in «convinzione ideologica») e la «persuasione razionale». Lo spazio concesso alla letteratura è quello del «mondo psicologico dell'uomo» e a tale dimensione il testo si rivolge:⁵⁴ ciò che Vittorini cerca di portare ai suoi lettori è una nuova «pura e semplice scoperta umana».

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

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

⁵⁴ E in particolare i capitoli composti in corsivo, che nell'alletta che si è appena analizzata sono preposti alla «riflessione morale *psicologica* sugli avvenimenti» (alletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit., corsivo nostro).

sentimenti dei suoi personaggi». La lotta mette in gioco, infatti, anche i sentimenti individuali, bruciandoli, insieme ad un'azione sentita come «necessità biologica», in «una passione unica». Sentimenti, quindi, che devono poi essere “distillati”.

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

Un'ultima considerazione preliminare: i giovani protagonisti del romanzo sono «operai e intellettuali». Questa connotazione di classe è un'altra componente fondamentale della concezione utopica di Vittorini: la palingenesi pretenderebbe un'armonia fra le varie classi sociali e i diversi livelli culturali e intellettuali che compongono una società, benché si possa senz'altro concordare con Vittorio Spinazzola, che afferma come lo scontro rappresentato nei romanzi di Vittorini non si ponga sul piano del conflitto di classe, ma affronti «incontri e scontri ideologico-politici, non sociali».⁵⁵ Su tutto quanto detto finora non si va oltre, rimandandone l'approfondimento all'interno della più circostanziata analisi del testo, ma resta interessante notare come gli elementi fondanti l'interpretazione dell'opera siano già tutti posti nell'interpretazione della forma dell'edizione voluta da Vittorini.⁵⁶ La sopracitata dimensione politica trova, però, all'altezza della data di pubblicazione del romanzo, un valore che è anche di militanza diretta da parte dell'autore, ed è ciò che viene discusso nella seconda parte della nota al testo del 1945.

⁵⁵ Vittorio Spinazzola, *Il risveglio delle coscienze: Elio Vittorini in Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 37-38; la citazione a p. 38.

⁵⁶ «L'oggetto editoriale, per sua natura “interpretativo”, porta infatti intrinsecamente con sé il suggerimento di lettura – l'*intentio editionis* – che l'editore vorrebbe trasmettere ai lettori della comunità cui si indirizza» (Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 189). Questo suggerimento passa attraverso le modalità con cui il testo è trasmesso dal libro stampato e dalla sua presentazione al lettore attraverso gli elementi paratestuali. È chiaro che, nel momento in cui “l'editore” (inteso come funzione-editore) è lo stesso autore – come nel caso di Vittorini e *Uomini e no* –, l'*intentio editionis* corrisponde all'*intentio auctoris*.

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

E.V.⁵⁷

Vittorini si premura, dunque, di distinguere la propria adesione al Partito Comunista, dal proprio mestiere di scrittore: il libro non può essere ricondotto all'ideologia partitica, è altro, autonomo. Il romanzo porta anche i limiti e le contraddizioni che sono conseguenza di tale indipendenza, ma ciò è programmaticamente accettato, dato che è l'unico modo perché la creatività si eserciti.⁵⁸ L'arte e la letteratura appartengono, infatti, al «mondo psicologico dell'uomo» sia sul piano della ricezione che su quello della genesi e, dunque, attraverso un testo letterario, Vittorini, cercando di parlare a un altro uomo, mette in gioco a sua volta la propria umanità, partecipandola con coloro che la condividono. Non è tautologia: è una chiara e consapevole scelta poetica. L'autore sa quali sono gli spazi di azione concessi a un'opera di finzione e all'interno di essi cerca di agire con i propri testi, ricerca il dialogo morale, prima di quello politico. Le sue pagine, cioè, non possono essere ritenute «comuniste» – l'autore stesso avverte i lettori – benché egli si presenti come un militante del partito. Il comunismo per Elio Vittorini tende infatti a collocarsi fuori dall'ideologia, ed è inteso come sinonimo del credere fortemente nell'utopia, nella più volte citata «rigenerazione di una società»:⁵⁹ da questo credo, da questa «fede», viene appunto tutto ciò che nel

⁵⁷ Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 265.

⁵⁸ Si leggono già in questi scritti paratestuali sintesi anticipate di alcune posizioni che Vittorini esprimerà pubblicamente negli anni successivi, in particolare su «Politecnico»: oltre alla celebre *Lettera a Togliatti* («Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 394-416) si può citare l'intervento che Vittorini tenne nei primi giorni del settembre 1948 alle "Rencontres Internationales de Genève", *L'artiste doit-il s'engager?*, in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 519-531.

⁵⁹ «Il partito comunista era l'unico a proporre in modo visibile una nuova morale, un

libro lo scrittore stesso giudica come «merito», mentre – egli ancora ci dice – dalle sue «debolezze d'uomo» vengono quelli che egli giudica i limiti del suo romanzo.

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

comportamento nuovo degli uomini», «si va al comunismo per amore della libertà completa dell'uomo» (Elio Vittorini, «*Politica e cultura*»: un'intervista, «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3, ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453. Le citazioni rispettivamente a p. 447 e p. 451). Si citi inoltre un'altra affermazione: «Molti che sono diventati comunisti lo sono diventati nella fiducia che il comunismo possa impedire alla storia ogni continuazione sul cammino degli orrori» (Elio Vittorini, *Rivoluzione e attività morale*, «Il Politecnico», n. 38, novembre 1947, pp. 3-4, ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 456-459; la citazione a p. 457). E infine: «En 1940, des communistes m'ont demandé de me joindre à eux. C'étaient les hommes les meilleurs que j'aie connus: les plus honnêtes et les plus sensibles, les plus énergiques et le plus joyeux. Je ne me suis pas inscrit au parti par ideologie, mais pour être avec eux» (Elio Vittorini, *Où un communiste défende le libre examen*, in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 544-549; la citazione a p. 544).

2. Le trasformazioni di Berta

I. La fisionomia di Berta

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

In particolare, osservando nuovamente la tabella 1 a colori, in cui è sintetizzata la disposizione del contenuto testuale degli autografi, si presti attenzione a quei brani delle carte 1-34 che devono essere sostituiti e integrati con quanto scritto nelle carte della seconda fase di scrittura: si tratta, lo si ricorda, di parte del testo della carta 12 che deve essere sostituito da quanto scritto sulla carta 35; del testo presente nella seconda metà della carta 17 e di quello presente nella prima metà della carta 18 che devono essere sostituiti e integrati con quanto si legge sulle carte 36-39; infine del raccordo diegetico tra la carta 20 e la 21 che si compie inserendo tra esse il testo testimoniato dalle carte 40-49. Tutte le parti di testo coinvolte in questo sistema di incastri vedono come protagonista Berta e – ciò che più è rilevante – le carte *sostituende* accennano ad uno sviluppo diegetico molto diverso da quello raccontato dalla *princeps*, il quale è invece narrato sulle carte sostitutive.

L'analisi della genesi del romanzo prende come punto di riferimento il testo della *princeps*, per recuperare all'interno del discorso critico i passaggi testuali delle fasi di scrittura precedenti. Quindi, per quanto riguarda Berta è possibile isolare nettamente le sequenze in cui la donna agisce, da quelle in cui è del tutto assente: Berta compare nel capitolo II e resta in scena fino al capitolo XII (pp. 6-24); si ripresenta sulla scena narrativa nel capitolo LXII e vi resta fino alla chiusura del capitolo LXXXVII (pp. 113-164), ma in questa sequenza la sua presenza in scena non è continua;¹ infine, da quel punto in poi, Berta scompare dalla diegesi. Un rapido calcolo permette di comprendere dunque come il personaggio occupi, all'interno di una narrazione che

¹ Berta infatti è assente all'interno dei capitoli LXVI-LXVIII (pp. 121-128) e LXXIV-LXXVI (pp. 136-143).

si sviluppa lungo 259 pagine, uno spazio non preponderante (si tratta di nemmeno 60 pagine), eppure la sua presenza condiziona a tal punto la direzione di sviluppo della trama e il senso dell'interpretazione del romanzo, da rendere l'indagine sulla genesi della sua figura determinante per la comprensione del testo di *Uomini e no* e per ragionare sulla volontà dell'autore, così come si manifesta nella prima edizione.

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

Cronologicamente è evidente che gli interventi autoriali su queste ultime seguono la stesura manoscritta, ma poiché si è stabilito che i fogli manoscritti corrispondenti al testo delle prime 62 pagine della *princeps* portano una redazione approvata, che non è stata interessata da una radicale riscrittura e che quindi è direttamente entrata in bozze, probabilmente con poche variazioni introdotte nel momento della sua copiatura in dattiloscritto,² leggere le prime bozze significa, per queste parti, leggere una redazione testuale prossima alla prima progettazione manoscritta. Ciò è confermato dal fatto che le correzioni autografe presenti sulle prime colonne delle bozze tendono a dare uniformità a questa parte di testo, in funzione di quanto è stato definito nelle parti successive (a partire cioè dalla colonna 40 in poi).³ È chiaro però che, per quanto riguarda i caratteri fondanti la fisionomia della protagonista femminile, il modo in cui Berta era stata introdotta sulla scena romanzesca, nella prima ipotesi di sviluppo narrativo, è considerato adeguato anche alla seconda e definitiva evoluzione della trama: i due diversi sviluppi diegetici, di cui si riconosce l'esistenza – benché quello delle carte *sostituende* si possa solo intravedere – hanno cioè un comune punto di avvio.

Berta entra dunque in scena nel secondo capitolo del romanzo. È Enne 2 a notare all'interno di un tram «il gomito e la spalla di una donna» (p. 6) e a riconoscerli come appartenenti alla donna amata: Berta è introdotta attraverso il punto di vista del protagonista, è «un grande suono» (*ibidem*) che irrompe in lui. Fin dai primi attimi del loro incontro, la fisionomia di Berta è però confinata in silenzi o in monosillabiche

² Ricordiamo che si tratta del primo dattiloscritto che interamente portava il testo della prima ipotesi diegetica poi scartata.

³ Ovviamente è legittimo supporre che una prima messa a punto sia stata fatta sul dattiloscritto antigrafo, ma la correzione sulle bozze per le parti di testo corrispondenti alle prime 62 pagine della *princeps* – e dunque anche di quelle che qui si stanno considerando in funzione di Berta – sono consistenti, a riprova del fatto che probabilmente quelle parti non erano state portate allo stesso livello di revisione delle altre ampiamente riscritte.

risposte alle domande di Enne 2: il meccanico “sì” della donna, che inizialmente non dimostra autonomia e individualità, sembra essere il riflesso delle parole, della volontà e del sentimento del protagonista.

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

«Di una cattiva donna?»

«Di una donna che va a letto con tutti gli uomini che le piacciono.»

(colonna 2 – edizione 1945, p. 8)⁴

Questa è la prima frase pronunciata da Berta, e sulle bozze non si rileva nessuna modifica che la interessi. Fin da subito, dunque, la donna manifesta la preoccupazione del giudizio e dell’opinione degli altri, mostrando l’insicurezza della propria posizione, l’incapacità di valutare con lucidità la propria situazione e la necessità di rifarsi al parere altrui per avere un’idea di se stessa. Questi tratti si concentrano sul suo continuo ripetere «non so», che è pronunciato per la prima volta nella prosecuzione di questo primo dialogo, nel momento in cui Enne 2 le chiede di spiegarsi meglio,⁵ e sarà ripetuto continuamente nei momenti cruciali, in cui una presa di posizione sarebbe invece attesa.⁶

Il primo dialogo fra Berta e Enne 2 si era però aperto agganciandosi, con un effetto domino, al discorso sul tiepido inverno – «Questo è l’inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908» (p. 5) – che il libraio ambulante del primo capitolo aveva condotto con il custode delle biciclette, discorso che era poi stato riproposto a Enne 2 una volta che si era avvicinato al banco dei libri e che ora questi rivolge a Berta, in un meccanismo di rimbalzo che imita l’oralità delle persone semplici o di chi è

⁴ In questo modo sarà indicato il confronto tra il testo trasmesso dalle carte manoscritte e/o dalle prime bozze in colonna (il numero indicherà rispettivamente la collocazione archivistica o la pagina in colonna, come già è stato fatto per il capitolo precedente e per le tabelle) con il testo trasmesso dalla prima edizione: tale sistema citazionale indicherà implicitamente il fatto che tra i testimoni non ci sono varianti testuali. Allo stesso modo tutte le volte che nel corpo del testo si rimanda con il solo numero di pagina alla *princeps* si intende che in relazione a quella sequenza narrativa il confronto fra i diversi testimoni non è rilevante ai fini del discorso critico.

⁵ «Si dice in molti modi.» / «Dinne uno.» / «Perché?» / «Perché è il modo in cui mi sento.» [...] «Ma che intendi dire?» / «Non so. Era da un pezzo che non mi accadeva.» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 8).

⁶ La rilevanza del sapere e non sapere all’interno di *Uomini e no* è notata anche da uno dei primi recensori al romanzo, Antonio Banfi: «E gli uomini? Quelli che sanno e quelli che non sanno o che vogliono sapere. Quelli che non sanno perché rischiano ogni giorno la vita, ma ogni giorno hanno una ragione semplice e chiara per donarla» (Antonio Banfi, *Il nostro Vittorini*, «L’Unità», 15 ottobre 1945, p. 3).

sopraffatto da una forte emozione e ripete automaticamente una stessa frase. Ma non è solo questo: quel discorso sulle stagioni permette di portare l'attenzione sull'età dei protagonisti. Berta è nata nel 1908 – lo stesso anno di nascita di Vittorini – ed è più vecchia di Enne 2.⁷ Nel dialogo su questo tema Enne 2 si pone in una dimensione temporale non referenziale: parlare delle loro età, porta immediatamente in una dimensione interiore, legata al sentimento d'amore, che si espande in proporzione all'impossibilità di viverlo; è un'ipertrofia della sensibilità affettiva in sostituzione della vita vera. Berta però è sorda all'esaltazione sentimentale di Enne 2, è solo preoccupata della propria reputazione, si sente una «cattiva donna» e riduce tutto a un «prendimi e facciamola finita» (p. 8), portando la relazione su un piano meramente sessuale che dovrebbe mettere a tacere un sentimento più profondo. Riducendo il loro legame a qualcosa di volgare, Berta si sta già autorizzando a non considerare l'ipotesi di nessun cambiamento nella propria vita. La fisionomia di Berta è tutta in queste poche righe: la mancanza di coraggio nel valutare le esperienze che la vita le offre, e il ridurle a bassezza o, come vedremo, a banalità, le crea l'alibi per potere non prendere decisioni e continuare una vita rassicurante dal punto di vista delle convenienze.

Dopo il problema dell'età, come in una scheda anagrafica, si affronta quello dei nomi: Enne 2 può chiamare la donna “Berta” mentre non è più possibile il contrario. Enne 2 è un personaggio che coincide, fin dal nome, con il proprio “lavoro” di partigiano, lavoro del quale Berta ha paura:

«Come ti chiami ora?»

«Come sempre. Ho il mio nome e il mio cognome.»

«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?»⁸

«Ora non ho un vero e proprio nome.»

«Dimmi come ti chiamano.»

«Enne 2.»

«Enne 2? Non posso chiamarti Enne 2.»

«Te l'ho detto. Non è un vero e proprio nome.»

⁷ Nel corso del testo non è mai precisata l'età di Enne 2, ma – stando a quello che si dice nelle rappresentazioni mentali della loro infanzia insieme – Berta dovrebbe avere tre anni in più. Enne 2 dunque è un giovane uomo, un protagonista che ha più o meno la stessa età del Silvestro di *Conversazione in Sicilia*: Vittorini rappresenta, quindi, i suoi personaggi durante la fase di passaggio dalla giovinezza (non già più adolescenza) a una maturità piena e forte. La maggiore età di Berta è vissuta dalla donna come un peso, ma è improbabile che dietro questo tratto – a volte insistito – ci sia una vera e propria simbologia, mentre è più accettabile l'ipotesi che si possa trattare del residuo di una fascinazione per alcuni personaggi di romanzo cari al giovane Vittorini, come ad esempio Madame de Rênal, di dieci anni maggiore di Julien Sorel.

⁸ In questo punto, sulla pagina delle bozze in colonna, è presente una correzione di cui è dato conto in 3.IV.

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

In questo dialogo, oltre alla codardia della donna, è introdotto un elemento che sarà fondamentale nella struttura romanzesca: lo spettro, che altro non è se non il modo in cui i personaggi chiamano il senso di mancanza che essi provano l'uno per l'altra e la sofferenza dovuta all'impossibilità di vivere il loro amore. Nel caso di Enne 2 lo spettro si concretizza simbolicamente in un abito femminile, che era stato di Berta, che egli tiene appeso dietro la porta della propria stanza come un feticcio.⁹ Inoltre nei momenti di solitudine egli costruisce mentalmente un dialogo con uno Spettro, che però coinciderà con la voce narrante e su cui occorrerà riflettere in una chiave metanarrativa più complessa.¹⁰

L'elemento da rilevare ora è, invece, l'immediato slittamento che è proposto nell'ultima breve battuta pronunciata da Berta: si passa, senza che nessun nesso sintattico di subordinazione o coordinazione svolga una mediazione, dalla dimensione pubblica del lavoro, della lotta partigiana, alla dimensione intima e sentimentale più delicata e profonda, dove si annidano tutte le sofferenze e le paure del protagonista. I due piani sono dunque posti subito come strettamente intrecciati e, proseguendo nella narrazione, saranno sempre indicati come cardine dei nuclei problematici via via rappresentati, proprio perché è alla base del romanzo la valutazione del senso di una posizione collettiva che si costruisce solo attraverso la crescita dell'individualità di ognuno. Lo slittamento prodotto dalla frase pronunciata da Berta avrebbe potuto essere confermato da Enne 2 stesso, se fosse stata lasciata una battuta sulla colonna 12 delle bozze:

⁹ Anche nel *Garofano rosso* il protagonista si innamora di una ragazza, Giovanna, che «comincia a vivere, anziché nella sua fisica realtà [...] nei sogni e nelle fantasie di Alessio per il mistero del garofano rosso», il quale svolge la stessa funzione dell'abito appeso di Enne 2. La citazione è tratta da Panicali, *Elio Vittorini*, cit., pp. 122-123. Si segnala inoltre come l'idea dell'abito femminile che "abita" una stanza risale a un brevissimo racconto pubblicato nel giugno 1940 in «Il Tesoretto» (ora in Vittorini, *Le opere narrative*, vol. II, pp. 813-814).

¹⁰ Nel testo dell'edizione del 1945 di *Uomini e no*, non c'è uniformità nella grafia della parola "spettro", la quale in alcuni casi ha l'iniziale maiuscola, in altri casi minuscola. Qui si sceglie di usare la lettera maiuscola ogni volta che lo Spettro indica la voce narrante, resta minuscolo se invece si riferisce alla lontananza tra Enne 2 e Berta. Nelle citazioni si segue fedelmente il testo del 1945.

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

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

Questa apparentemente minima correzione conferma come la prima parte del testo (pp. 1-62), per quanto portata direttamente in bozze per volontà autoriale, necessitasse di una accurata revisione per evitare sbavature o contraddizioni rispetto a quanto era stato scritto nella nuova redazione della restante parte del romanzo. In particolare, nel caso appena richiamato, la correzione impedisce di formulare un'equazione tra la scelta di combattere di Enne 2 e la sua solitudine affettiva: sembrerebbe che l'autore cerchi espressamente di eliminare quei punti che avrebbero potuto avvalorare l'ipotesi di questa coincidenza. Si vedrà nel corso dell'analisi quali altre varianti opereranno in questa direzione.

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

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

BOZZE: colonna 7	EDIZIONE 1945: pp. 13-14
<p>Berta non guardò dove Enne 2 la portasse.</p> <p>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.</p> <p>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:</p> <p>Le disse:</p> <p>«Ti crederanno una compagna. Dai loro del tu.»</p> <p>VII^a – Aprì, alta e magra, una donna dai capelli bianchi.</p> <p>«Ciao, Selva,» egli le disse.</p> <p>«Ciao,» disse la bella vecchia. «E chi mi porti? È la tua compagna?»</p> <p>«È una compagna.»</p>	<p>Berta non guardò dove Enne 2 la portasse.</p> <p>VII – Aprì, alta e magra, una donna dai capelli bianchi.</p> <p>«Ciao, Selva,» egli le disse.</p> <p>«Ciao,» disse la bella vecchia. «E chi mi porti? È la tua compagna?»</p> <p>«È una compagna.»</p>

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

Nonostante ciò Enne 2, quasi per volere contrastare il punto di vista di Berta, tenta una mossa inclusiva, tenta cioè di trascinare la donna amata, nella propria

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

dimensione, anche se solo come momentanea copertura. Ma l'aver trovato tra le frasi cancellate la battuta del protagonista «Dai loro del tu.» contribuisce a chiarire una domanda che Selva porrà a Berta nel loro secondo incontro, da sole. Occorre avanzare di molto fra le bozze e sulla *princeps*, fino al capitolo LXIV, per incontrare il seguente interrogativo dell'anziana partigiana:

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

Nella redazione definitiva il senso del quesito di Selva può restare una generica richiesta di vicinanza e possibile confidenza, mentre «dare del tu» – se confrontato con quanto era ancora presente sulle bozze – aveva il chiaro significato di manifestare l'appartenenza al gruppo partigiano, o almeno di fare parte di una comunità solidale che sostiene la lotta per la Liberazione. Il passo eliminato conferma l'estraneità della donna e esprime la sua abitudine borghese alla distanza e alla formalità delle relazioni interpersonali.

Tornando ai primi capitoli, si noti che con l'interrogazione diretta su *chi sia* Berta, l'anziana partigiana sposta ulteriormente il piano della questione, affrontando un nodo più profondo, non storico, ma esistenziale. L'anziana partigiana si dispiace del fatto che Berta – stando a quanto le dice Enne 2 – possa essere solo *una* compagna, perché vorrebbe che lui avesse *la sua propria* compagna, perché anche quello è un elemento che rimanda alla propria posizione nei confronti della collettività:

«[...] Un uomo è felice quando ha una compagna. Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Io desidero che tu sia felice».
 [...] «Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Che senso avrebbe il nostro lavoro se non servisse a rendere gli uomini felici? È per questo che noi lavoriamo. Non è per questo che lavoriamo?».
 (colonna 8 – edizione 1945, pp. 15-16)

A seguito delle battute citate si rileva come la funzione di Selva sia quella di impostare la riflessione su uno dei nuclei argomentativi più importanti del romanzo: esplicitare il senso della lotta partigiana, che – nella particolare ottica palinogenetica di Vittorini – avrebbe come scopo la realizzazione della corrispondenza fra felicità individuale e felicità collettiva.¹¹ Il raggiungimento dell'una, infatti, è indispensabile

¹¹ Selva è uno di quei personaggi vittoriniani «tratteggiati in funzione delle cose che dicono [...]: è una figura che si confonde con il messaggio da gridare al mondo. [...] esiste per l'idea di cui è portavoce» (Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 136).

per la conquista dell'altra. Selva porta, dunque, subito, senza mediazioni, nel cuore di una questione che è alla base della concezione utopica dello scrittore.

Le vicende private e intime delle persone coinvolte si legano, infatti, in modo diretto e inestricabile al discorso collettivo, politico e storico che sta loro intorno.¹² Pubblico e privato sono la stessa cosa, inscindibili: il raggiungimento di una serenità sociale passa attraverso la conquista di una felicità privata e viceversa. Le due cose non dovrebbero darsi separatamente. E ribadire la necessità di sapere che cosa sia la felicità è indispensabile per reagire alle ingiustizie contro l'uomo.¹³ Selva insiste:

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

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

[...]

«Niente avrebbe un senso. Avrebbero un senso i nemici¹⁴ che sopprimiamo?»

[...] «No. No. Bisogna che gli uomini possano essere felici. Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici. Non è solo per questo che le cose hanno un senso?».¹⁵

(colonna 9 – edizione 1945, p. 16)

¹² Anche nell'interpretazione del pensiero di Marx, Vittorini porrà l'accento sul fatto che non possa esserci una liberazione collettiva, senza che essa passi prima da una liberazione individuale. Cfr. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit., p. 408.

¹³ Questo elemento può essere messo in relazione con quanto si legge nelle prime righe di *Conversazione in Sicilia*: il lungo e dialogico *incipit* di *Uomini e no* sembra infatti essere quasi costruito e contrario su quello, più breve, di *Conversazione in Sicilia*. In entrambi è però ribadito lo stesso concetto: sapere cosa sia la felicità, non dimenticare che cosa sia, è indispensabile per potere lottare per raggiungerla. «Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdersi, ad esempio, con lui. [...] Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa essere felici [...] come se mai fossi stato un uomo, mai vivo, mai nemmeno bambino, e mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne» (Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, in *Le opere narrative*, cit., pp. 569- 710; la citazione alle pp. 571-572, corsivo mio)

¹⁴ La battuta era leggermente diversa: «gli uomini che sopprimiamo», poi, in bozze, il termine «uomini» viene coerentemente e significativamente sostituito con «i nemici», eliminando ogni riferimento all'umanità di fascisti e nazisti.

¹⁵ «La costante del lavoro nostro, voglio dire mio e di alcuni amici, è stata quella di operare perché si formasse un inizio, un frammento di società nuova, un modo di "essere insieme". [...] una respirazione più umana e quasi l'allegoria, e l'anticipo, d'una umanità meno deformata; d'una felicità» (Franco Fortini, *Il senno di poi* (inverno 1956-1957), in *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, pp. 29-55; la citazione a p. 31).

Nel giro di poche righe viene inoltre posto anche il tema del senso della morte di ogni singolo uomo, e viene data una prima risposta: ognuno è disposto a morire compiendo un sacrificio per gli altri, per permettere l'edificazione della loro felicità.¹⁶

Il breve incontro con Selva è però strutturato per definire in modo preciso la fisiologia di Berta: l'anziana partigiana infatti è una figura che ha valore solo se posta in funzione di Berta e, a sostenere questa affermazione, si consideri il fatto che compare solo in presenza della protagonista femminile, rappresentando l'interlocutore privilegiato della giovane donna. Selva infatti non *sconfina*:¹⁷ finito di svolgere il proprio ruolo, sparisce. Allo stesso modo tutti gli altri personaggi secondari sono costruiti con la chiara intenzione di essere resi rappresentanti di una pozione nella società, che è sia socio-politica sia, soprattutto, morale. Inoltre, alcuni di essi sono anche personaggi "messaggeri", a cui è stato affidato un messaggio esplicito o implicito: nel caso di Selva e dei vecchi del parco,¹⁸ ciò è evidentissimo (e non a caso questi ultimi, in un punto che si vedrà con precisione, sostituiscono la prima nel passaggio dalla prima alla seconda ipotesi romanzesca documentata dalle carte); gli altri personaggi minori invece non sono sempre "messaggeri", ma portatori di una parte di vita sociale, ognuno di loro è metonimicamente uno dei modi di essere nel mondo.¹⁹

¹⁶ Il grande problema della felicità umana, della felicità espressa come possibilità di un «regno dei cieli sulla terra» è una costante del pensiero vittoriniano negli articoli (si veda ad esempio *Notizia su Saroyan*, «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 141-143; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 7-10) come nelle opere narrative (si veda nel romanzo interrotto *Giochi di ragazzi*, il dialogo tra Alessio e il colonnello, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., pp. 466-470; e anche in *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 580). In particolare, nei mesi successivi alla pubblicazione di *Uomini e no* è espressa apertamente anche in occasione della polemica seguita al primo editoriale del «Politecnico» (cfr. note di Raffaella Rodondi a Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 255-256).

¹⁷ L'idea dello *sconfinamento* è ripresa da un giudizio che Vittorini dà della tecnica di rappresentazione dei personaggi di Stendhal: «i personaggi secondari per Stendhal non sono quello che sono, ad esempio, per Proust; la loro incidenza non è casuale ma giustificata e forse prodotta da una necessità preventiva, logica, del romanzo; essi non entrano ed escono e tornano a rientrare secondo capriccio o comodità, né servono a un gioco di prospettive o di digressioni musicali; hanno il loro posto ben limitato, ben assegnato, che si guardano bene di *sconfinare*: occupano [...] uno spazio materiale, quello dell'episodio in cui nascono e riposano per lasciare un ricordo di assoluta transizione» (Elio Vittorini, *Una maniera di pronunciare*, «La Stampa», 10 agosto 1929, p. 3; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 67-72; è la citazione a p. 69, corsivo mio).

¹⁸ Oltre ad essi, di cui si parlerà nel presente capitolo, entra nella categoria anche il personaggio del Gracco, sul cui valore ci si soffermerà a lungo nel capitolo seguente.

¹⁹ «Vittorini ama dei suoi personaggi ciò che essi allegoricamente o miticamente o utopisticamente rappresentano e dicono, non ciò che sono. In altre parole i personaggi risultano essenzialmente funzionali all'economia del messaggio ideologico-lirico, più che alla *fabula*,

Sappiamo inoltre, dalle affermazioni dell'autore, che Selva è stata costruita avendo come modello la madre di Silvestro,²⁰ ma se a Concezione è affidato un ruolo propriamente materno, di confronto con un passato che è anche memoria, a Selva è affidato, invece, un compito educativo e maieutico e, nel caso di *Uomini e no*, l'interlocutore non è il giovane uomo protagonista, ma la giovane donna che gli è affiancata, sulla quale è concentrata la richiesta di avviare un percorso di maturazione esistenziale e politica. Inoltre, mentre la madre di *Conversazione* assumeva una posizione passiva, in quanto subiva le «strane domande» di Silvestro, senza riuscire a fornire «strane risposte»,²¹ nel romanzo del 1945 è l'anziana a sollecitare le questioni, a interrogare incessantemente la coscienza di Berta e a fornire anche le soluzioni, pronte e chiare. Le ripetitive e insistenti domande della «bella vecchia» sono sempre rivolte, direttamente o indirettamente, alla donna, la quale, all'interno del testo, è vista sempre come una giovane, tratto che non ha un corrispettivo anagrafico (Berta ha 36 anni), ma che invece veicola un'immagine di fragilità e immaturità:

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

«Non so,» rispose Berta.

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

[...]

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

«Non so,» rispose di nuovo Berta.

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

IX – «Io non so,» rispose Berta.

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

E poche righe sopra Berta è stata rappresentata in questo modo:

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

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

nel senso che i formalisti diedero al vocabolo» (Corti, *Prefazione* a Vittorini, *Le opere narrative*, cit., pp. XI-LX; la citazione a p. XXIX).

²⁰ Selva «È senza dubbio un personaggio di maniera, ma basti pensare a un altro mio personaggio, che è quello della madre di *Conversazione in Sicilia* [...] per rendersi conto che mi sono sforzato di ripetere in Selva, senza riuscirvi, quello che mi riuscì con la madre di *Conversazione*» (Vittorini, *[Lettera non spedita a «The Partisan Review»]*, cit., p. 504).

²¹ «Facevo delle strane domande, mia madre poteva vedere questo, eppure non mi dava delle strane risposte. E io questo volevo, strane risposte» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 646-647).

E ancora:

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

(colonna 8 – edizione 1945, p. 14)

L'insistenza sulla passività di Berta impone di considerarla come un personaggio problematico sul cui valore occorre interrogarsi. Questa donna che non guarda e non dice, che abbassa la testa (si ricordi «il capo chino» di *Conversazione*) e risponde «non so», che non manifesta autonomia, ha però la funzione di rappresentare una precisa posizione storico-morale: Berta è l'espressione di una vita borghese o piccolo-borghese, che è condotta nell'inconsapevolezza di far parte di una società che si regge e si struttura partendo dai rapporti umani quotidiani, soprattutto da quelli di lavoro; lei non guarda oltre se stessa, vivendo chiusa nel pregiudizio e nella conformità a un "quieto vivere" ordinario e privo di spessore etico. L'appartenenza al ceto borghese di Berta è suggerita dall'unica descrizione, appena accennata, che la riguarda e che dà conto del suo «cappello [...] sopra il bavero della pelliccia» (p. 9). Inoltre un altro elemento che giace invece sotto un intervento correttivo presente sulle bozze permette di comprenderne meglio la fisionomia, così come era stata stabilita inizialmente dall'autore e come – per i tratti che stiamo ora considerando – permane fino alla prima edizione:

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

^b Numero di capitolo, inizialmente corretto a mano da Vittorini, con inchiostro nero, in VIII; poi definitivamente cancellato insieme al paragrafo.

^c Corsivo nel testo.

L'aver cancellato il «bel faccino di campagna» contribuisce, infatti, innanzitutto, a non creare equivoci su una eventuale ingenuità o sprovvedutezza di Berta e, inoltre, in conseguenza della scomparsa di questo dettaglio, la donna resta ancorata a una dimensione eminentemente cittadina. Accanto a quest'ultima indicazione, in bozze, si legge un'altra una scena – lì cassata²² – che conferma l'appartenenza di Berta a un ceto benestante:

BOZZE: colonna 3	EDIZIONE 1945: p. 9
<p>«Dove mi porti?» «Ti porto dove dormo.» «È lontano?» «In fondo a corso Sempione.» «E non allungiamo 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.^d</p>	<p>«Dove mi porti?» «Ti porto dove dormo.» «È lontano?» «In fondo a corso Sempione.»</p>

²² La motivazione dell'eliminazione di questo brano pare, anche in questo caso, essere quella di non rallentare l'azione principale con scene di genere che irrigidiscono la pagina o con descrizioni minute di gesti che possono essere dati per impliciti. Vittorini infatti opera in direzione della «soppressione di quei passaggi che nell'economia del racconto hanno una funzione esclusivamente didascalica» (Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli editore, 2011, p.106).

^d Il brano eliminato prosegue ancora per una ventina di righe fino alla prima parte della colonna 4:

Egli pagò, ma disse anche: «E qui siamo per la città?»

Indicò le case crollate; era via Fatebenefratelli.

«Che [sic] ne sono anche in piedi,» disse il vigile. E ne indicò, soggiunse: «I tram camminano.»

«Questo è vero,» egli disse:

«Vero che è vero?» disse il vigile.

«E anche il sole splende,» egli disse:

«Sì,» disse il vigile. **«Abbiamo un bell'inverno.»**

«Abbiamo un inverno come in Sicilia.»

«Come in Africa.»

«Come in Cina.»

La signora li interruppe:

«Andiamo,» disse.

«Il signore ama scherzare,» disse il vigile.

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

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

[...]

«Vero ragazza che non lo sei?»

Berta si lasciava guardare. Non rispondeva.

[...]

«Siete gente con lo Spettro.»

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

Si torna, con queste battute che concludono l'incontro tra i tre personaggi, allo stesso punto in cui Berta e Enne 2 erano giunti nel loro primo stentato dialogo, avvenuto lungo la strada.²³ Anche in questo secondo caso il discorso si interrompe, dopo l'evo- cazione dello spettro, avvolgendosi su se stesso: Selva ritorna sul fatto che nessuno può lavorare alla felicità degli altri senza sapere che cosa occorra per essere felici e Enne 2 riprende il ritornello sul più splendido inverno dal 1908, dichiarando come lui «oggi» si senta felice. Una volta che Berta e Enne 2 restano soli, il loro dialogo ritorna esattamente sui presupposti da cui era partito e su questo riavvolgimento dei discorsi i due personaggi di separano.

Tutto il loro incontro si è dunque perfettamente chiuso sulle stesse premesse da cui era partito: nessuna progressione c'è stata. Berta si lascia avvicinare da Enne 2 e percepisce, entra nel suo mondo, ma ciò che continuerà a mancarle, non sarà la sensibilità, bensì il coraggio di una scelta. Provando ad allargare il discorso e consideran- do Berta il modello di un'umanità più ampia, il messaggio di Vittorini è chiaro: ogni

«Non è questo,» egli disse. «È che dobbiamo far presto. Dobbiamo risalire.»

«E fate presto,» disse **il vigile. «Risalite.»**

Risalirono, ed egli disse: «Nemmeno tre anni fa abbiamo avuto un inverno simile.»

«Che cosa?» gli gridò dietro **il vigile.**

«E nemmeno sette anni fa,» egli disse.

«No,» disse lei. «Nemmeno.»

(colonne 3-4)

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

²³ «Con lo spettro che è nella nostra cosa [sic]. Quel vestito appeso dietro la porta...» (p. 11).

uomo ha dentro la di sé la capacità di comprensione, ma poi, dopo il disorientamento e la commozione, ad ognuno si richiede una decisione razionale, una scelta concreta, che, una volta presa, obbliga ad azioni di cui evidentemente non tutti vogliono o sono in grado di assumersi il peso e la responsabilità. In questo senso si accoglie la seguente affermazione di Edoardo Esposito:

Berta [...] è [...] una vittima della «realtà», delle convenzioni che la regolano e dell'ideologia che la domina, cosa che la vecchia Selva mette lucidamente a fuoco con le sue semplici domande.²⁴

E Berta, però, non solo è vittima, ma anche complice, proprio perché – come si vedrà – pur raggiungendo la consapevolezza di ciò che la circonda, pur arrivando a riconoscerne il valore, rifiuterà di compromettersi.

II. *I dialoghi tra Berta e Selva*

I capitoli fin qui analizzati possono essere considerati il prologo o l'introduzione a quella che può essere definita la “storia di Berta”: se per questa parte preliminare – lo si è detto – l'unica collazione possibile con fasi di scrittura precedenti alla *princeps* è con le bozze in colonna, per quanto riguarda invece le sequenze narrative successive che vedono protagonista la giovane donna e che si sviluppano, in riferimento alla struttura testuale della prima edizione, tra i capitoli LXII e LXXXVII (pp. 113-164), si può avviare la collazione anche con la stesura manoscritta testimoniata dalle carte 35-49, stesura che si intreccia con le carte 11, 12, 13, 17 e 18.

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

²⁴ Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 111.

tra i diversi testimoni svela dati utili alla messa a fuoco di considerazioni di ordine critico-interpretativo sul testo; si osservi dunque la seguente tabella e in particolare le lezioni cassate sulla carta 12:

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

Seguendo la prima colonna della tabella si nota come alla prima risposta di Berta è tolta una battuta che avrebbe dimostrato la consapevolezza della donna dell'esistenza di un «voi» e di un «Partito», e specularmente, implicitamente dunque, della propria collocazione nel contesto sociale e politico: questa possibilità invece viene esclusa a seguito della correzione.

Da questo punto in poi il dialogo procede mostrando una Berta reticente su se stessa, ma curiosa di sapere di più di Enne 2 e, specularmente, una Selva poco propensa a parlare di Enne 2, ma curiosa di sapere chi sia la donna che ha di fronte. Selva ancora una volta ribadisce l'importanza per un uomo di avere una *sua propria* compagna, riconduce nuovamente il discorso a una dimensione politica, civile, ripete quanto sia importante la coscienza della felicità per chi lotta per la sua conquista, ma ad un certo punto il discorso si stringe sull'individualità di Berta.

«Ma sono già moglie di un altro.»

(carta 12 – colonna 68 – edizione 1945, p. 115)

È proprio su questa affermazione, già presente nella prima redazione manoscritta (carta 12), che Vittorini è ritornato nella seconda fase di scrittura (carta 35), per correggere in modo rilevante questa parte del dialogo tra le due donne e fissarlo nella sua forma definitiva. Si segua con attenzione l'ampia parte di testo trascritta nella tabella:

^e «Voi» è stato cancellato in una prima fase, in corso di scrittura, e la correzione «il vostro Partito» è posta accanto, sulla stessa riga; successivamente la frase è interamente cancellata, da un'unica riga nera: poiché non è possibile stabilire la distanza temporale che intercorre tra le correzioni, si può solo rilevare che la linea che elimina l'intera battuta e il suo *verbum dicendi* è tracciata in modo “ordinato” con lo stesso inchiostro con cui è scritta la frase sotto; alla luce di ciò si può ipotizzare che potrebbe trattarsi di un ripensamento non di molto posteriore alla scrittura.

CARTA 12	CARTA 35	BOZZE: colonne 68-69	EDIZIONE 1945: pp. 115-117
<p>«Ma sono già moglie di un altro.»</p> <p>«Che ti importa di quest'altro? Io so che non te ne importa. Te ne importa?»</p> <p>«Non so, Selva. Ha la sua importanza anche lui.»</p> <p>«Mica <u>mi puoi</u> mi dirai che vuoi bene anche a lui.»</p> <p>«Io Non^f dico questo. Ma anche lui ha la sua importanza.»</p> <p>«<u>Gli hai voluto bene?</u>»</p> <p>«Non è questo. Non si tratta di bene.»</p> <p>«Perdio!» disse Selva. «Un uomo come quell'uomo è innamorato di te, tu sei innamorata di lui...»</p> <p>«Io non ho detto questo.»</p>	<p>La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.</p> <p>«Sembra strano che tu possa dirlo.»</p> <p>«Pure posso dirlo.»</p> <p>«<u>Puoi dirlo? Dunque puoi dire di amarlo?</u>»</p> <p>«E lo sei? Davvero lo sei?»</p> <p>«Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? Credo che se si è promesso qualcosa Credo che vi siano molti modi di esserlo.»</p> <p>Disse Selva: «Io ho sempre creduto che il modo vi fosse solo un modo.»</p> <p>Disse Selva: «Io non lo credo.»</p> <p>«Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?»</p> <p>«Vi è un modo che conta più di tutto il resto.»</p> <p>«Anche voler essere buoni conta.»</p> <p>«Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?»</p> <p>«Non so, Selva. Forse è per questo.»</p> <p>«È per questo? È stato sempre per questo?»</p> <p>«Sì, Forse^g è stato sempre per questo.»</p> <p>^g Quando mi sono sposata volevo essere buona e ho bisogno che una donna fosse seria con lui.</p> <p>«E tu Phai sposato per essere buona? Quando Phai sposato?»</p> <p>«Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?»</p> <p>Non è che questo?</p> <p>«D'accordo questo. Debbo riconoscerlo.»</p> <p>Berta non rispose.</p> <p>Era come Selva diceva? «Non hai una casa,» Selva diceva, «non hai nulla, ti metti a letto e non dormi nemmeno... E per essere buona pensi di avere tutto? Non aveva una casa, Selva diceva; non aveva nulla, non aveva che uno spettro. Si metteva a letto e non dormiva nemmeno. E per essere buona pensava di aver tutto? E per essere buona pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona? Era come Selva diceva? Si guardavano, e Berta si mosse sul divano, ^g sembrava che volesse alzarsi.</p> <p>«Quando ti sei sposata?»</p> <p>«Dieci anni fa.»</p> <p>«E quando hai conosciuto lui?»</p> <p>«Lo stesso giorno in cui mi sono sposata. Alla cerimonia stessa. ^{Subito dopo}»</p> <p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?» «</p>	<p>«Ma sono già moglie di un altro.»</p> <p>La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.</p> <p>«Sembra strano che tu possa dirlo.»</p> <p>«Pure posso dirlo.»</p> <p>«E lo sei? Davvero lo sei?»</p> <p>«Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? Credo che vi siano molti modi di esserlo.»</p> <p>Disse Selva: «Io non lo credo.»</p> <p>«Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?»</p> <p>«Vi è un modo che conta più di tutto il resto.»</p> <p>«Anche voler essere buoni conta.»</p> <p>«Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?»</p> <p>«Non so. Forse è per questo.»</p> <p>«È per questo? È stato sempre per questo?»</p> <p>«Forse è stato sempre per questo.»</p> <p>«Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?»</p> <p>Berta non rispose.</p> <p>Era come Selva diceva?</p> <p>Non aveva una casa, non aveva nulla, non aveva che uno spettro; si metteva a letto e non dormiva nemmeno... E per essere buona pensava di aver tutto? E pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona?</p> <p>Era come Selva diceva?</p> <p>LXIV – Si guardarono, e Berta si mosse sul divano, sembrava che volesse alzarsi.</p> <p>«Quando ti sei sposata?»</p> <p>«Dieci anni fa.»</p> <p>«E quando hai conosciuto lui?»</p> <p>«Subito dopo di essermi sposata.»</p> <p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»</p> <p>«Io non ho detto questo.»</p>	<p>«Ma sono già moglie di un altro.»</p> <p>La vecchia Selva fu attenta con la sua faccia fine.</p> <p>«Sembra strano che tu possa dirlo.»</p> <p>«Pure posso dirlo.»</p> <p>«E lo sei? Davvero lo sei?»</p> <p>«Non so,» disse Berta. «Che cosa significa esserlo? Credo che vi siano molti modi di esserlo.»</p> <p>Disse Selva: «Io non lo credo.»</p> <p>«Credi che vi sia solo un modo d'esserlo?»</p> <p>«Vi è un modo che conta più di tutto il resto.»</p> <p>«Anche voler essere buoni conta.»</p> <p>«Sei moglie di un altro perché vuoi essere buona?»</p> <p>«Non so. Forse è per questo.»</p> <p>«È per questo? È stato sempre per questo?»</p> <p>«Forse è stato sempre per questo.»</p> <p>«Ma è terribile,» Selva disse. «Tu stai in una casa, e per essere buona pensi che sia la tua casa?»</p> <p>Berta non rispose.</p> <p>Era come Selva diceva?</p> <p>Non aveva una casa, non aveva nulla, non aveva che uno spettro; si metteva a letto e non dormiva nemmeno... E per essere buona pensava di aver tutto? E pensava di essere moglie di un uomo, per essere buona?</p> <p>Era come Selva diceva?</p> <p>LXIV – Si guardarono, e Berta si mosse sul divano, sembrava che volesse alzarsi.</p> <p>«Quando ti sei sposata?»</p> <p>«Dieci anni fa.»</p> <p>«E quando hai conosciuto lui?»</p> <p>«Subito dopo di essermi sposata.»</p> <p>«Ma guarda!» Selva esclamò. «E lui è innamorato di te da allora? Tu sei innamorata di lui da allora?»</p> <p>«Io non ho detto questo.»</p>

^f Scritto minuscolo «non» e sovrascritto maiuscolo «Non».

^g Scritto minuscolo «forse» e sovrascritto maiuscolo «Forse».

^h Correzione di un saute du même au même.

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

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

La battuta²⁵ che – leggendo la *princeps* – segue l'ultima presente sulla carta 35, e che, dunque, fa ripartire la diegesi linearmente, è facilmente ritrovabile sulla carta 12, nella tredicesima riga dal fondo pagina dopo quanto citato nella tabella precedente. Si ricorda ancora, rapidamente, che sulla carta 12 niente distingue la parte di dialogo che deve essere cancellata da quella che deve essere mantenuta: il testo mo-

²⁵ «Ti spaventano le parole?»

stra solo le cancellature tipiche di ripensamenti immediati e non c'è alcun segno che possa essere attribuito a una seconda fase di intervento sul testo. La grafia è ordinata e il foglio relativamente pulito.

Sulla seconda metà della carta 13 si legge poi la prima parte del testo corrispondente al capitolo LXV della prima edizione, con una variante di una ventina di righe, cancellata, ma perfettamente leggibile.²⁶ Poiché questo brano sarà interamente rimosso, lo si trascrive fuori dalla tabella, dato che non ci sono parti di testo con cui confrontarlo; si danno unicamente le frasi di raccordo, all'inizio e al termine, allo scopo di riconoscere con quale punto del testo è in relazione. Si tratta del capitolo in cui Berta, uscita da casa di Selva, prende il tram e torna in piazza della Scala, dove nota nella folla uno strano movimento:

«È accaduto qualcosa?» Berta domandò.

[...] tutti se si guardavano, se si vedevano avevano gesti strani e si parlavano nello stesso modo.

(carta 13 – colonna 70 – edizione 1945, pp. 118-119)

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

«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'impiedi, tutta guardando da una parte, voltata da una parte, e quei vecchietti, quelle vecchiette, quegli uomini gialli come morti facevano i loro gesti strani e se li indicavano.**~~

~~«Che cosa credono di vedere?»~~

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

~~**In quelle strade vi sono piccole botteghe, anche piccoli caffè, piccole trattorie, e ognuno che ci lavorava, uomo o donna era sul marciapiede o dietro i vetri con strane facce gialle rabbiose e concentrate. I gesti erano strani;**~~

²⁶ Si tratta di un intero paragrafo circondato in un rettangolo tracciato a penna e cancellato con linee a X: sotto di esse sono ben visibili precedenti tratti posti orizzontalmente su tre delle righe del brano (all'interno delle quali ci sono altre correzioni e riscrittura in interlinea), come si fa abitualmente quando si cancella quanto appena scritto per proseguire diversamente appena di seguito.

~~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 [...].
(carta 13)²⁷

La soppressione del paragrafo appartiene senz'altro a un momento di rilettura della carta, poiché è operata tracciando ampie righe che si incrociano ad X, ma non si può datarla con certezza. Ciò significa che non necessariamente è coeva alla scrittura delle carte 35-59 e anzi è più probabile che sia stata apportata anche in un momento precedente. In ogni caso, però, è coerente con la direzione correttoria che già è stata riconosciuta e che è rintracciabile in vari momenti di intervento dell'autore sul proprio testo, a partire dalla revisione manoscritta, fino alle correzioni sulle prime bozze in colonna: si verifica infatti la continuità di una tendenza a togliere dettagli che da un lato possono essere considerate scene di genere, ma che allo stesso tempo immettono nel testo una dose di patetismo eccessivo.²⁸ Risulta però evidente come il criterio della coerenza della direzione correttoria non può essere sufficiente a stabilire una datazione degli interventi sulle carte manoscritte, in casi come quello qui presentato.

Continuando a seguire lo sviluppo della “storia di Berta” si apprende come la donna, facendosi largo tra la folla, giunga in largo Augusto dove vede, a terra, alcuni cadaveri di civili uccisi: la scena si legge sulle ultime righe della carta 13 e avanza sulle successive carte 14-17, che corrispondono alla seconda parte del capitolo LXV e ai seguenti LXVI, LXVII e LXVIII (pp. 119-128). Il contenuto testuale di questi paragrafi è per una parte focalizzato su Berta, mostrando la fatica della donna nel

²⁷ Le frasi che aprono e chiudono il lungo paragrafo si leggono sulla colonna 70 delle bozze e sulla pagina 119 della *princeps*.

²⁸ Ci si riferisce in particolare all'eliminazione di una parte del dialogo tra Enne 2 e il vigile (cfr. nota d, p. 95), che pur essendo un intervento effettuato sulle bozze è coerente con quello ora riportato.

capire cosa sta vedendo, nel riconoscere la situazione nella quale si è imbattuta (capitolo LXV),²⁹ e prosegue per le altre parti (capitoli LXVI-LXVIII) portando invece la focalizzazione prima sui passanti – che, a differenza della donna protagonista, comprendono perfettamente cosa sta accadendo³⁰ – poi sui compagni partigiani di Enne 2 e su uno di loro, il Gracco, in particolare. Questo scarto di focalizzazione permette alla voce narrante di allargare la rappresentazione dei morti, inquadrandola in una dimensione sociale e collettiva, introducendo inoltre, seppur ancora rapidamente, alcune delle domande fondamentali sulla morte e sulla violenza subita dai civili, che saranno affrontate e indagate nei successivi capitoli in relazione all'analisi dei personaggi partigiani. Osservando le carte 14-17, solo la prima e l'ultima sono interessate da grosse correzioni e, per seguire la presenza di Berta, occorre saltare dalla carta 14 direttamente alla 17.³¹ Il capitolo LXV che vede in azione la donna, infatti, si conclude sulla carta 14 con le seguenti parole:

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

Come si è accennato, nei brani in cui ha attraversato la folla, Berta è stata rappresentata come separata dagli altri uomini: non sa e non capisce la causa di ciò che accade, non riconosce le dinamiche e le ragioni che determinano i fatti. È immatura dal punto di vista storico-politico e probabilmente anche su quello umano. Berta si è isolata andando a vivere fuori Milano, dopo che la sua casa era bruciata, e ha trovato lì uno spazio protetto, perché apparentemente separato. Ora, però, inizia lentamente a capire che il proprio conformismo e la propria ignavia (che lei ancora non percepisce in questi termini, benché inizino a delinearci i presupposti di una presa di coscienza) sono intimamente legati ai morti che giacciono a terra. Infatti, proprio in questi passaggi narrativi, si incontrano numerosi indiretti liberi focalizzati su Berta:

²⁹ «“Ma che cosa,” disse [Berta], “è accaduto?” / Guardava nelle facce che aveva intorno, voleva sapere e non c'era che da vedere. Che cosa avevano fatto a quegli uomini? E chi glielo aveva fatto? Perché glielo aveva fatto?» (carta 14 – colonna 71 – edizione 1945, p. 121)

³⁰ «Nessuno si stupiva di niente. Nessuno domandava spiegazioni. E nessuno si sbagliava.» (carta 15 – colonna 72 – edizione 1945, p. 122)

³¹ Sul contenuto del lungo brano cancellato da linee a X, presente sulla carta 14, si tornerà più avanti: si tratta di un dialogo tra alcuni partigiani. Al momento basti sottolineare il fatto che – a conferma di come siano le parti in cui è protagonista Berta ad avere subito maggiori rimaneggiamenti – le successive carte 15-16, in cui la focalizzazione si sposta sui partigiani, non presentano interventi posteriori a quelli, inevitabili, appartenenti al momento della scrittura.

sono domande sul senso di ciò che la circonda, le quali mostrano chiaramente la sua distanza da ciò che sta accadendo sul piano della Storia, così come prima le domande sul proprio matrimonio mettevano in evidenza una forte inconsapevolezza nel valutare le proprie scelte di vita. E ancora una volta, di fronte alla possibilità di capire, Berta «abbassa il capo» e si allontana, così come, con Selva, aveva chinato la testa dicendo «Debbo andare».

In questo secondo caso, però, Berta si allontana dai morti, decidendo istintivamente di tornare a casa di Selva, come se avesse bisogno che qualcuno le spiegasse il senso di ciò che ha visto; infatti la voce narrante afferma come lei «Avrebbe voluto saperlo da qualcuno della folla, non vederlo da sé» (p. 120). Berta, cioè, avrebbe preferito non trovarsi di fronte alla realtà dei fatti senza alcuna mediazione: avrebbe preferito che le fosse riportato a distanza quanto successo, o che lo avesse potuto leggere sui giornali.³² Sarebbe probabilmente stato più facile in quel modo – che è verosimile inferire che sia stato il suo abituale, fino a quel momento – proseguire per la propria strada e dedicare all'accaduto il tempo di un “del resto, siamo in guerra!”. Diverso invece è scontrarsi “sotto casa propria” con l’evidenza dell’umanità offesa in ognuno di quei morti, uccisi in una quotidianità che è la stessa di Berta, in una intimità con cui è impossibile non identificarsi, e lasciati lì, infine, per strada con noncuranza, come oggetti dimenticati o buttati via, senza rispetto per la loro dignità di uomini. Cercare Selva, dunque, non significa per la giovane donna solo recarsi «all’unico indirizzo che di lui [di Enne 2] conosce»,³³ ma propriamente andare alla ricerca dell’unica persona che aveva iniziato a svelarle qualcosa di se stessa, della propria identità e della propria posizione nel mondo. In questo percorso Enne 2 non è coinvolto: non è un percorso che Berta compie per amore di lui, ma per amore di se stessa e della propria esistenza.³⁴ In gioco c’è l’autenticità e la sincerità prima di tutto nei confronti di sé. Fin qui carte manoscritte, bozze e *princeps* sono concordi.

Diverso invece quanto segue, che sugli autografi è presente sulla carta 17, nel momento in cui Berta si trova di nuovo davanti alla porta di Selva. Qui, infatti, è rappresentato un terzo incontro tra le due donne, totalmente espunto nella fase di revisione: la parte di testo che corrisponderà al capitolo LXIX, inizia a due terzi della

³² Che era la condizione di Silvestro, che apprendeva dei «massacri sui manifesti dei giornali» (cfr. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 571), benché la sua reazione non fosse ovviamente di indifferenza, ma di profondo disagio per la consapevolezza della propria impotenza.

³³ Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 109.

³⁴ Lo si comprenderà bene più avanti, nel colloquio con Selva in cui Berta pronuncerà la seguente affermazione: «Io non avrei fatto perdere tempo a lui, se non avessi perduto sempre il mio tempo ^{sprecato nulla di lui} ~~se non avessi sprecato sempre me stessa.~~» (carta 17).

carta 17³⁵ ed è profondamente diversa da quella che leggiamo in bozze e in volume. La redazione definitiva del capitolo è invece presente sulla carta 36.

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

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

Innanzitutto, dunque, nella riscrittura testimoniata dalla carta 36, nella prima parte immediatamente cancellata in fase di scrittura e poi sovrascritta, Berta si comporta esattamente come la prima volta in cui era andata sola dall'anziana partigiana,³⁶ anzi, non solo non osa bussare alla porta, ma addirittura non osa salire al suo ballatoio: questo elemento già dimostra come Vittorini avesse rinnegato la rappresentazione di una immediata e radicale mutazione nel comportamento della donna, rispetto a quanto scritto precedentemente sulla carta 17, dove invece erano decisionalità e determinazione a essere introdotti come nuovi elementi distintivi delle sue azioni. Le prime parole della riscrittura testimoniata dalla carta 36 descrivono invece la stessa Berta che era stata presentata nei brani narrativi precedenti e sono preziose per stabilire la differenza di posizione emotiva che l'autore ha previsto per il suo personaggio in questa nuova riscrittura rispetto a quanto aveva ipotizzato in un primo tempo. Tali parole però sono

³⁵ Tutto il brano presente sulla carta 17 è cassato con delle linee tracciate ad X, tranne che per le prime righe, come già si è detto.

³⁶ Si veda qui l'avvio di questo paragrafo II e la p. 113 della *princeps*.

subito cancellate e sostituite dal più secco «Berta non trovò Selva in casa», che non si ferma ad indagare sul suo stato d'animo, lasciandolo quindi non precisato.

La durata del tempo narrativo e le azioni in esso rappresentate fino a questo punto sono però invariate tra le due redazioni: è sempre la stessa mattina e Berta ha avuto – in entrambi i percorsi diegetici presupposti a questo momento – un primo, importante, incontro con Selva, seguito poi dalla visione dei morti di largo Augusto. Eppure la conseguente reazione è progettata da Vittorini in due modi completamente diversi: se nella prima ipotesi narrativa a Berta era bastato scontrarsi con la morte violenta subita da alcuni innocenti per avere una sorta di risveglio morale, nel secondo sviluppo narrativo, Berta resta sospesa nella propria incapacità di riconoscere razionalmente il significato di ciò che ha visto. Nel primo caso la ricerca di Selva sembra la ricerca di una conferma di qualcosa che si è acquisito da sé e di qualcuno che le permetta dunque di cominciare ad agire concretamente nella giusta direzione (come si vedrà nel prossimo paragrafo); nel secondo caso invece sembra che Berta abbia bisogno di Selva per meglio comprendere il senso di quanto è accaduto in quella mattinata, sembra avere bisogno di una guida per superare il proprio smarrimento.

Si riporta ora esternamente alla tabella l'intero lungo brano della carta 17 che è stato interamente cassato:

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

~~*** «Subito! Subito!» le gridò di dentro Selva. La vedeva attraverso i vetri
Accorse e girò la chiave.~~

~~*** «Scusami Selva,» disse Berta. «Io non so a chi rivolgermi.»~~

~~*** «E non puoi rivolgerti a me? Rivolgiti a me.»~~

~~«È quello che faccio,» disse Selva.~~

~~«Potevi farlo anche stamattina.»~~

~~«Stamattina non occorreva.» «Stamattina era diverso.»~~

~~«Era diverso?» disse Selva. «Ma non è per via di lui?»~~

~~**Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva, *** e arrossì un poco.**~~

~~*** «È per via di lui,» rispose *** che dovrei fare *** «È per via di lui,» rispose.~~

~~«Ne sei innamorata, no?»~~

~~«Debbo dirlo che sono innamorata.»~~

~~«E lui lo è di te. Non lo è lui di te?»~~

~~«Credo che lo sia,» rispose Berta.~~

~~«Lo è,» Selva disse. «Io ho visto che lo è.»~~

~~«Quando *** siamo venuti qui insieme?»~~

~~*** «Oh! L'ho visto sempre.»~~

~~«Come, sempre?»~~

(carta 17)

Le battute riportate fin qui – a partire da «**Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva e arrossì un poco.**» – sono state scritte una prima volta e subito cancellate per essere riscritte di seguito. La ripetizione della frase qui citata segnala il cambio di progettazione e le righe successive, infatti, sono meno coinvolte da cancellazioni.

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

Berta guardò la fresca faccia dai capelli bianchi di Selva e arrossì un poco.
 «No,» rispose «stamattina era ~~***~~ lo stesso di ieri. Io non avevo bisogno di rivolg³⁷»
 «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.»
 (carta 17)

Ed ecco il punto criticamente determinante:

«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)

Si trova qui dunque conferma del fatto che il percorso compiuto da Berta, a seguito della visione dei morti è un percorso autonomo rispetto all'evolversi della sua

³⁷ La frase sottolineata con due linee era già cancellata in corso di scrittura una prima volta, prima cioè che fosse cancellato l'intero dialogo, e, infatti, l'ultima parola è interrotta.

relazione con Enne 2: il cammino della donna deve essere un cammino personale, anzi interiore. A riprova del fatto che sia questa la volontà dell'autore, è proprio l'eliminazione di questo incontro con Selva e di questo terzo dialogo, la cui assenza mostra inequivocabilmente come la scelta definitiva di Vittorini sia stata quella di far procedere Berta in quello che – come si vedrà nel prossimo paragrafo – è un diverso piano di realtà.

Un'ulteriore considerazione può orientare l'interpretazione della decisione autoriale nel passaggio dalla prima redazione della carta 17 alla carta 36: innanzitutto il repentino cambiamento di Berta avrebbe potuto essere considerato un po' troppo meccanico, forzato, ma, probabilmente la correzione è dovuta piuttosto alla necessità – insorta successivamente nell'autore – di dedicare spazio alla rappresentazione del mutamento di Berta, le cui ragioni sarebbero altrimenti rimaste implicite. In coerenza con la poetica del Vittorini degli anni in cui *Uomini e no* è stato scritto, dare spazio e amplificare significa «slargare in poesia», aprire a una dimensione che può essere espressa solo attraverso moduli stilistici lyricizzanti e impostando dunque delle situazioni narrative che oltrepassino il piano referenziale e escano dal dominio della mimesi. Solo in questo modo, nella concezione letteraria vittoriniana, è possibile attingere alla verità.³⁸

Affiancando la necessità di rendere indipendente il percorso interiore di Berta all'esigenza di creare un momento epifanico, si spiega perché, nelle nuove parti scritte sulle carte 36-39, Selva è sostituita dall'incontro con i due vecchi del parco, apparizioni profetiche, figure mitiche, capaci di tradurre il senso della «parola suggellata».³⁹

III. *Selva sostituita dai vecchi profeti*

Il terzo dialogo tra le due donne, ancora leggibile sulla carta 17, viene dunque completamente rimosso nella fase di riscrittura rappresentata dalle carte 36-39, che lo

³⁸ Per quanto riguarda l'evoluzione della poetica di Vittorini ci si permette di rimandare a Virna Brigatti, *Progettare la letteratura: storia della poetica di Elio Vittorini*, Milano, Unicopli (in corso di pubblicazione).

³⁹ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 708. Cfr. in merito Vittorio Spinazzola, *Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV, *Il secondo novecento*, tomo II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 408-424; in particolare p. 417: «Liborio pronunzia la parola chiave del libro, un semplice "Ehm!". Il suo senso è e non può non essere "suggellato": ma diventa comprensibilissimo quando si condividano i sentimenti di chi così si esprime». Si veda anche Vittorio Spinazzola, *Un aquilone sulla Sicilia*, in *Itaca addio: Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano il Saggiatore, 2001, pp. 37-88.

sostituiscono costruendo la narrazione dei capitoli LXIX-LXXIII (pp. 129-136) dell'edizione del 1945, ossia dei capitoli in cui Berta si rifugia nel parco Sempione, dove incontra i due vecchi che le parlano allusivamente della necessità e del valore della liberazione interiore, spiegando il senso della morte degli uomini distesi in Largo Augusto.

Mentre nella prima redazione Berta giungeva nell'attimo della "visione dei morti" alla comprensione della situazione storica e umana che la circonda, cercando immediatamente e conseguentemente di agire, nella riscrittura definitiva l'autore propone, invece, un percorso individuale molto più lento, in cui Berta deve compiere – da sola – una sorta di "agnizione", per potere, poi, raggiungere la piena coscienza di sé nel mondo. Vittorini, in quegli anni, data la sua consolidata natura di scrittore lirico e allusivo, ha verosimilmente maturato l'esigenza di «slargare in poesia, in musica», questo momento cruciale, non solo nel percorso della protagonista femminile, ma nell'equilibrio narrativo dell'intero romanzo. È ancora una volta la necessità di dare spazio alla rappresentazione dei moti interiori dell'animo, la necessità del controcanto e del commento, di cui ha parlato nell'alletta di presentazione del romanzo sulla copertina, benché in questo caso ciò non avvenga all'interno dello spazio chiuso dai capitoli composti in corsivo.⁴⁰

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

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

LXIX – Berta non trovò Selva in casa.

Bussò, non ebbe risposta e non ebbe più scopo di essere venuta. Pur era venuta piena di fretta. Aveva qualcosa di molto importante da fare o da dire. Che cosa? Andò, dalla strada di Selva, verso il Parco.

Non vi era gente, vi era soltanto il sole, terreno bianco e sole, e andò, in quella solitudine, fino a una panchina. Sedette e si mise a piangere. Era questo che aveva da dire o da fare?⁴¹

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

Il piano in cui agisce il personaggio di Berta, nella nuova redazione, non è più quindi quello dell'azione, ma quello dell'interiorità, della riflessione. Una nuova dimensione si apre, topicamente segnalata dall'ingresso di Berta nel parco Sempione, un

⁴⁰ Sul valore di questa "asimmetria" si tornerà più avanti.

⁴¹ La domanda di Berta, inserita sotto forma di discorso indiretto libero, sembra inserita proprio come allocuzione al lettore, per invitarlo a fermarsi e riflettere, a prestare attenzione.

luogo almeno provvisoriamente separato dalla città, che può per qualche attimo apparire distante: è un breve viaggio in un altrove preurbanistico, speculare al più lungo viaggio di Silvestro nella Sicilia preindustriale.

Si prosegue ora la collazione del testo:

CARTA 36	BOZZE: colonna 77	EDIZIONE 1945: p. 129
<p>Era questo che aveva da dire o da fare? Per questo aveva avuto fretta?</p> <p>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.¹</p>	<p>Era questo che aveva da dire o da fare?</p> <p>Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, col cerchio del tram che suonava molto lontano, quasi un orizzonte.</p> <p>Ma sentì qualcuno che le parlava.</p>	<p>Era questo che aveva da dire o da fare?</p> <p>Piangeva e tutto il Parco era intorno a lei, una arena solitaria, col cerchio del tram che suonava molto lontano, all'orizzonte.</p> <p>Ma sentì qualcuno che le parlava.</p>

L'incertezza relativa alla rappresentazione della presenza del tram e il modo in cui viene infine risolta solo nel passaggio in bozze, indica inequivocabilmente l'oscillazione tra la ricerca di una rappresentazione della realtà, deformata allo scopo di rappresentare una particolare posizione percettiva dello stato d'animo alterato della protagonista e la dimensione meno evocativa, che è infine scelta. Ciò è indicativo del fatto che lo scarto lirico introdotto da Vittorini nei capitoli non vuole portare con sé una rappresentazione deformata del reale, in coerenza con il fatto che la scena avviene nei capitoli composti in tondo, espressamente progettati per dare spazio all'azione concreta e tangibile dei personaggi e non dei moti interiori del loro animo.

In questo spazio isolato, in cui Berta si rifugia, appare un vecchio, «povero, lacero nei panni, le scarpe rotte» (p. 129), ricondotto, dunque, all'iconografia di *Conversazione*, in particolare per avere gli stessi occhi «azzurri» (p. 130) del Gran Lombardo (e del padre di Silvestro e di Enne 2) di fronte ai quali Berta subito si chiede: «Aveva un significato che i suoi occhi fossero azzurri? Era come se avesse un significato» (ivi), imponendo al lettore – ancora una volta tramite l'utilizzo del discorso indiretto libero – di fermarsi a considerare quanto ha appena letto. Occorre inoltre riconoscere come nella scrittura del Vittorini post-*Conversazione*, nei momenti in cui si sta per raggiungere una sorta di epifania, i segnali iconografici che la accompagnano sono quelli fondati dal romanzo del 1938: il vecchio è dunque una sorta di padre antico, una figura profetica, a metà tra il Gran Lombardo ed Ezechiele, è una delle «figure

¹In questo caso, per non creare confusione tra il testo scritto in interlinea e quello scritto di seguito sulla riga normale, non sono stati inseriti gli a capo.

del processo del conoscere». ⁴²

Il vecchio domanda poi a Berta perché stia piangendo e lei risponde il suo laconico «non so»: proprio da questo non sapere, lo si è già visto, Berta avvia il proprio percorso. Lentamente, sotto le domande incalzanti dell'anziano uomo Berta capisce che sta piangendo per avere visto i morti.

Una piccola correzione presente sulla carta 36 mostra come l'ipotesi di presentare la figura del vecchio su un piano di banale quotidianità (come un senza tetto che rivuole la sua abituale panchina) sia stata subito scartata, costruendo invece il suo ingresso in un modo più diretto e rendendo evidente l'importanza della sua presenza e soprattutto delle sue domande:

CARTA 36	BOZZE: colonna 77	EDIZIONE 1945: p. 129
<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. «Questa è la mia panchina» disse il vecchio. «Allora debbo andarmene?» «Perché? Se fosse la mia casa ti direi di andare» <small>«Posso domandarti.» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so.» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»¹</small></p>	<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. «Posso domandarti.» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so,» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»</p>	<p>«Che c'è, figliola?» Sollevò il capo. «Piangi?» disse l'uomo. Era un vecchio, Berta lo vide vecchio e povero, lacero nei panni, le scarpe rotte, e continuò in pace a piangere. «Posso domandarti.» le disse il vecchio, «perché piangi?» «Non so,» Berta rispose. «Non sai perché piangi?» «Vorrei saperlo, e non lo so.»</p>

Sulla carta 36 il dialogo prosegue con le battute trascritte qui di seguito, la cui lettura proponiamo perché necessaria all'interpretazione complessiva della sequenza narrativa.

«Non ti è accaduto nulla?»

«Nulla.»

«Nemmeno ieri? Nemmeno ieri l'altro?»

«Nemmeno ieri l'altro.»

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

«Questo sì.»

«Quei morti?»

«Quei morti.»

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

⁴² Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 62.

¹ Anche in questo caso, per non creare confusione tra il testo scritto in interlinea e quello scritto di seguito sulla riga normale, non sono stati inseriti gli a capo.

Berta sollevò di nuovo il capo.
Guardò il vecchio [...].
«Non so,» rispose.

Ma dovette piegarsi una volta di più dentro le sue lacrime.⁴³
(carta 36 – colonna 77 – edizione 1945, pp. 129-130)

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

Infatti il primo insegnamento che riceve è l'invito a un gesto di altruismo: smettere di piangere, perché il pianto può far bene come sfogo individuale, ma rischia di tagliare una forma di solidarietà e di legame sociale più ampio; rischia soprattutto di inibire l'azione, di diventare autocommiserazione per la quale si cerca solo conforto senza di fatto attuare lo sforzo di cambiare qualcosa della condizione che ha prodotto l'alterazione emotiva.

LXX – «Non bisogna,» il vecchio disse, «piangere per loro.»
[...] «Se piangiamo accettiamo. Non bisogna accettare.»
«Gli uomini sono uccisi e non bisogna piangere?»
«Se li piangiamo li perdiamo. Non bisogna perderli.»
«E non bisogna piangere?»
«Certo che no! Che facciamo se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa che è stata.»
Era questo piangere?

⁴³ Alcune di queste battute sono scritte in interlinea sopra frasi cancellate e diventate illeggibili: le poche parole che si decifrano corrispondono a quelle nuove, presenti nell'interlinea, testimoniando come si tratti per lo più di riformulazioni della stessa frase e non di cambiamenti contenutistici. Queste ultime correzioni corrispondono a quanto si trova sulle bozze e sulla *princeps* e dunque questi brani risultano privi di varianti significative.

Rendere inutile ogni cosa ch'era stata?

[...]

«Ma io non piango per loro.»

[...] Berta non piangeva sopra i morti, per il sangue loro. Ora lo sapeva. Le veniva da loro, ma non era pietà per loro. Era pietà, o forse disperazione, su sé stessa; ma dinanzi a loro era un'altra cosa. Che cosa?

(carte 36-37 – colonne 77-78 – edizione 1945, pp. 129-131)

A questo punto è necessario soffermarsi sulla presenza delle domande in forma indiretta libera focalizzate su Berta, le quali non compaiono qui per la prima volta ma, anzi, – lo si è visto – a partire dal secondo dialogo tra le due donne, appartenente alla fase di riscrittura documentata dalla carta 35, hanno accompagnato il racconto della “storia di Berta”: tali domande testimoniano la comparsa di dubbi, la cui rappresentazione esplicita non era prevista nella prima stesura delle sequenze che coinvolgono la donna e che sono testimoniate sulla carta 12 e sulla 17. L’inserimento del discorso indiretto libero in forma interrogativa è un elemento specifico dello stile della seconda fase di scrittura del testo e lo si vedrà ulteriormente in relazione al personaggio di Enne 2. Questo elemento provoca una specie di “intrusione” di elementi di riflessione e di sconfinamento della voce narrante nella mente del personaggio nelle sezioni narrative composte in tondo, dove programmaticamente la narrazione avrebbe dovuto condursi rappresentando unicamente le azioni dei personaggi dall'esterno: in tutti i brani in tondo che non sono stati riscritti, infatti, questi interrogativi in forma libera e indiretta sono assenti, poiché la necessità dell'interrogazione o della messa in scena del dubbio è fatta poggiare sul dialogo.⁴⁴ Le diverse tecniche di rappresentazione del pensiero dei personaggi applicate durante la prima fase di stesura manoscritta del testo rispetto a quelle attuate durante la seconda sono tra gli elementi che causano l'instabilità stilistica del romanzo più volte riconosciuta dalla critica. Il progetto iniziale infatti avrebbe circoscritto la messa in scena dei moti della mente solo nei capitoli in corsivo e per altro, anche lì, non attraverso le strutture retoriche e sintattiche del discorso indiretto libero, né tanto meno del flusso di coscienza, quanto piuttosto della loro messa in scena teatrale, facendo dunque ancora poggiare la rappresentazione dell'interiorità su procedimenti dialogici. Da questo presupposto sorge la necessità di creare il personaggio dello Spettro che consente a Enne 2 di dialogare tra sé e sé, ma su tutto ciò si tornerà in modo più circostanziato successivamente.

Tornando alla “storia di Berta” e al suo incontro con i vecchi del parco, occorre considerare come, con la revisione subita dal testo, il ruolo di Selva resti limitato all'avere

⁴⁴ Si noti infatti, ad esempio, come lo stupore di Berta tra la folla, prima di vedere i morti di Largo Augusto, è espresso con una vera e propria interrogazione rivolta ai passanti: «“È accaduto qualcosa?” Berta domandò.» (carta 13 – colonna 70 – edizione 1945, p. 118).

contribuito a porre Berta in discussione con se stessa e con le proprie scelte, senza andare oltre: il suo compito si conclude con le scene che sono già state presentate. Se però nel caso dell'anziana partigiana sembra pacifico parlare di personaggio secondario, non altrettanto lo è nel caso dei due vecchi del parco. La dimensione spazio-temporale in cui costoro si collocano non è, infatti, quella dell'azione, ma si è, con essi, in un territorio volutamente sospeso, in cui l'autore sembra volere dare un corpo e una voce a quelli che più verosimilmente potrebbero essere solo i pensieri di Berta, applicando cioè in questi brani – che si ricordano appartenere alle sezioni in tondo del testo – quelle stesse tecniche di rappresentazione dei movimenti interiori messi in atto nei capitoli in corsivo. Resta però inteso che non si può assolutamente parlare di stato allucinato per la donna (così come non può ricondursi a un'allucinazione di Enne 2 il suo contatto con lo Spettro),⁴⁵ anche perché, altrimenti, la rivelazione che essi portano perderebbe valore, credibilità e autorevolezza: la dimensione in cui si muovono queste figure è più correttamente quella dell'apparizione del profeta, uomo in carne ed ossa ma portatore di verità superiori. Lo scarto che Vittorini propone nella riscrittura della vicenda dalla carta 17 alla 36 è quindi non semplicemente narrativo, legato cioè al *cosa* succede, quando piuttosto al *come*, proponendo uno spostamento sull'asse degli ambiti dell'esperienza e ammettendo nel campo prettamente referenziale la possibilità dell'incontro epifanico e quindi della rivelazione. Un'ambiguità esperienziale di ascendenza cristologica. Nella narrativa vittoriniana l'antecedente più prossimo a questo meccanismo rappresentativo è chiaramente quello del percorso compiuto da Silvestro nel momento in cui scende nello spazio isolato e separato della caverna di Ezechiele o nel momento dell'incontro con il fantasma del fratello Liborio, ma anche, in avvio del viaggio di *Conversazione in Sicilia*, l'"apparizione" del Gran Lombardo.⁴⁶

Il fatto che il testo stia rappresentando un percorso che – *lato sensu* – è spirituale, mistico quasi, è confermato dal fatto che il pianto a cui Berta si abbandona, deve cessare e tramutarsi in presa di coscienza.

Disse al vecchio: «No. Non piango su di loro.»

Aveva rialzato il capo, il pianto si asciugava sulla sua faccia, e rivide nel vecchio gli occhi azzurri.

Glieli guardò. «Ma che dobbiamo fare?» gli chiese.

«Oh!» il vecchio rispose. «Dobbiamo imparare.»

«Imparare dai morti?»

⁴⁵ Che anzi si inserisce in un gioco metaletterario molto più complesso.

⁴⁶ È un vero e proprio ritorno ai moduli di *Conversazione in Sicilia*, in cui, «come nella Sacra Scrittura, si procede per similitudine e i personaggi, il tempo, lo spazio e la stessa "afabulazione" [...] vivono su un doppio registro: concreto e allusivo, particolare e assoluto, quotidiano ed emblematico» (Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 161).

«Si capisce. Da chi si può imparare se non da loro? Loro soltanto insegnano.»
 «Imparare che cosa?» disse Berta. «Cos'è che insegnano?»
 «Quello per cui,» il vecchio disse, «sono morti.»
 (carta 37 – colonna 78 – edizione 1945, pp. 130-131)

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

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

Confrontando il testo presente sui tre supporti e trascritto nella tabella, si nota come la dichiarazione esplicita del fatto che i morti insegnino «la liberazione» viene alternativamente inserita, poi tolta e infine riproposta nella *princeps*. Il dato non è di poco conto, perché testimonia come Vittorini, fino all'ultimo momento, fosse indeciso sul grado di esplicitatezza da introdurre in rapporto a uno dei temi centrali del romanzo; un dubbio che è legato alla scelta di lasciare la «parola suggellata» o di renderla esplicita, decisione quest'ultima che è poi la definitiva. Il lungo brano è, infatti, il centro nevralgico del testo:

qui si spiegano le ragioni profonde della scrittura di *Uomini e no* e si lega direttamente all'insegnamento che Vittorini aveva inserito in *Conversazione in Sicilia*, ma che ora, in un mutato contesto storico e politico, può essere apertamente espresso.

Si presti infine attenzione anche su quella «schiavitù né di bene né di male», che è direttamente legata alla liberazione e la cui importanza sarà richiamata al momento opportuno.⁴⁷

Il significato dissuggellato che l'autore ha infine scelto di esprimere ha bisogno di essere completato e per farlo occorre seguire tutto il percorso di Berta, la quale qui per la prima volta, nel dialogo con il vecchio, si pone il problema del «mondo» e intuisce la connessione tra il sé e gli altri:

Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi.» soggiunse.⁴⁸

«Come, di ognuno?»

«Di ognuno nella sua vita.»

«E il nostro paese? E il mondo?»

«Si capisce,» il vecchio rispose. «Che sia di ognuno, e sarà maggiore nel mondo.»

Indicò la città verso dov'erano, sui marciapiedi, i morti.

«Non li hai guardati?» le chiese.

«Li ho guardati.»

«Li hai guardati in faccia?»

«Ho veduto le facce loro.»

«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»

«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»

«Ecco,» disse il vegliardo.

Indicava il punto della città dov'erano le facce loro; e Berta poté pensarli, non di sopra alle case e agli uomini, ma tra le case, tra gli uomini, dicendo dentro ad ognuno, non di sopra, quello che fosse in ognuno essere libero, morti perché ognuno fosse libero.

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

La successiva riga di testo presente quanto appena citato abbassa ulteriormente il grado della mediazione della voce narrante e ciò è principalmente il risultato di un effetto interpuntorio.

⁴⁷ Cfr. paragrafo 1.2.VI.

⁴⁸ Anche in questo caso, il dialogo prosegue sulla carta 37 con le battute trascritte qui di seguito. Alcune di esse sono scritte in interlinea sopra frasi cancellate e diventate illeggibili: le poche parole che si decifrano corrispondono a quelle presenti nell'interlinea, testimoniando come si tratti per lo più di riformulazioni della stessa frase e non di cambiamenti contenutistici.

Piangendo si chiedeva:

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

(carta 37 – colonna 79 – edizione 1945, p. 133)

Se come si è visto poco sopra su Berta era portato il discorso indiretto libero, ora l'autore usa la struttura grammaticale del discorso diretto, ma, pur mantenendo l'introduzione del *verbum dicendi*, stacca, con un a capo, la domanda che Berta si pone *direttamente* tra sé e sé, creando in questo modo quasi un rapido monologo interiore,⁴⁹ che permette di avvicinare il percorso coscienziale di Berta alla sfera percettiva del lettore: lo slittamento dalla terza alla prima persona, non contrassegnato dalla punteggiatura, che di per sé crea dei confini tra i discorsi, genera uno scarto il cui scopo, probabilmente, è quello di "rivoltare" la domanda di Berta verso ognuno («a ognuno e al mondo») producendo una identificazione del lettore – quanto meno grammaticale – con l'*io* del personaggio. Questa tecnica stilistica sarà ripresa poco oltre, nei capitoli in corsivo dedicati al dialogo di Berta con i morti di Largo Augusto, uno spazio narrativo questo, però, nel quale è stato convenzionalmente stabilito dall'autore che i confini della soggettività coinvolte si possano "slargare" o moltiplicare poggiandosi su più voci.

Tornando al commento del testo sopra citato, si noti poi come dopo la domanda di Berta, non casualmente, il vecchio con gli occhi azzurri svanisca nel nulla così come era apparso; la donna lo cerca invano, e il tentativo si conclude con uno sconcolato «Berta si ritirò» (p. 135), in cui il verbo appartiene già alla sfera semantica della resa, preannunciando implicitamente la conclusione della "storia di Berta".

A questo punto compare, però, un secondo vecchio, il quale entra in scena nel successivo capitolo LXXIII; si legga il testo dando già uno sguardo ai risultati prodotti dalla collazione, notando subito un primo dato quantitativo, cioè come siano state ridotte le dimensioni della scena, già direttamente sulle carte, con cassature immediate:

⁴⁹ Si può qui solo accennare al fatto che sarebbe possibile proporre un percorso intertestuale all'interno della produzione narrativa vittoriniana per valutare in che modo le varie forme del discorso siano utilizzate in relazione alla funzione comunicativa che è assegnata ad un testo o ad un singolo brano narrativo; tentare dunque di stabilire una corrispondenza tra contenuto e tipologia di discorso anche in termini diacronici. Prime indicazioni in questo senso sono fornite da Anna Panicali, nel suo studio più volte citato, in modo però non sistematico. Si veda ad esempio la seguente affermazione: «Quando si passa dalla riflessione al dialogo, dal monologo alla conversazione? Il trapasso mi pare avvenga a partire dalla fine del *Garofano*, dove ancora c'è un solo personaggio che parla a voce alta lanciando il suo proclama, in cui confluiscono parola letteraria e parola politica. Nei *Giochi*, il linguaggio profetico entra già nel corpo del dialogo e rimbalza dall'uno all'altro interlocutore. [...] Lo stesso accadrà in *Conversazione*, dove però vivrà nella forma di un colloquio o di un recitativo, in cui sono compresenti più voci e riuscirà a fondersi con l'architettura polifonica del romanzo» (Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 140).

Carta 39	BOZZE: colonna 81	EDIZIONE 1945: pp. 135-136
<p>Curvo tra l'albero e la ghisa sul filo dell'acqua, tra la fontana e l'albero, qualcuno^{un uomo} sembrava bevvesse o anche forse mangiasse dalle proprie^{sue} dita. Che fosse il vecchio? Egli mangiava Inzuppava croste d'acqua-croste di pane sotto l'acqua^{d'acqua} rafferme di pane, sotto al getto dell'acqua,^{Non beveva; mangiava.} e le mangiava. Mangiava, non beveva.</p> <p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio: lo vide lacerato, le scarpe rotte, ma quello le fece, senza voltarsi segno di andarsene.</p> <p>«A casa,» le disse. «A casa.»</p> <p>«A casa?»</p> <p>«Questo è da fare. Andare a casa,^{Non bisogna piangere.}»</p> <p>«Che fare a casa?»</p> <p>«Come me. Pensarci su.»</p> <p>«Pensarci su?»</p> <p>«Rivedere tutto.»</p> <p>«Rivedere tutto?»</p> <p>«Tenere quello che è vero e rompere quello che non è vero.»</p> <p>«Rompere? Che cosa?»</p> <p>«Anche i piatti, se sono loro.»</p> <p>«Ma se è la gente?»</p> <p>«Rompere lo stesso.»</p> <p>«I bicchieri, se sono loro.» Berta si accorse che di non aver smesso di^{continuare a} piangere.</p> <p>«A casa?» Non aveva mai smesso da quando aveva cominciato^{era stata sulla} panchina. Si era alzata e aveva continuato. Aveva camminato e continuava. E quello gridava: «A casa,» ripeteva. «A casa. Bisogna pensarci a casa.</p> <p>«Ma io,» disse Berta, «non ho una casa.»</p> <p>Quello allora si voltò.</p> <p>«Non hai una casa?»</p> <p>Berta lo vide vecchio:</p> <p>«Anch'io,» soggiunse il vecchio, «non ho una casa.»^m</p> <p>«Sedersi, e pensarci su.»</p> <p>«Questo è da fare?»</p> <p>«Anche rompere se occorre.»</p> <p>«Rompere?»</p> <p>«Bisogna farlo nella propria casa.» ^{«Ognuno con tutti i suoi.»} «Pensarci?» ^{«Ognuno nella propria vita.»} n</p> <p>«Pensarci su?»</p> <p>«Anche rompere se occorre.»</p> <p>«Rompere che?»</p> <p>«Quello che non è vero. Poco se è poco e molto se è molto.»</p> <p>«Rompere?»</p> <p>«Rompere tutto, se tutto è.»</p> <p>«Rompere nella casa?»</p>	<p>Curvo sul filo dell'acqua, tra fontana ed albero, un uomo sembrava bevvesse dalle dita. Che fosse il vecchio? Inzuppava d'acqua croste di pane, e le mangiava. Non beveva; mangiava.</p> <p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio: lo vide lacerato, le scarpe rotte; ma quello le fece, senza voltarsi segno di andarsene.</p> <p>«A casa,» le disse. «A casa.»</p> <p>«A casa?»</p> <p>« Q u e s t o è da fare. Non bisogna piangere.»</p> <p>«E a casa che fare?»</p> <p>«Sedersi e pensarci su.»</p> <p>«Questo è da fare?»</p> <p>«Ognuno nella propria vita.»</p> <p>«Pensarci su?»</p> <p>quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene.</p>	<p>Curvo sul filo dell'acqua, tra fontana ed albero, un uomo sembrava bevvesse dalle dita. Ma inzuppava d'acqua croste di pane, e le mangiava; non beveva.</p> <p>«A casa,» le disse quello.</p> <p>Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene.</p> <p>«A casa?»</p> <p>«Questo è da fare. Non bisogna piangere.»</p> <p>«E a casa che fare?»</p> <p>«Sedersi e pensarci su.»</p> <p>«Questo è da fare?»</p> <p>«Ognuno nella propria vita.»</p> <p>«Pensarci su?»</p>

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

ⁿ Nel testo in interlinea non son inseriti gli a capo.

Prima di commentare le correzioni appena individuate, si legga anche la successiva parte di testo, per la quale, poiché non ci sono varianti tra le bozze e la *princeps*, si propone una tabella in cui questi due supporti sono unificati nella stessa colonna.

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

Da quanto trascritto fin qui si evince innanzitutto un primo dato immediato: il forte ridimensionamento della lunghezza del dialogo tra Berta e il secondo vecchio del parco ha come risultato – nella redazione pubblicata – il fatto di rendere in termini decisamente più allusivi il significato dell'espressione andare «a casa», così come l'immagine del «rompere», per quanto subito concepita come metaforica, era inserita in un contesto senz'altro più esplicito sulle carte manoscritte di quanto si rileva sulle bozze e infine sulla *princeps*. Le numerose correzioni presenti sulla carta manoscritta e le poche intervenute invece nel passaggio dalle bozze alla prima edizione sono utili, perché anche in questo caso testimoniano come Vittorini sia stato incerto sul grado di esplicitezza da dare alle allusive indicazioni dei due vecchi, in concordanza con quanto fatto nel passaggio dalla colonna 78 delle bozze alla *princeps*, in cui era stato eliminato e poi reintrodotta il riferimento esplicito alla «liberazione». Qui viene eliminato definitivamente il richiamo scoperto alla necessità di «rompere tutto» «nella casa», con evidente riferimento alla famiglia ormai costituita, alle pro-

^o Si tratta, in questo caso, di 4 righe di testo completamente cancellate e illeggibili, che restano al di sotto di quanto trascritto di seguito.

prie abitudini e dinamiche quotidiane, passando attraverso i referenti concreti dei «piatti» e dei «bicchieri» che fungono da correlativi oggettivi al concetto morale che ne è sottinteso. In questo caso però, a differenza del riferimento alla «liberazione», tutto ciò non è reintegrato nella redazione definitiva, probabilmente perché avrebbe rischiato di sminuire un concetto che invece resta più forte – e più adeguato alla stessa intrinseca astrattezza del vocabolo «liberazione» – se declinato nei termini più complessi e ampi di «propria vita», sintagma che infatti, una volta introdotto sulla carta 39 non è più stato toccato da ipotesi di cancellatura.

Ad ogni modo il dubbio che sembra porsi l'autore durante le diverse fasi di scrittura non riguarda la traduzione in esemplificazioni concrete del concetto morale (questione che necessariamente potrebbe ricondursi solo al piano particolare e individuale e che quindi, per questa ragione, viene programmaticamente rifiutata), quanto piuttosto al contrario, l'incertezza riguarda la scelta della parola che deve farsi portatrice allusiva della verità, cioè della parola che sia in grado di caricarsi di significati multipli e universali, in cui ognuno possa inserire la propria personale esperienza e situazione biografico-esistenziale. Su questo crinale sottile si gioca il problema del "dissuggellamento" delle parole chiave del discorso morale (quasi come se fossero parole sacre in un discorso sapienziale), le quali devono essere chiare ma non a valenza univoca, parole comuni e comprensibili, ma non banali e limitate: come appunto possono esserlo «liberazione» e «vita». La stessa parola «liberazione» per altro può anche essere intesa – e senz'altro suggerisce anche – la Liberazione del 25 aprile 1945, ma è soprattutto evocativa di uno stato esistenziale che pur avendo anche una sua realizzazione politica e storica, per essere pienamente efficace e avere un valore duraturo, deve avere un controcanto nell'animo di ogni uomo.⁵⁰

Berta però evade immediatamente la riflessione sul significato di quella nuova consapevolezza che ha percepito nelle parole pronunciate dal primo vecchio e che echeggiano in quelle del secondo: benché arrivi a riconoscere di non avere «una casa» (e si noti che *casa* è un termine che era già stato caricato di un valore simbolico molto forte dalle parole di Selva in cui si sottolinea la differenza tra avere *una* casa e avere *la propria* casa),⁵¹ Berta rinuncia – ancora, anche in questa occasione – ad

⁵⁰ Proprio questa concezione non storica delle dinamiche politiche dell'epoca fu rimproverata da buona parte della critica di sinistra, tra cui è possibile qui richiamare, come rappresentante di questa tendenza, quanto espresso da Carlo Salinari, secondo il quale il «processo di generalizzazione», messo in atto da Vittorini, «lo porta a trasferire il fenomeno del fascismo dal piano storico a quello delle categorie morali», generando un'«interpretazione soggettiva del fascismo, che non gli permette di scorgerne le basi oggettive» (Carlo Salinari, *L'ideologia di Vittorini* (1958), in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 149-169; la citazione a p. 160).

⁵¹ Si veda la tabella che mette a confronto la carta 12 con la carta 35, le colonne 68-69

approfondire quella che dunque resta una momentanea intuizione, un effimero susulto; si è affacciata alla questione centrale che le viene suggerita, intravede in quale direzione dovrebbe andare per liberare se stessa e chi le è intorno, ma già oppone una prima forma di ottusità, come se in un battito di ciglia Berta abbia smesso di vedere oltre le cose – oltre le parole semplici che il vecchio pronuncia – per tornare a vedere la superficie di esse. Ed ecco quindi che la donna vede l'uniforme dell'ospizio, e, a questo punto, il vecchio lacero entra nel ruolo che la società più conformemente gli affida, cioè quello di chi chiede l'elemosina, smettendo di mostrare l'aura di un antico profeta. Berta vede chino il suo capo, sconfitto e impotente egli stesso, e gli è «grata» per questo: gli è «grata» che sia rientrato negli schemi invalsi che lo rendono riconoscibile e non problematico, «solo un mendicante».⁵² E si noti come la domanda indiretta libera «Era un mendicante?» ponga al lettore l'interrogativo sull'identità del vecchio, invitando il destinatario del testo a prendere una posizione in merito.

A questo punto, la scena dell'incontro di Berta con i due vecchi nel parco, che è stata costruita sulla carta 39, per poi essere accolta nelle bozze e nella prima edizione, si interrompe. Le carte 36-39 sostituiscono, come ormai è stato più volte ribadito, il testo presente sulla seconda metà della carta 17 e sulla prima metà della 18, colmando anche il vuoto diegetico che tra di esse è stato rilevato.

Tornando dunque su queste carte che testimoniano la prima ipotesi diegetica che a noi è giunta, si può osservare come in quel caso la conclusione del percorso di Berta, dopo la vista dei morti in Largo Augusto, avrebbe preso un'altra direzione, coerente con le premesse create dalla nuova decisionalità di Berta che si legge sulla carta 17. Si consideri, dunque, sulla carta 18, l'ultima parte di quel terzo incontro – poi sostituito dalla scena nel parco – fra la protagonista femminile e Selva, incontro che si suppone fosse lungo, dato che tra la carta 17, già descritta, e la 18 manca almeno un foglio manoscritto. La prima metà della carta 18, si apre quindi su una frase a metà:⁵³

delle bozze e le pagine 115-117 dell'edizione del 1945.

⁵² Si noti come nella prima redazione manoscritta sulla carta 39 era stata prevista anche una battuta in cui il vecchio stesso, a giustificazione del fatto di non avere casa, aggiungeva «Sono un mendicante».

⁵³ Anche in questo caso non è proposta una tabella comparativa poiché la parte di testo presa in esame è stata completamente cassata e dunque non si danno confronti con altre sue redazioni. Inoltre si segnala che i brani qui riportati, insieme a quello presente sulla carta 12 e quello leggibile sulla prima metà della carta 17, erano già stati trascritti (in pulito, con criteri diversi) in un saggio in cui era fornita una sintesi delle questioni interpretative che qui sono più ampiamente articolate: Virna Brigatti, *Pagine inedite di Elio Vittorini: il grande amore di Berta*, in «La modernità letteraria», vol. 7, a. 2014, pp. 181-190.

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: è⁵⁴ 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? ***.»

(carta 18)

In questo dialogo erano presenti due motivi, poi soppressi: il primo introduce la possibilità che il marito di Berta potrebbe suicidarsi nel caso in cui lei lo lasciasse e la rimozione di quest'ultimo dato è facilmente comprensibile, in quanto avrebbe fornito un alibi troppo semplicistico e piuttosto melodrammatico alla donna, mentre invece la redazione definitiva mostra in modo inequivocabile come lei sia pienamente responsabile della propria rinuncia al cambiamento. Il secondo invece riguarda un'identità morale tra Enne 2 e i morti, per cui di fronte ad entrambi Berta non potrebbe più mentire, né a loro né a se stessa. La prima parte del dialogo trasmessa

⁵⁴ Minuscolo sovrascritto sopra il maiuscolo.

dalla carta 18, dunque, può essere considerata ancora nella linea di interpretazione secondo la quale già si diceva, in riferimento a ciò che è presente sulla carta 17, Berta non si muove per amore di Enne 2, ma autonomamente: la sovrapposizione tra i morti e il partigiano protagonista, avrebbe quindi forse potuto confondere i termini della questione, laddove, invece, il percorso di Berta è proposto come una *via crucis* morale, in cui la realizzazione dell'amore con Enne 2 sarebbe conseguenza e non causa. Di questa identificazione tra Enne 2 e i morti resta nella redazione entrata in stampa solo una frase, in conclusione del capitolo LXXIII, in cui Berta aveva incontrato il secondo vecchio:

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

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

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

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

Si veda ora in che modo il testo della carta 18 prosegue, riscrivendo nell'interlinea quanto era stato trascritto più sopra, perché leggibile sotto un primo strato di cancellature:

~~«Sarebbe ridicolo. Io non posso più avere paura.»~~

«Non avresti ~~mai~~ mai dovuto averne.» ~~«Sì, è un altro discorso.»~~

«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)

Tutto questo discorso intorno a ciò che è Enne 2, quello che egli può rappresentare nella vita di Berta e su come possa cambiarla, si riduce nella redazione definitiva presente sulla carta 39 al breve paragrafo più sopra citato. Nella sostanza la situazione resta invariata: Berta si sente colpevole di fronte a Enne 2 come di fronte ai morti, ma il tutto ha decisamente un respiro minore, come se Berta stesse già contenendo la portata della propria meditazione. La redazione definitiva restringe dunque lo spazio di parola di Berta, il quale coincideva, nella prima ipotesi diegetica, con la manifestazione della nuova consapevolezza che stava per conquistare: la nuova Berta progettata nella prima redazione del romanzo, infatti, era una donna che usciva da quel mutismo meccanico e apatico con cui era stata presentata nel prologo, mostrando attraverso la sua capacità di argomentare e dialogare, l'avvenuta acquisizione di coscienza e consapevolezza; il primo gesto della nuova Berta sarebbe stato il suo prendere parte, il suo partecipare, alla *conversazione* tra gli uomini.

IV. Il “muto dialogo” di Berta con i morti

Dopo quanto è scritto sulle carte 36-39 – in sostituzione del terzo incontro di Berta con Selva (carte 17-18) – la trama si riallaccia perfettamente alle righe non cancellate della seconda parte della carta 18. Lo sviluppo narrativo prosegue, da questo punto in poi, linearmente e in accordo con quanto presente su bozze e prima edizione, sulla carta 19, dove ci sono molte righe cancellate ripetutamente più volte, in alcuni casi sovrascritte nell'interlinea: è difficile leggere al di sotto delle cancellature, mentre, invece, quanto è sovrascritto corrisponde, senza sostanziali varianti, al testo che si legge sulla *princeps*, in corrispondenza con i capitoli LXXIV-LXXV-LXXVI (pp.

136-143). Tali capitoli, però, non seguono più la rappresentazione dei movimenti di Berta e su di essi, quindi, ora, non ci si sofferma. Sulla carta 20 ci sono, invece, le righe che corrispondono all'inizio del capitolo LXXVII, le quali proseguono "la storia di Berta" portando una variante significativa rispetto alla lezione conosciuta attraverso la *princeps*. Si osservino i risultati della collazione:

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

Nel passaggio dalla carta 20 alla 40 è il punto di vista ad essere mutato: non più lo sguardo di Enne 2 tra la folla, ma quello di Berta, in coerenza con il fatto che la nuova parte di testo, che precede questi brani e che è scritta sulle carte 35-49, è programmaticamente costruita avendo al centro la donna: è lei dunque a condurre l'azione a portare la focalizzazione sulle cose, è lei che si sta muovendo da sola e non più insieme a Selva.

Sulla seconda metà della carta 20 – sulla quale sono presenti solo gli abituali segni relativi a correzioni immediate, ma non ulteriori cancellature, ipoteticamente attribuibili a un secondo momento di rilettura o intervento sul foglio – è perfettamente leggibile un lungo brano che poi sarà interamente sostituito dal testo della carta 40. Lo si riporta fuori dalla tabella, questa volta in conseguenza della sua estensione.⁵⁵

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?»

⁵⁵ Anche questo estratto testuale era già stato pubblicato, con diverso criterio in Brigatti, *Pagine inedite di Elio Vittorini: il grande amore di Berta*, cit.

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 chiama 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.»

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.»

⁵⁶ L'autore segnala, con il convenzionale segno usato per indicare l'anticipazione di alcune parole, che «quasi nell'orecchio» avrebbe dovuto essere trascritto prima di «Berta».

«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)

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

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

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

Le correzioni che si rilevano sui fogli autografi 40-47 testimoniano per lo più incertezze subito risolte, modifiche limitate e puntuali, che riguardano la sostituzione di un vocabolo con un altro, il riordino sintattico di una frase, la cancellazione di parole o periodi che avrebbero provocato un'eccessiva ripetizione e saturazione terminologica, la riformulazione di uno scambio di battute di dialogo. Molto meno frequente è la riscrittura di paragrafi nell'interlinea, fra righe di testo cancellate: in genere il nuovo testo in pulito segue la parte eliminata, rendendo così la scrittura meno fitta e più leggibile. Sulle carte manoscritte il capitolo LXXVII e il capitolo LXXVIII sono indicati secondo la numerazione probabilmente corrispondente a quella introdotta nella fase di battitura a macchina della prima redazione e, quindi, rispettivamente LXXV e LXXVI.

Si è già visto come, a differenza di quanto presente sulla carta 20, il racconto di

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

Berta non sapeva come questo fosse cominciato; vide lo sbarbatello cadere e rialzarsi; e non pensava che significasse qualcosa. Chi l'avesse guardata avrebbe potuto anche credere che cercasse un morto suo in mezzo a quei morti.

E aveva sentito la domanda: «Chi non è un antropofago?»

Ma era per lei come venuta da un altoparlante, trasmessa per radio da un'altra parte del mondo fino a quel mondo di lagrime e liberazione nel quale lei cercava Enne 2 ed era coi morti.

L'uomo dal mitragliatore [...] Diede un calcio allo sbarbatello che si rialzava, e gridò un'ultima volta:

«Chi non è un antropofago?»

[...] e Berta lo vide [...] nemmeno pensò a quello che avesse; lo guardò e lo dimenticò, insieme alla sua domanda; e guardava i cinque morti come se fossero passati per la morte e tornati vivi, in un modo diverso di essere vivi, sedendo in terra, appiè d'un muro, uomini che potevano ascoltare, accogliere quello che si chiedesse loro, ed anche uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare.

(carta 40 – colonne 86-87 – edizione 1945, p. 144)

Come risulta evidente, nella nuova redazione Berta continua a essere distante da ciò che le accade intorno, l'incontro con i due vecchi del parco non ha alterato il suo rapporto con la realtà, continuando a percepirla come «venuta da un altoparlante, trasmessa per radio». Certo lo stato di esaltazione proviene dall'aver percepito la possibilità di un altro mondo di «lagrime e liberazione», ma tutto ciò non riesce a tradursi in una comprensione della dimensione storica e politica che è rappresentata dalla presenza dei due ufficiali tedeschi. Berta prosegue dunque verso i morti, incurante di quanto le succede vicino, presa solo dall'esaltazione per la sua – personale e privata – recente esperienza: potrebbe chiamarsi concentrazione, intensità di sentimento, questo atteggiamento di Berta, se non entrasse indirettamente in conflitto con la vicenda di Giulaj, il venditore ambulante di castagne, così povero da non avere scarpe ai piedi, ma pantofole azzurre che si sta pietosamente avvicinando ai cadaveri. La presenza dell'uomo con le pantofole era prevista fin dalla prima redazione testuale, tant'è che è stata introdotta nella prima metà carta 20, alla sesta riga dall'alto, «Magro, le guance incavate, gli occhi infossati», e con questi stessi caratteri sarà portato in bozze e sulla *princeps*.⁵⁷ L'entrata in scena del personaggio di Giulaj resta

⁵⁷ Cfr. colonna 85 – edizione 1945, p. 142. Si segnala che sulle bozze, per quanto riguarda

dunque invariata anche dopo la rielaborazione intervenuta durante la seconda fase di scrittura: egli si avvicina ai piedi dei morti, li osserva e sentenza che «hanno avuto molto freddo ai piedi».⁵⁸ La redazione testimoniata dalla prima parte della carta 20 è vicina alla versione definitiva, salvo per l'assenza del paragrafo «Aveva castagne nelle mani», che è scritto sulle ultime righe della carta 41, a rovescio, sotto una linea che attraversa orizzontalmente la larghezza del foglio, segno inequivocabile di come le carte 40 e 41, siano state scritte proprio per sostituire e modificare quanto già scritto sulla carta 20 e sulle carte, a noi non arrivate, che avrebbero proseguito il racconto dopo l'incontro di Enne 2 e Berta tra la folla. Enne 2, nella nuova redazione manoscritta del romanzo, entra in scena sulla carta 41, nel momento in cui il narratore sposta l'attenzione da Berta all'uomo con le pantofole:

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

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

È in questo punto che la “storia di Giulaj” e la “storia di Berta” si incrociano, ma, prima di scioglierne le implicazioni, occorre osservare come l'incontro tra Berta e Enne 2 sia stato radicalmente riprogettato durante la revisione della prima ipotesi di romanzo: in entrambi i casi resta la relazione tra il tentativo di Enne 2 di impedire che all'uomo con le pantofole sia fatto del male e l'arrivo di Berta, ma nella prima versione, Berta quasi incita Enne 2 a sparare, a colpire o comunque ad agire concretamente contro i soldati, mentre nella redazione definitiva Berta è totalmente estranea alla vicenda di Giulaj, non si accorge nemmeno di cosa sta succedendo intorno a lei, è isolata in una dimensione solipsistica e autoriferita. Ciò è evidente nel momento in cui Enne 2, rendendosi inevitabilmente conto dell'impossibilità di aiutare il venditore ambulante di castagne e abbandonandosi in conseguenza al proprio pessimismo, intravede Berta, come un'apparizione tra la folla:

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

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

i capitoli LXXVII-LXXXVIII, non ci sono modifiche testuali di alcun tipo, le uniche correzioni interessano i refusi di composizione tipografica.

⁵⁸ Carta 20 – colonna 85 – edizione 1945, p. 142.

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

Il brano sopra citato corrisponde alle ultime righe della carta 41. Sulle successive 42-43 si legge ciò che in bozze e sulla *princeps* corrisponderà ai capitoli corsivi LXXIX-LXXXI. Nel caso di questi capitoli, si può accogliere pienamente quanto approvato da Vittorini per lo scritto editoriale posto nell'alletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione, ossia il fatto che rappresentino «un secondo tempo, d'intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentato lirismo».⁵⁹

I corsivi della parte di testo che stiamo considerando, infatti, “allargano” lo spazio di raffigurazione dell'esaltazione di Berta, entrando nella sua coscienza e dando voce alle sue domande, ai suoi pensieri, dando evidenza al suo percorso di ricerca di una nuova consapevolezza. In questo scarto sul piano della rappresentazione, in cui si passa da una dimensione referenziale a una coscienziale, il grado di mediazione della voce narrante si fa in un primo tempo più forte – aprendo su tonalità liriche che impongono la presenza di un *io* estraneo alla finzione narrativa impostata negli altri capitoli in tondo – e poi arretra (o meglio, sembra arretrare) fino alla proposta di una forma particolare di monologo interiore: più che un monologo, infatti, si tratterebbe più propriamente di un *dialogo interiore*, il quale, per motivi di chiarezza espositiva, non può rinunciare a mantenere il legame sintattico con la frase che lo introduce e con i relativi *verba dicendi*, pur togliendo tutta l'abituale punteggiatura.⁶⁰ Tale discorso è, dunque, sintatticamente un discorso diretto legato, privo, però, delle virgolette e dei due punti che tradizionalmente lo identificano; inoltre, non può essere considerato un discorso indiretto libero perché il tempo verbale non è al passato remoto, o all'imperfetto, o al trapassato, ma al presente e al passato prossimo. La rappresentazione dell'interiorità di Berta si presentifica, dunque, come se la voce narrante appartenesse allo stesso tempo diegetico dei suoi personaggi, cosa che abitualmente nei toni non accade mai. L'analisi della voce narrante sarà affrontata nel

⁵⁹ Aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

⁶⁰ Un primo caso isolato di questa tecnica è stato rilevato durante il commento del capitolo LXXI, in cui è descritto l'incontro con il primo vecchio del parco che si chiude con la domanda isolata, in prima persona, di Berta, introdotta dal *verbum dicendi* ma priva di punteggiatura.

prossimo capitolo, ma, all'interno delle considerazioni che si stanno qui avanzando, è sufficiente notare come il primo cambiamento proposto nei passaggi da tondo a corsivo coinvolga proprio il narratore, che non ha la stessa fisionomia per le due sezioni testuali. Pur essendo sempre un narratore onnisciente, i pensieri dei personaggi sono rappresentati solo quando il discorso innalza i toni e raggiunge una modulazione lirica, un cambio di tono e di linguaggio, e questo accade generalmente solo nei corsivi, salvo la comparsa di qualche domanda indiretta libera, conseguenza della revisione condotta sul testo nella seconda fase di scrittura manoscritta, come si è visto.

Prima di proseguire nella lettura di questi capitoli corsivi è opportuno segnalare rapidamente come il muto dialogo di Berta con i morti abbia senz'altro alle spalle la lettura di *Our town* di Thornton Wilder, una rappresentazione teatrale in cui, nel terzo atto, è messo in scena un dialogo tra alcuni morti in un cimitero, pronti ad accogliere la giovane donna appena deceduta dopo un parto.⁶¹ In questo modo Vittorini aveva commentato su «Omnibus», nel novembre del 1938, questa parte della sceneggiatura:

Questa è, sempre, l'arte di Wilder. Irrigidita in tecnica teatrale, raggiunge nell'atto terzo un'efficacia che mai aveva raggiunto nei romanzi. E invero credo che l'atto terzo di *Our town* possa chiamarsi capolavoro. La morte esso racconta; e coi morti seduti in tante file ben ordinate a parlare tra loro di cose da morti, coi vivi che arrivano sotto gli ombrelli parlando tra loro di cose da vivi e ignorando i morti pur nel passare loro vicino, riesce a dare un'idea del distacco tra vita e morte (e di irrimediabilità nel distacco, e di sovrumana pace nell'irrimediabilità) che è bellezza assoluta come una parola di Platone o di Cristo.⁶²

Sembrirebbe che Vittorini, con il dialogo tra Berta e i morti di largo Augusto, una bambina e un vecchio in particolare, abbia voluto rompere questa irrimediabilità, nel segno di quell'«imparare» dai morti, della volontà di non rendere vano il loro sacrificio e darne un senso. Ma *Our town* ha influito anche per altri aspetti sulla composizione di *Uomini e no*, come suggerisce Raffaella Rodondi nella nota all'articolo vittoriniano,⁶³ ma di queste ulteriori influenze si dirà al momento opportuno.⁶⁴

⁶¹ Per il testo dell'opera teatrale si fa qui riferimento alla seguente traduzione italiana: Thornton Wilder, *Piccola città*, trad. it. di Alessandra Scalero, Roma, Elios Editore, s.d. [1946].

⁶² Elio Vittorini, *Teatro americano*, «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 35-38; la citazione a p. 38.

⁶³ Si veda ivi, p. 40, nota 4.

⁶⁴ In merito si rimanda anche al saggio di Enrica Maria Ferrara, *Vittorini in Conversazione con Wilder*, «Italice», vol. 90, n. 3, 2013, pp. 398-421 e più in generale il capitolo dedicato a Vittorini dalla stessa autrice nella monografia *Il realismo teatrale nella narrativa del Nove-*

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

*Vedo Berta con ogni cosa che le accada.
Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo.
Anche per me? Berta chiede loro.
Chiede se sono morti anche per lei. Lo chiede ai cinque sul marciapiede al sole, lo chiede ai quattro coi due ragazzi sotto una coperta, l'ha chiesto alla bambina e ai suoi.*
(carta 42⁶⁵ – colonne 88-89 – edizione 1945, p. 147)

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

*Anche per me? ha chiesto alla bambina.
Dice la bambina.
Vuol sapere se siamo morti anche per lei.⁶⁶
Lo dice all'uomo a cui si rivolge da quando è morta.
E tu, l'uomo le risponde, diglielo.
Non glielo diciamo? dice la bambina. Non siamo qui da un pezzo a dirglielo?
Quindi, come irritata, parla a Berta.
Si capisce, le dice. Anche per te. Vuoi non avere la nostra morte anche su di te? Anche per te siamo morti.*
(carta 42 – colonne 88-89 – edizione 1945, pp. 147-148)

cento. Vittorini, Pasolini, Calvino, Firenze University Press, 2014.

⁶⁵ Anche per i tre capitoli qui considerati *LXXIX-LXXXI*, vale quanto si è detto per i precedenti, ossia che le carte che ne testimoniano la stesura manoscritta sono interessate da pochissime riscritture in interlinea e ripensamenti, solo sulla carta 42 ci sono alcune righe interamente cancellate (e rese illeggibili); inoltre anche in bozze le correzioni sono limitate ai refusi o all'eliminazione di ripetizioni. Di queste ultime si darà conto.

⁶⁶ La presenza della bambina, e il fatto che sia lei a fare da intermediario tra Berta e il vecchio, ricalca la scena appena avvenuta nel parco:

«È passato di qui un vecchio?»

La bambina che l'osservava di dietro la cancellata si voltò verso gli altri ch'erano con lei.

«C'era un vecchio?» disse agli altri, piano. «Perché cerca un vecchio?»

(carta 38 – colonna 80 – edizione 1945, p. 134)

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

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

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

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

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

[...]

Che cos'è? Di vero, una piccola pietà, al principio; e il resto costruito per farla durare. O anche altro? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare. Come, nella pietà di dare a un mendicante, uno che spendesse tutta la propria vita a farsene un tiranno. E la verità era quello che non ha voluto; idem la bontà, quello che non ha voluto; idem il dovere verso il mondo, quello che non ha voluto; idem la purezza, soltanto quello che non ha voluto. Lo vede dinanzi a loro, morti per una vita che sia più seria.

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

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

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

La *pietà* non è nel vocabolario di Vittorini un termine positivo e, a sostegno di questa affermazione, si consideri un passaggio che appartiene alla *Breve storia della letteratura americana*, pubblicata su «Politecnico» nel 1946, dove si legge che «la pietà è debolezza [...], un principio di corruzione, e ogni compromesso è la corruzione stessa»:⁶⁷ il personaggio stesso di Berta assorbe su di sé tutte queste caratteristiche di pietà, debolezza e paura, legate insieme, però, da un'«ostinazione» e in questo punto della narrazione sembrerebbe comprendere che lei stessa è complice della condizione esistenziale descritta nella citazione precedente e che dunque lei stessa ha contribuito a fare della propria esistenza «un tiranno». E ancora:

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

Questo l'esalta e le dà sgomento.

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

[...]

Vogliono che cosa?

*Che la vita degli uomini sia più seria, e che ognuno sia libero per fare che sia più seria. Che possa, ognuno, per una serietà del mondo, liberarsi.*⁶⁸

Anche lei?

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

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

Si noti per altro come al *dialogo interiore* si alterni con efficacia l'uso del discorso indiretto libero, ancora in passaggi nei quali si vuole coinvolgere l'attenzione e l'interrogazione del lettore.

LXXXI – *Come? Domanda.*

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

Ora va oltre la soglia di quello che sono loro morti, e alla consapevolezza nuova che ha da loro, esce in lei dal segreto una consapevolezza uguale che le si è formata dentro nei dieci anni della sua cosa negata con Enne 2. È la

⁶⁷ Elio Vittorini, *I preti feroci*, «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 347-364; la citazione a p. 357. Il brano rielabora quanto già scritto da Vittorini per l'antologia *Americana* poi censurata (cfr. ivi p. 157)

⁶⁸ Sulla carta 43 le righe di questo paragrafo sono presenti anche in una prima forma, cancellata e subito sostituita da quella portata in bozze e sulla *princeps*, di cui qui non si dà conto, dato che è una semplice riformulazione del periodo, sugli stessi temi di fondo e sullo stesso giro di frasi e parole.

consapevolezza che ha da loro, e può averla da se stessa. Può apprendere da loro e da sé insieme come sia liberarsi.

Un modo diverso per ognuno?

È, le dice il vecchio, una parola sola.

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

E di nuovo è un vecchio a essere portatore della *rivelazione*.

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

CARTA 43	BOZZE: colonne 90-91	EDIZIONE 1945: pp. 150-151
<p>È, le dice il vecchio, una parola sola.</p> <p>È solo una parola? Dice Berta:</p> <p>Una festa di* un giorno. Dilla, dice Berta. Per tutti la stessa? Tutti i legami sciolti ***? Che sciogla tutti i legami?</p> <p>Che sciogla tutti i legami.</p> <p>Tutti tra tutti? Tra ognuno e tutti?</p> <p>Tra padri e figli. Tra le madri e i figli.</p> <p>Tra i fratelli, tra gli anici, tra *** uomini e donne. Una festa tra tutti, un giorno.</p> <p>E dopo?</p> <p>Dopo ognuno è libero, ***, più padre, più madre e più figlio. Ognuno sempre* più padre, più madre, più figlio, più uomo o più donna?</p> <p>Non dico questo dice il vecchio. ***</p> <p>Dico ognuno libero dinanzi al proprio prossimo.</p> <p>So come dici, dice Berta. So come dici.</p> <p>Ognuno che possa farsi il proprio prossimo? Questo.</p> <p>Anche che un figlio si faccia il padre? ***</p> <p>Che ognuno si faccia una cosa vera in ogni cosa.</p> <p>Anche che io mi faccia una cosa vera in ogni uomo?</p> <p>Anche questo. Anche questo. Sciolto ogni legame e stabilito, in ognuno, quello che è vero. Senza più mendicanti a cui voler dare?</p> <p>Né mendicanti che vogliono avere.</p>	<p>È, le dice il vecchio, una parola sola.</p> <p>Dilla, dice Berta. Che sciogla tutti i legami?</p> <p>Che sciogla tutti i legami.</p> <p>Per tutti i legami un modo solo? Vuol dire questo il vecchio? E che sciogla chi? Anche i figli dai padri? I padri dai figli? I fratelli dai fratelli? Che sciogla tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero? Questo intende dire?</p> <p>So come dici, dice Berta. So come dici.</p> <p>Un mondo, egli vuol dire, che dia agli uomini di farsi una cosa vera in ogni loro cosa. Non vuol dire questo? E non più mendicanti a cui voler dare? Non più mendicanti che vogliono avere?</p>	<p>È, le dice il vecchio, una parola sola.</p> <p>Dilla, dice Berta. Che sciogla tutti i legami?</p> <p>Che sciogla tutti i legami.</p> <p>Per tutti i legami un modo solo? Vuol dire questo il vecchio? E che sciogla chi? Anche i figli dai padri? I padri dai figli? I fratelli dai fratelli? Che sciogla tra gli uomini tutto e dia loro di stabilire quello soltanto che tra essi può esser vero? Questo intende dire?</p> <p>So come dici, dice Berta. So come dici.</p> <p>Un mondo, egli vuol dire, che dia agli uomini di farsi una cosa vera in ogni loro cosa. Non vuol dire questo?</p>

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

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

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

^r Vittorini abitualmente scrive «qual'è» con l'apostrofo e la cosa è testimoniata anche nella *princeps*, che conserva quella che all'epoca era considerata una grafia accettabile.

^s Il punto interrogativo è inserito a penna dall'autore nel margine del foglio: refuso.

Berta dunque si ferma: ostenta incomprensione, nonostante tutto le sia già stato rivelato, prima, nel parco, dai vecchi profeti e ora dal vecchio morto. Il dialogo muto con i morti non è solo la decantazione interiore dell'incontro avuto dalla donna con i vecchi nel parco, ne è anche la ripetizione: Berta sembra avere compreso, sfiora la verità, emotivamente la percepisce, vede se stessa da una nuova prospettiva, ha provato vergogna ed esaltazione, ma poi si blocca. Si porti attenzione sulle ultime sette/otto righe di ogni colonna della precedente tabella, dove si vede che tra la redazione manoscritta e le bozze un radicale, anche se sottile, cambiamento è inserito: Berta non chiede solo che la parola venga detta, ma chiede se la parola *ci sia*, come se lei fosse in attesa di un'evidenza concreta che ovviamente non può darsi. E su questo Berta arresta, ancora una volta il suo percorso.

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

V. *Il mancato cambiamento*

L'azione diegetica riprende, dopo il muto dialogo con i morti, con i successivi capitoli in tondo, LXXXII-LXXXVII, scritti sulle carte 44-47, che chiudono la "storia di Berta": la giovane donna e Enne 2 a questo punto finalmente si incontrano e viene detto che sono reciprocamente l'uno la salvezza dell'altra. Controllando sulla carta manoscritta il loro concitato dialogo, si trova una variante di rilievo:

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

Si trattava, in origine, dunque, di «destino», non di «incantesimo». Il senso della parola è ben più totale e profondo e implicherebbe che la parabola esistenziale, quindi diegetica, di Enne 2 si dovesse compiere in Berta o in relazione a lei. Vedremo che non sarà così. Inoltre l'idea di «incantesimo» introduce anche un elemento di fantasticheria, di allontanamento dalla realtà, speculare alle fantasie regressive a cui Enne 2 si abbandona nel chiuso della propria stanza, immaginando un'infanzia con Berta.

Il passaggio da «destino» a «incantesimo» si ritrova anche poco oltre sulle stesse carte e all'interno dello sviluppo dello stesso dialogo, il quale mostra anche altre correzioni della fase di scrittura, che introducono a importanti riflessioni critiche.

CARTA 44	BOZZE: colonna 91	EDIZIONE 1945: p. 153-154
<p>«Questa è quello che è la nostra cosa.»</p> <p>«Non parli della nostra cosa?»</p> <p>«C'è altro fra noi? Non c'è altro.»</p> <p>«Ma sembra che ci sia altro.» «Pure è come se ci fosse ^{sembra che ci sia} altro.»</p> <p>«Che altro?»</p> <p>«Che io debba vederti quando sono al limite.»</p> <p>«Come al limite?»</p> <p>«Quando ho voglia di perdermi.»</p> <p>Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti, e la sua faccia che splendeva:</p> <p>«Tu hai voglia di perder* perdeti?»</p> <p>Anche la faccia Enne 2 aveva una faccia che splendeva.</p> <p>«Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra che appena un destino. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarli e avere il contrario.»</p> <p>«È così» disse Berta ogni volta che mi vedi?» Berta disse. ^{Disse Berta: «È} Lo è stato sempre? cosi?»</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un destino che io abbia in te ti faccia tornare perché io mi riprenda ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perdeti?»</p> <p>«Fare basta. Vedo troppo che si perde. Sempre gente uomini che si perdono; voglio* dire smettere di dibattermi. «Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>	<p>«Questa è la nostra cosa.»</p> <p>«C'è altro fra noi? Non c'è altro.»</p> <p>«Pure sembra che ci sia altro.»</p> <p>«Che altro?»</p> <p>«Che io debba vederti quando sono al limite.»</p> <p>«Come al limite?»</p> <p>«Quando ho voglia di perdermi.»</p> <p>Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti.</p> <p>«Tu hai voglia di perdeti?»</p> <p>«Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra un incantesimo. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarli e avere il contrario.»</p> <p>«È così ogni volta che mi vedi? Lo è stato sempre? »</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia tornare perché io ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perdeti?»</p> <p>«Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>	<p>«Questa è la nostra cosa.»</p> <p>«C'è altro fra noi? Non c'è altro.»</p> <p>«Pure sembra che ci sia altro.»</p> <p>«Che altro?»</p> <p>«Che io debba vederti quando sono al limite.»</p> <p>«Come al limite?»</p> <p>«Quando ho voglia di perdermi.»</p> <p>Berta lo stava guardando, i suoi occhi gli stessi che avevano guardato i morti.</p> <p>«Tu hai voglia di perdeti?»</p> <p>«Ora?» disse Enne 2. «Ora è il contrario. E questo dico che sembra un incantesimo. Che appena ho raggiunto il limite, debba ritrovarli e avere il contrario.»</p> <p>«È così ogni volta che mi vedi? Lo è stato sempre? »</p> <p>«Quasi ogni volta. Come se un incantesimo che io abbia in te ti faccia tornare perché io ricominci.»</p> <p>«E prima è voglia di perdeti?»</p> <p>«Perdermi con coloro che si perdono. Smettere di dibattermi.»</p>

¹ In questo punto, sulle bozze, è corretto un refuso.

In particolare, nel passaggio dalla carta 44 alle bozze è possibile notare come sia relativamente a Enne 2 sia relativamente a Berta sia stato tolto il riferimento alla loro faccia che «splendeva», un verbo questo che è già stato più volte usato per descrivere il volto di Berta e sul cui valore vale la pena soffermarsi.

Per comprenderne il pieno significato, come già suggerisce Edoardo Esposito,⁶⁹ occorre fare riferimento a un racconto pubblicato da Vittorini su «Tempo», nel 1943. Si tratta di *Una bestia abbraccia i muri*,⁷⁰ apertamente ispirato a *La belva bianca* di William Saroyan,⁷¹ quest'ultimo inserito nell'antologia *Americana* nella sezione «La nuova leggenda».⁷² Nel racconto di Vittorini una nevicata notturna diviene simbolo della possibilità del cambiamento e della presa di coscienza:

La neve, che scende a mutare l'aspetto del mondo, è ciò che ci permette di cogliere, improvvisamente e inaspettatamente, la vera sostanza delle cose, quella che l'inerzia e l'abitudine quotidiana appanna e confonde [...]. La neve attua cioè quel processo di straniamento che ci consente, almeno per un attimo, di tornare a cogliere l'aspetto primo delle cose, quello che ci apparve una volta, «a sette anni»,⁷³ e che poi abbiamo dimenticato [...].⁷⁴

La bestia si confonde con la neve stessa, muove le sue zampe nella neve, è la neve: la possibilità di gettare uno sguardo sulle cose privo di automatismo crea sgomento nel cuore dell'uomo, gli toglie il sonno, come se appunto una bestia selvatica minacciasse la sua casa. Tutti sono svegli quella notte, sanno che la bestia «non ci vuol divorare in nessun modo. Solo tocca, di fuori le nostre case, e ci toglie per una notte, la rassegnazione».⁷⁵

Tra chi è sveglio c'è una ragazza, ha «gli occhi accessi», ha «negli occhi una forte

⁶⁹ Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., pp. 118-119.

⁷⁰ Elio Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, «Tempo», n. 147, 4 marzo 1943; ora in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 821-828.

⁷¹ All'interno del racconto vittoriniano «Saroyan è chiamato in causa direttamente per fissare una corrispondenza personale oltre che di strutture narrative, con un ribaltamento della misura favolosa e aneddotica di Saroyan nell'atmosfera tragica e ossessiva della Milano della guerra, quasi a preparare *Uomini e no*» (Claudio Gorlier, *L'alternativa americana*, in Elio Vittorini, *Americana*, a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, Milano Bompiani, 2012 (1984), pp. VII-XVIII. La citazione a p. XVII).

⁷² William Saroyan, *La belva bianca*, in *Americana*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1968, pp. 1006-1020. Il racconto è tradotto da Vittorini stesso.

⁷³ Il riferimento ai «sette anni» si ricollega direttamente a quanto si dirà in 1.4.V.

⁷⁴ Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 118.

⁷⁵ Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 823.

luce». ⁷⁶ Di colpo la ragazza dichiara a sua madre, sveglia accanto a lei, accanto al personaggio intradiegetico che racconta la storia e che dice io, di non amarla.

«Io non amo questa vecchia donna. Non t'amo, mamma» dice.
 [...] «A undici anni può darsi di sì. Ti avrò voluto bene. Ma ora [...] perché non me ne sono andata?» ⁷⁷

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

aveva il volto che splendeva. [...] La ragazza non aveva pietà. Splendeva con ferocia, senza avere pietà di sé, nella sua purezza. ⁷⁸

Si riconosce qui il vocabolario formatosi sulle letture degli scrittori americani, rintracciabile ampiamente sia negli articoli e nelle recensioni ai loro libri sia, ovviamente, nelle introduzioni scritte intorno al 1941-1942 per l'antologia *Americana* ⁷⁹ e nella successiva *Breve storia della letteratura americana*, proposta su «Politecnico» nel 1946.

La ragazza non ha pietà della madre, che si mette a piangere nella paura di essere abbandonata: «Non ne ha pietà. E io vedo nella ragazza quello che la bestia vuole». ⁸⁰ Questo dunque è il punto: avere lo splendore sul volto e su di sé la ferocia della purezza significa avere il coraggio di scegliere di vivere nella verità, di oltrepassare le proprie miserie quotidiane e riuscire a non farsi intrappolare dalla pietà per gli altri o per se stessi.

Tutto ciò è l'esatta traduzione di quel «rompere» nella propria casa di cui parlava il primo vecchio del parco.

Su Berta questo splendore si è posato e sembra avere iniziato ad agire: ha sentito anche lei le zampe della bestia, non nella neve, ma nei corpi dei morti di largo Augusto e infatti la sua faccia risplende. Ora Berta è di fronte a Enne 2 ed è di fronte a lui che la sua nuova acquisizione si mette alla prova, è di fronte a lui che deve scegliere.

⁷⁶ Ivi, p. 823.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, pp. 826-827.

⁷⁹ Non si ritorna qui sulla tormentata vicenda dell'antologia, ma si rimanda in merito, come primo approfondimento, alle note di Raffaella Rodondi preparate per questi testi introduttivi, ora editi in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 129-162; le note alle pp. 162-177.

⁸⁰ Ivi, p. 825.

Si ritorni quindi al punto in cui erano stati lasciati i due protagonisti. La donna questa volta sembra decisa:⁸¹

«Io ho cercato te,» Berta rispose. «Non cercavo loro [i suoi cognati].»
 Da tutta la sua mattinata a Milano, dinanzi ai morti e nel Parco, nella sua solitudine tra gli alberi spogli, e col vecchio del Parco, col vecchio ignudo del monumento, ritornò in lei come ad una foce il lungo fiume del pianto che pur era parso, e d'improvviso, tutto già passato via. La sua faccia aveva potuto splendere, ma lo aveva avuto dentro sotterraneo, ed ora era lì, al punto stesso in cui l'era parso di non averlo più: un fiume di emozione e di pace che la portò calmo e largo, celeste pace, come la vita più seria che volevano i morti.
 (carta 44 – colonna 92 – edizione 1945, p. 155)

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

⁸¹ Si noti a margine come la frase «Berta, da Selva, era decisa questa volta», che si legge sulla carta 17, ricalca quanto presente anche nel racconto *Una bestia abbraccia i muri*, in cui la ragazza è definita a sua volta come «decisa» (ivi, p. 824). Si segnala infine che il racconto in questione ha avuto sicuramente un grande valore nella riflessione morale e politica del Vittorini di quegli anni, poiché all'interno della casa editrice Einaudi, con i membri della quale egli era in stretto contatto intorno al 1943, si parla esplicitamente della pubblicazione di un «saggio sulla *Bestia dei muri*» (Cesare Pavese a Elio Vittorini, 3 aprile 1943, in Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 690 e in Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 162). Il saggio in particolare è definito da Giulio Einaudi «un lungo corsivo che riprodurrà i motivi etici lì [nella novella pubblicata su «Tempo»]» (Giulio Einaudi a Giaime Pintor, 3 aprile 1943, in Luisa Mangoni, *Prefazione*, a Leone Ginzburg, *Scritti*, a cura di Domenico Zucaro, introduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2000, p. XL). Inoltre, nelle stesse settimane di queste comunicazioni con il gruppo Einaudi, Vittorini discuteva di questo progetto anche con Valentino Bompiani: «Caro Bompiani, / [...] Il racconto della *Bestia che abbraccia i muri* penso sarebbe andato molto meglio. Se togli alla pubblicazione in *Tempo* l'importanza che le dai, ma che non ha, si potrebbe ripubblicare con l'aggiunta di un discorso che vorrei fare sull'argomento "purezza e ferocia". Verrebbe più lungo del racconto, un vero e proprio saggio, ma completerebbe il racconto stesso in un modo inscindibile. Naturalmente per decidere, bisogna che tu legga il racconto anzitutto. È dal racconto che puoi indovinare che cosa sarebbe il saggio» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 16 marzo 1943, in Archivio Storico della Casa Editrice Valentino Bompiani presso la fondazione Rizzoli Corriere della Sera, Area 1. Area editoriale, Serie 1. Corrispondenza con gli autori, Sottoserie 1. Carteggio con gli autori italiani fino al 1972, fascicolo 1.1.1 "Vittorini Elio" – segnatura 315ACEB (19/04/1938-25/09/1984); d'ora in avanti citato come RCS-315ACEB).

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

La correzione sposta chiaramente la volontà da Berta ai morti ed è determinante per confermare l'interpretazione che finora si è data della protagonista femminile: per quanto il suo animo sia ricolmo di «celesti pace», per quanto la sua sensibilità sia stata colpita, Berta non sente su di sé la responsabilità della scelta. È ancora qualcun altro a volere qualcosa da lei e non lei stessa a prendere consapevolmente e autonomamente la decisione di cambiare qualcosa nella propria vita; Berta non è più *decisa*.

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

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

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

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

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

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

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

Le due correzioni apportate in bozze – appena sopra citate – anticipano la definitiva impossibilità di realizzare un'unione, che invece, nella redazione uscita dalla seconda fase di revisione manoscritta, per un certo tratto diegetico, ancora sembrava raggiungibile. L'illusione (che è primariamente di Enne 2) sul cambiamento di Berta è, infatti, portata avanti nella prima parte di questi brani:

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

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

Procedendo però nella lettura della carta 45 occorre commentare alcune correzioni lì presenti.

CARTA 45	BOZZE: colonne 93-94	EDIZIONE 1945: p. 157
<p>«Sei mia moglie, allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «No. Solo da stamattina. Da quando li ho veduti.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo oggi. <u>Da stamattina</u> Da ora.» «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.» «Tutto il resto, ma moglie no?» «Mia figlia?» «Che sei stata? Mia figlia?» «Tua figlia e tua madre.» «*** Anche mia nonna?» «Anche tua nonna.» «E mia moglie no? Lo sei sempre stata.» «No. Lo «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.» «Sei sempre stata ogni cosa. Mia figlia ***, mia madre, mia figlia... E mia moglie no?» «Tua moglie no. Solo da oggi lo sono.» «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?»^u «Pensi che lo sei stata di un altro? Perché vuoi pensare che lo sei stata di un altro?» «Non so,» Berta rispose. «Ma <u>ora ho veduto quei morti e sono tua moglie, se mi vuoi.</u>» da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.» «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?» «È per questo,» Berta rispose. «Eh!» Enne 2 esclamò. «L'ho sempre pensato.» «Lo supponevo.» «Lo supponevi?» «Lo pensavo. Ho sempre pensato avresti che ti occorreva questo.» «Vedere i morti?» «Vedere i nostri morti.»</p>	<p>«Sei mia moglie, allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo oggi. Da ora.» «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.» «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.» «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?» «Non so,» Berta rispose. «Ma da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.» «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?» «È per questo,» Berta rispose. Enne 2 esclamò. «Lo supponevo.» «Lo supponevi?» «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorreva questo.» «Vedere i morti?» «Vedere i nostri morti.»</p>	<p>«Sei mia moglie, allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo oggi. Da ora.» «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.» «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.» «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?» «Non so,» Berta rispose. «Ma da quando ho veduto quei morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.» «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?» «È per questo,» Berta rispose. Enne 2 esclamò. «Lo supponevo.» «Lo supponevi?» «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.» «Vedere i morti?» «Vedere i nostri morti.»</p>

^u Virgolette di chiusura aggiunte in un secondo momento: probabilmente contemporanee alle cancellature delle battute precedenti.

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

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

*C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo.*⁸²

Nella nota questa *fede* è messa in diretta relazione con l'essere comunista di Enne 2, ma il comunismo per Vittorini, all'altezza del 1945, non è solo un partito, è una visione dell'uomo e la possibilità della costruzione di una società nuova, la strada per raggiungere l'utopia.⁸³ In questo senso si può usare la parola *fede* anche per descrivere il rapporto tra Berta e Enne 2: la donna rappresenta quella parte di genere umano che non sa quanto la propria ignavia e inconsapevolezza sia dannosa per lo sviluppo civile di una società. Enne 2 la ama sperando di essere riamato, ma questa speranza non è solo dovuta al bisogno di colmare una dimensione fondamentale della propria esistenza di uomo, ma è anche e soprattutto, nel contesto di questo romanzo, la speranza che la donna giunga alla comprensione di ciò che è la sua posizione

⁸² Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 165.

⁸³ «Nella mente di Vittorini, essere comunista voleva dire prendere parte, in modi aggiornati ed efficaci, a una continua opera di liberazione dell'uomo, a una perpetua lotta contro i dogmi, le convenzioni, le ortodossie di qualsiasi genere» (Sergio Antonielli, *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, p. 221).

nella storia, nella società e di cosa significhino le sue azioni nel mondo, quali siano le implicite conseguenze di certe scelte di vita – solo apparentemente privata – per la comunità degli uomini. Non altrimenti si spiegherebbe perché fosse così apertamente dichiarata la corrispondenza tra il fatto che Berta si senta «moglie» di Enne 2 con il fatto che abbia visto i morti, «i nostri morti». L'introduzione del pronome possessivo nell'ultima battuta di Enne 2 ottiene l'effetto di mostrare come sia necessario che si giunga a considerare la morte di quelle persone come appartenente alla vita di ognuno – «di ognuno e del mondo», come dicevano i profeti del parco – e non una morte «come venuta da un alto parlante, trasmessa alla radio» (p. 144).

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

Berta indicò lontano un punto.

«Sembra che si vedano le montagne.»

«Sembra? Si vedono. Sono le montagne.»

«Sono le montagne?»

«Sono le montagne.»

«Si vedono le montagne da Milano?»

«Non le vedi? Si vedono.»

«Non sapevo che si vedessero.»

«Sapevi di essere mia moglie? Non lo sapevi. E invece lo sei.»

«Quando non lo sapevo non lo ero.»

«E invece lo eri.»

«Non lo ero.»

«Lo eri. Lo sei sempre stata.»⁸⁴

(carta 45 – colonna 94 – edizione 1945, p. 158)

Questo dialogo conferma l'importanza dei «so» e «non so» all'interno del testo: la consapevolezza non è la stessa per tutti e c'è chi vede la realtà solo per quella che è, non per quella che potrebbe essere; questione questa che può essere messa in relazione con la concezione di realismo letterario di Vittorini.

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

⁸⁴ Sulla carta 45 il dialogo proseguiva (fin nelle prime due righe della carta 46) con un'altra battuta di Berta, già lì cancellata: «~~Perché dici che lo sono sempre stata? Se lo fossi stata di te cosa sarei stata con quell'altro?~~» «~~Forse* era* pictà*~~» «~~Tu sola puoi saperlo. Sei stata qualcosa con quell'altro?~~» «~~Qualcosa lo sono pur stata.~~». La variante immediata si giustifica facilmente: segnala un cambio di progettazione, che posticipa il momento in cui i due personaggi affronteranno la questione, come si vedrà tra poco.

Giunsero dov'era la casa, egli prese la bicicletta sulla spalla e salirono, entrarono nella camera.

«Lo sei sempre stata,» egli le disse.

[...]

«Tu ogni cosa. Sei stata ogni mia cosa, e lo sei.»

«Lo sono?»

«Sei ogni cosa che è stata e che è.»

«Anche le montagne?»

«Anche e montagne.»

«E tua moglie?»

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

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

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

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

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

È su questa domanda che Berta entra in crisi e da questo punto in poi la situazione precipita.⁸⁵ Enne 2 la lascia sola qualche minuto, per andare a prendere il pane (anche questo espediente diegetico conferma come il percorso che lei sta compiendo coinvolge Enne 2, ma ne è autonomo) e Berta, lasciata sola con se stessa, si perde.

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

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

Ossessiva è la domanda su ciò che sia stata prima e irraggiungibile – troppo dolorosa? – una risposta. La belva, infatti, pur volendo il nostro bene «è crudele»⁸⁶ e fa paura. Berta è come la madre della ragazza del racconto del 1943: ha confuso la bestia bianca, che è venuta a liberarci con «il lupo»,⁸⁷ che invece è nemico ed è simbolo del male.

⁸⁵ «Prorompe in queste parole il dramma di Berta» (Giacomo Noventa, *Il grande amore. In "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, in *"Il grande amore" e altri scritti 1939-1948*, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 257-288; la citazione a p. 285).

⁸⁶ Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 823.

⁸⁷ «C'è una sedia sul pianerottolo, e siede. È una vecchia donna. Ha dimenticato le sue notti della bestia bianca, e non la riconosce più, crede che sia il lupo. [...] In bocca ha la feccia di tutta la sua vita, e trema per sé, per ognuno, per la figlia» (ivi, p. 825). «Teme per tutti

Il racconto *Una bestia abbraccia i muri* è dunque indispensabile per comprendere pienamente il senso delle trasformazioni di Berta e può essere considerato a tutti gli effetti un avantesto in relazione a questa parte del romanzo. Anzi, è possibile addirittura affermare che la prima Berta, quella di cui resta traccia sulle carte 17-18 e 20, sia stata pensata come sviluppo di quella ragazza che «Splendeva con ferocia, senza avere pietà di sé, nella sua purezza»,⁸⁸ e che «poteva avere cose coi morti, persino. Era immortalità, per lei, la morte».⁸⁹ Precipitata nel romanzo e a distanza di meno di due anni la fisionomia di questa donna muta radicalmente, perdendo tutta la sua carica di positività, non è più la portatrice della possibilità della palingenesi.

Così infatti prosegue il testo:

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

È questo il nodo che stringe Berta: l'incapacità di comprendere chi è, perché non accetta ciò che è stata e la pietà per se stessa e per il marito, che, come la vecchia madre del racconto, dovrebbe essere abbandonato. E si noti come anche qui la questione morale si intrecci fortemente con la repressione dell'erotismo di Berta, in questo caso una autoinibizione. Inutile l'insistenza di Enne 2:

«Ha sempre saputo com'è tra di noi.»
 «Non com'è ora. Debbo dirgli com'è ora.»
 [...] «Ma perché?» disse Enne 2. «Vuoi parlargli come se non fossi ancora mia moglie? Non vuoi essere ancora mia moglie? Vuoi essere ancora che cosa?»
 Si era staccato da lei e si alzò in piedi.
 «Vuoi essere ancora che cosa?» disse di nuovo. «Che cosa sei stata?»
 Berta era rimasta come lui l'aveva lasciata, appoggiata col gomito, e abbassò lo sguardo. Sembrava avesse paura di poter vedere le montagne di ghiaccio

quando uno teme» (ivi, p. 826).

⁸⁸ Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 827.

⁸⁹ Ivi, p. 828.

fuori dalle finestre, o qualunque cosa già veduta, i fiori ch'erano sul tavolo, il suo stesso vestito di dieci anni prima, il fumo tra le macerie, gli occhi azzurri del vecchio, le facce dei morti sui marciapiedi.

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

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

Ormai nulla è recuperabile: Berta ha confuso la bestia con il lupo, la possibilità di scegliere una vita più *seria*, più *pura* è stata confusa con il germe della distruzione e dell'immoralità.⁹⁰

«Ma perché vuoi che lo sia?»

[...] Si guardavano con disperazione tutti e due.

«Non deve importarmi?» disse Berta. «Sono pur stata con lui dieci anni. Mi importa che lo sia.»

«T'importa?» Enne 2 gridò. «T'importa che cosa?»

«Che si renda conto di quello che è stato,» Berta rispose. «Che non creda di essere stato di più.»

«Oh!» disse Enne 2. «Quello che è stato!»

Berta pensava al vecchio nel Parco che le aveva teso la mano; la bontà e generosità di lui a voler essere solo⁹¹ un mendicante, la sua discrezione; e pensava che questo poteva essere, dopo i morti, in ogni uomo.

[...]

«Hai visto i morti, ma è la stessa cosa» disse Enne 2.

(carta 47 – colonne 97-98 – edizione 1945, pp. 163-164)

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

⁹⁰ Proprio su questa confusione e incomprendimento si chiude il racconto di Vittorini del 1943, il quale, autore e narratore intradiegetico, in un immaginario colloquio con Saroyan, afferma come nel mondo ci sia solo una bestia, la bestia bianca, e non due, non lei e lupo e non solo il lupo. Sono gli uomini a scambiarla per il lupo: «Crediamo che lo sia, ne abbiamo paura, ma è perché siamo poveri porcellini, e la bestia non vuole che lo siamo...» (Vittorini, *Una bestia abbraccia i muri*, cit., p. 828). È dunque l'inettitudine e l'ignoranza dell'uomo a impedire il riconoscimento: Berta ha fallito questa agnizione, perché realizzarla a pieno fa troppa paura, cambiare, non essere più «porcellini» fa paura.

⁹¹ «solo» non c'è sulla carta 47.

conclusione e quello più macroscopico era stato appunto il sollievo nel riconoscere nel secondo vecchio *solo* un mendicante, proprio in lui che, appunto, le aveva intimato di tornare a casa.

Con il capitolo LXXXVII, a pagina 164 della *princeps*, Berta esce di scena definitivamente. Da quello che nel corso di questa analisi critica e genetica del testo si è cercato di portare in luce, appare chiaro come nelle 60 pagine in cui la donna è in scena, più che un romanzo d'amore si sia di fronte a un romanzo di formazione – mancata – che la vede assoluta protagonista. L'amore è simbolo di quella ricerca di una felicità, di un «regno dei cieli sulla terra» che deve costituirsi a partire dai più intimi rapporti tra gli uomini. L'amore tra Berta e Enne 2 è molto meno in funzione del partigiano di quanto non appaia a una prima lettura del romanzo: il rapporto sentimentale, infatti, altro non è se non la manifestazione di più profonde scelte di vita, ha a che fare con le fondamenta etiche dell'esistenza. È su questo punto che Enne 2 e Berta non si incontrano. Il personaggio femminile è senz'altro uno degli elementi diegetici più complessi di *Uomini e no*, poiché catalizza le riflessioni più radicali contenute nel romanzo. Queste riflessioni sono introdotte e commentate dai capitoli corsivi che saranno analizzati nel prossimo paragrafo.

Un'ultima considerazione. Mentre quanto si è analizzato fin qui sarà mantenuto, seppur con qualche variante, in tutte le edizioni di *Uomini e no*,⁹² i due gruppi di capitoli che si esamineranno ora, LXXXVIII-LXXXIX e LVII-LXI, saranno espunti a partire dalla seconda edizione, il primo gruppo definitivamente, il secondo sarà invece reintegrato solo nel 1965.

VI. Corsivi di commento

La più antica redazione a noi giunta dei capitoli LXXXVIII e LXXXIX che chiudono, commentandola, la “storia di Berta” è trasmessa dalle carte 48-49. Si tratta di capitoli la cui funzione è propriamente quella di proporre una «riflessione morale psicologica sugli avvenimenti appena accaduti»,⁹³ benché l'attacco della sezione corsiva sembri muoversi in una dimensione totalmente estranea, rispetto a quanto è appena stato rappresentato: l'esordio punta infatti in una direzione metanarrativa, su cui si tornerà nel paragrafo 1.3.IV.

Si cominci per ora a considerare in che modo il capitolo LXXXVIII è stato costruito: collazionando il testo della prima edizione e delle bozze con gli autografi si nota

⁹² Il dialogo muto di Berta con i morti è l'unico brano ad essere tolto nell'edizione del 1949 per essere poi ripreso nel 1960, ma portandolo in tondo; solo con le edizioni degli anni Sessanta questi capitoli tornano nella loro forma originaria, in corsivo.

⁹³ Aletta sinistra della sovraccoperta di *Uomini e no*, 1945, cit.

immediatamente come sulla carta 48 manchi una parte cospicua del testo,⁹⁴ più precisamente sulla carta 48 [FIGURA 12] la frase di avvio si interrompe in prossimità di un grosso segno simile a un asterisco; di seguito è presente un lungo brano completamente cancellato, che però è una prima elaborazione del paragrafo successivo e non ha nulla a che vedere, da un punto di vista contenutistico e diegetico, con la parte di testo mancante. Sulle altre carte non si trova alcun segno che possa essere messo in relazione con il grande asterisco e, quindi, è probabile che esso rimandi a un altro supporto, forse al primo dattiloscritto, quello su cui era stato trascritto il testo della prima redazione manoscritta, ma tra i materiali conservati nell'archivio non c'è nulla che confermi quest'ipotesi e nemmeno nulla che si possa mettere in relazione con quel segno.

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

CARTA 48	BOZZE: colonna 99	EDIZIONE 1945: pp. 165-166
<p><i>Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i> * <i>E per questo. Forse l'umiltà del mio scrivere ecco che nella cosa tra Berta e Enne 2, parlo di Berta, parlo di Enne 2, ma non parlo mai ^{dico mai} dell'uomo che li ha tenuti, dieci anni, divisi. Io so di odiarlo. Non sarei giusto con lui, se ne scrivessi. Direi che cosa sia stato per Berta, *** che cosa sia stato per Enne 2, ma non direi che cosa lui è stato per lui stesso. Io sarò in qualche modo ^{in un modo} o in un altro, sempre umile dinanzi a ogni sentimento altrui. Voglio dire che io potrò anch'io abbandonarmi al furore, ecco che, della in questa ^{nella} cosa tra Berta e</i> <i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che pure è stato un tiranno, dieci anni, su di loro.</i></p>	<p><i>LXXXVIII – Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i> <i>Lo vedo come fu in mio padre</i> [...] <i>e per questo l'umiltà del mio scrivere</i> <i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che pure è stato un tiranno, dieci anni, su di loro.</i></p>	<p><i>LXXXVIII – Io penso che sia molta umiltà essere scrittore.</i> <i>Lo vedo come fu in mio padre</i> [...] <i>e per questo l'umiltà del mio scrivere</i> <i>ecco che, nella cosa tra Enne 2 e una donna, io parlo di lei, parlo di Enne 2, ma non entro nei sentimenti dell'uomo che pure è stato un tiranno, dieci anni, su di loro.</i></p>

⁹⁴ Cfr. colonne 98-99 delle bozze e pp.165-166 della prima edizione.

Nel brano trascritto qui sopra, leggendo interamente quanto è presente sulla carta 48, sia cioè la parte cancellata sia quella che poi sarà giudicata definitiva, si nota immediatamente la presenza dell'*io* dello scrittore che domina i corsivi e sulla cui fisionomia si rifletterà nel prossimo capitolo. Qui ci si limiti a considerare come la presenza della voce narrante trascini con sé quesiti di tipo metaletterario e in particolare l'interrogazione coinvolge l'oggetto dello scrivere, che cosa sia lecito e possibile considerare materia narrativa e cosa invece sia da evitare: la voce narrante di *Uomini e no* afferma di non voler (e non potere) parlare del marito di Berta, perché contro di lui mancherebbe di «umiltà», che è invece – stando alle sue affermazioni – la qualità indispensabile di uno scrittore.

Per interpretare questa che è di fatto una dichiarazione di poetica, poiché delimita con precisione il campo del dicibile, viene in soccorso la parte di testo cancellata sulla carta 48, dalla quale si possono iniziare a comprendere le ragioni per le quali del marito di Berta il narratore non può dire. Lì infatti è importante una frase, «*non direi [del marito] che cosa lui è stato per lui stesso*», la quale ripropone lo stesso quesito esistenziale su cui Berta è entrata in crisi: per entrambi i personaggi, cioè, è posto, benché in modi diversi, il problema della consapevolezza che hanno di se stessi. Nel caso di Berta questo elemento è fondativo della sua presenza nel romanzo, nel caso del marito invece la cosa viene messa da parte e ne resta solo una residua traccia fra le correzioni e le diverse fasi di scrittura, ma è sufficiente a mostrare quale sia il “limite” coscienziale delle loro identità, quale sia il loro tratto comune e distintivo. A partire dal riconoscimento di questo legame è possibile dedurre come la natura di queste figure (Berta è un personaggio, ma il marito è solo una condizione di esistenza) sia complessa, poiché non possono essere trattate come se fossero dei *nemici*, eppure non appartengono nemmeno allo stesso campo morale in cui si collocano pienamente e senza equivoci Enne 2, Selva e i compagni partigiani. Per questa ragione, la voce narrante dichiara che del marito è possibile parlare solo relativamente agli effetti che – tramite Berta e su Berta – hanno le sue azioni, le quali possono schematicamente ricondurlo all'iconografia del «tiranno». Di lui dunque è stata operata una riduzione sintetica, affinché egli sia solo un nome (comune e non proprio), che svolge una funzione: di lui si può dire solo dall'esterno, così come solo dall'esterno si potrà dire dei personaggi fascisti e nazisti.⁹⁵ Di Berta invece si è potuto parlare anche della sua interiorità solo quando si è avvicinata al campo morale di Enne 2 e dei personaggi partigiani: le domande indirette libere infatti si introducono solo nei momenti in cui, attraverso l'insorgere del dubbio, Berta sta per accedere alla nuova consapevolezza esistenziale e politica. Per altro la definizione di poetica che ritaglia l'oggetto del narrabile in funzione del fatto che possa essere condiviso da chi scrive è stata formulata proprio sulle carte che appartengono alla seconda fase di revisione

⁹⁵ Su questo punto si tornerà nel capitolo 1.2.VI.

manoscritta, la stessa fase di scrittura che immette nel testo il discorso indiretto libero: tra le due cose c'è una evidente relazione.

Sostanzialmente però Berta e il marito condividono la stessa natura di ignavi, illudendosi piuttosto di «essere buoni» o comunque nascondendosi dietro questa ipocrisia. E che i due siano fatti dello stesso groviglio di sentimenti e paure è evidente proseguendo nella lettura del capitolo *LXXXIX* e considerando in particolare le ultime righe del brano qui trascritto, nel quale l'*io*, che è sempre quello della voce narrante, mostra al lettore la profondità della delusione e della sofferenza di Enne 2 e ne spiega le ragioni.

Di nuovo Enne 2 è solo, nella disperazione con la quale egli e Berta si sono guardati; e basterebbe ch'io andassi da lui; potrei entrare col furore suo stesso, fino ai sentimenti di quell'uomo.

«Perché,» ha gridato, «perché t'importa che sia buono? Perché t'importa che sia generoso o non lo sia?»

E io conosco che cosa sia per lui questo che ha gridato; la speranza pur nutrita a momenti, che un uomo fosse davvero più giusto, e più discreto⁹⁶, più generoso, di quanto volesse conservare un dominio; ma ad un tempo, consapevolezza dell'errore di averla, vergogna per essere stato così debole da averla avuta, rabbia di averla nutrita; e risentimento con lei di averlo portato a nutrirla; furore malinconico che continui, lei, a nutrirla, e gelosia, furore che lei ancora fondi su di essa ogni speranza stessa della cosa loro.

(carta 48 – colonna 99 – edizione 1945, pp. 165-166)⁹⁷

Enne 2 dunque prova «vergogna» e «rabbia» per avere nutrito la speranza nel cambiamento di un uomo, nel fatto che un uomo potesse decidere di non volere più «conservare un dominio» solo per la semplice ma fondamentale necessità di essere «più giusto», «più generoso». Questa speranza è ora percepita come debolezza e ingenuità, perché fa soffrire, e si trasforma dunque in «risentimento» verso Berta, la quale è colpevole di avere alimentato questa stessa speranza, lasciandogli credere che un giorno sarebbe cambiata; e ancora c'è il «furore malinconico», la «gelosia», per il fatto che anche Berta «fondi» – o mostri di fondare – sulla stessa speranza la possibilità della realizzazione «della cosa loro». Sembrerebbe un meccanismo a domino: Berta aspetta un cambiamento nel marito, vuole dargli la possibilità di essere «buono, generoso» (o più probabilmente cerca la sua “autorizzazione”), mentre

⁹⁶ L'aggettivo qui è proposto con un significato che contraddice l'interpretazione che se ne è data precedentemente: è però un'incongruenza che non ha la forza di inficiare quanto, in un contesto differente, è stato affermato.

⁹⁷ In questo caso le correzioni presenti sulla carta manoscritta danno solo conto dell'elaborazione della scrittura, mentre sulle bozze non si riscontra alcuna differenza rispetto alla *princeps*.

Enne 2 aspetta che cambi Berta. Questa attesta, però – è ciò che sembrano dire questi brani –, se mantenuta troppo a lungo diventa sinonimo di quella *pietà*, primo germe della corruzione, contro la quale la «bestia bianca» mette in guardia.

La voce narrante lo dice apertamente nel testo definitivo pubblicato nel 1945, ma lo esprimeva con maggiore forza in una frase cassata sulla carta 48 in corrispondenza dei capitoli che si stanno analizzando. Si osservi il risultato della collazione dei seguenti brani:

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

^z Si dà conto qui in nota del testo compreso nell'omissis, poiché non direttamente rilevante con il discorso principale che si sta conducendo:

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

Leggendo innanzitutto il testo trascritto nella colonna dell'edizione del 1945 emerge chiaramente quale sia la "colpa" di Berta: è la sua *bontà*, è il suo «chinare il capo» che può diventare sinonimo di *pietà*, perché è posta a fondamento di quella «schiavitù né di bene né di male», che emergeva dalle cancellature presenti sulla carta 37, nella parte di testo che racconta l'incontro della donna con il primo vecchio del parco. Ma è nella frase cassata sulla carta 48, che mostra la rielaborazione di questi passaggi testuali, che si ritrova esplicito il riferimento al sostrato morale che è operativo in questa riflessione: proprio tra le successive riscritture, infatti, si trova il termine «rassegnazione», cioè quella *cosa* che nel racconto del 1943 la «bestia» era venuta a togliere, e che Berta, avendola invece scambiata per «il lupo», non si toglierà mai di dosso.

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

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 fascismo⁹⁸ dove chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere.

(carta 48-49 – colonna 100 – edizione 1945, pp. 167-168)⁹⁹

Il brano qui citato è assolutamente determinante per una corretta interpretazione del valore della "storia di Berta" e più in generale per la comprensione dell'intero romanzo. La sua importanza è stata riconosciuta sia da Anna Panicali sia da Edoardo Esposito,¹⁰⁰ i quali richiamano questa pagina, benché sia stata «non solo soppressa» a partire dall'edizione del 1949, «ma addirittura cancellata dalla memoria storica»¹⁰¹ del testo. Sulle ragioni della soppressione dei corsivi si tornerà più avanti, ma nel caso specifico di questi brani non si può fare a meno di notare già qui come tale scelta d'autore abbia fatto circolare, da un certo punto in poi, un testo che risulta mutilo di un elemento sostanziale per la sua interpretazione: senza la possibilità di leggere come sul personaggio di Berta si annida la riflessione su quella «*continua pratica di*

⁹⁸ Nell'elaborazione della frase sulla carta 48, Vittorini aveva inizialmente scritto «*possibilità continua di fascismo*», preferendo poi «*pratica*».

⁹⁹ In questo caso le correzioni presenti sulla carta manoscritta danno solo conto dell'elaborazione della scrittura, mentre sulle bozze non si riscontra alcuna differenza rispetto alla *princeps*.

¹⁰⁰ Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 112.

¹⁰¹ Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 197. Ora questo capitolo, insieme agli altri espunti dall'autore a partire dal 1949 e mai più reintegrati, sono leggibili alle pp. 1218-1226, in Rondoni, *Nota al testo. Uomini e no*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. 1.

fascismo» in cui «*chi impone crede soltanto di volere bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere»*, una grande parte dei significati del testo resta, infatti, inaccessibile e la decifrazione del ruolo del personaggio di Berta resta inevitabilmente condizionata da questa lacuna. Lo stesso vale se non si ha modo di intuire come

sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele, tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro.

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

Senza questi brani, cioè, non si riesce ad inquadrare perfettamente il valore del “grande amore” di Enne 2. Solo in questi capitoli, *LXXXVIII-LXXXIX*, è racchiuso il senso profondo di ciò che accade tra i due protagonisti. La scelta dell’autore di eliminarli dipende in parte dal fatto che all’epoca della pubblicazione della prima edizione furono pochissimi i lettori che colsero questo aspetto, appiattendolo invece tutte le riflessioni contenute nei corsivi su un’unica dimensione di evasione nella privata intimità del protagonista – questioni su cui si tornerà in modo più circostanziato e che per altro hanno influenzato la ricezione del romanzo per molto tempo –, ma resta il fatto che nella prospettiva di una ricostruzione storica del valore e del significato di *Uomini e no* ad essi non si possa non ritornare, anche se si sceglie di proporre il testo nell’ultima redazione approvata dall’autore nel 1965. Anche per questo, infatti, è importante la loro presenza nella nota al testo dell’edizione dei Meridiani, la quale dovrebbe accompagnare anche le edizioni in formato tascabile del romanzo, con un’introduzione o una guida alla lettura che ne spieghi il senso e l’importanza.

Tornando però all’analisi del testo del 1945, è possibile ora dunque, alla luce dei dati mostrati, sostenere come Berta e il marito siano responsabili di due colpe diverse ma tra loro intimamente correlate: lui ha la colpa di strozzare l’esistenza di Berta su conformismo e quieto vivere, lei ha la colpa di non trovare la forza di reagire a questa situazione, aspettando che il marito stesso proceda a una sorta di redenzione che valga per tutti e due. Entrambi credono di compiere il *bene*, di essere nel giusto ed è proprio questa visione invalsa del *bene* e della giustizia che Vittorini problematizza, andando al fondo delle situazioni che la vita quotidiana propone, quelle apparentemente più banali, comuni e *normali*, le quali difficilmente sono messe in diretta relazione con le violenze maggiori, le drammatiche ingiustizie e le sofferenze devastanti di individui e popoli: sono infatti le «schiavitù né di bene né di male».

La delusione di Enne 2 nei confronti di Berta, dunque, non è inequivocabilmente una delusione d’amore, ma una delusione morale, conseguenza della constatazione della codardia, della debolezza degli individui che fraintendono anche il senso del

nutrire la speranza per un cambiamento di un uomo, utilizzandolo come alibi per non compiere delle vere e proprie scelte di coscienza in piena autonomia. Il lacerante dolore di Enne 2 non può essere ricomposto con una compensazione amorosa, sentimentale: la delusione di Enne 2 è anche esistenziale, perché porta con sé il crollo della *fede* nel senso, nella necessità e infine nel valore della lotta (non solo armata), che egli sta portando avanti come partigiano e come uomo. La delusione di Enne 2 è una delusione nei confronti dell'Umanità e non può essere rimarginata.

Di fatto, se Enne 2 ha coltivato una “finzione” è stato perché Berta gli ha permesso di coltivarla. E l'umanità di quest'ultima, più che in un presunto senso della realtà credo sia da indicare in quella paura che ella manifesta abbassando lo sguardo di fronte alle montagne di ghiaccio che fanno da simbolico sfondo all'incontro dei due amanti.¹⁰²

Un'ultima parte di testo conservata sulle carte manoscritte, in particolare sulla 49, e non portata sulle stampe consente di chiudere la riflessione appena presentata, confermandone i presupposti:

*Per questo, lascio fuori un uomo col quale non sarei umile, io ora non vado da Enne 2, né seguo Berta. Per lasciare fuori un uomo dinanzi al quale non sarei umile *** nel mio scrivere? Per questo? Per lasciarlo fuori? O perché, invece, scrivere di Cane Nero, del capitano Clemm, di questi S.S. e militi G.N.R. è in qualche modo scrivere anche di lui dire anche ogni cosa che potrei E perché dire Berta è, in qualche modo e dire anche ogni cosa capita che potrei dire, nel mio odio, di lui?*

(carta 49)

In questo paragrafo, poi estromesso, si vede chiaramente come, portando il ragionamento sopra presentato alle estreme conseguenze, si giunga a porre dalla stessa parte il marito e gli altri *nemici*, ma anche Berta, benché solo per un attimo (la frase che la riguarda non è nemmeno conclusa, è subito cancellata), potrebbe appartenere a chi il *fascismo* lo pratica apertamente nella Storia.

VII. Corsivi di anticipazione

Dopo avere analizzato i corsivi che chiudono e commentano la conclusione della “storia di Berta” è utile, ai fini della piena comprensione della funzione di questo personaggio nell'economia del romanzo, considerare anche la sezione in corsivo dei

¹⁰² Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, cit., p. 111.

capitoli *LVII-LXI* (pp. 101-111) in cui si può leggere una specie di “anticipazione” e di sintesi della parabola diegetica del personaggio femminile: il fatto che la giovane donna dovesse osservare la morte, sopportare lo sforzo di resistere alla paura, riducendo poi questa esperienza alla ricerca di un’approvazione, alla conferma dell’essere stata «brava», e, ancora, il rifiuto di essere chiamata «moglie» da Enne 2, è già tutto presente nello spazio narrativo di quei capitoli in corsivo che si collocano esattamente prima del colloquio che la giovane donna ha da sola con Selva, dopo quello in cui era presente anche Enne 2 nelle parti che fungono da prologo. La “storia di Berta”, dunque è anticipata dalla messa in scena dello stesso rifiuto su cui si chiude.

In quei capitoli corsivi, Berta è rievocata all’interno di una fantasticheria di Enne 2: questi infatti immagina un momento della propria infanzia, in cui sia presente anche lei, con la logica del «due volte reale» che da *Conversazione in Sicilia* si inserisce in *Uomini e no*. Si introduce così un’ampia rappresentazione della fanciullezza del personaggio femminile, come a volere annunciare che la successiva parte della narrazione sarà incentrata su di lei: nella mente di Enne 2 ha infatti luogo la messa in scena – letteralmente, in forma teatrale – di un episodio dell’infanzia della donna, che Berta stessa gli ha forse raccontato, e che egli rievoca, inventando di parteciparvi egli stesso:

egli è di già nella sua infanzia. È di dieci anni con gli occhi sbarrati a buio, un bambino.

«E Berta?» gli chiedo.¹⁰³

Berta aveva tredici anni. Era in un collegio.

«Vogliamo andare da lei?»

Una sua compagna, nel collegio, è morta; lei di tredici anni ha scommesso che può vegliare tutta la notte la compagna morta.

[...] Seduta appiè della cassa non chiusa, Berta ha nei denti la paura. L’abbiamo sempre saputo, lei l’ha raccontato.

Ma aveva scommesso, non voleva tornare indietro, e lui sempre ha pensato che avrebbe voluto saperlo quand’era bambino: sarebbe corso da lei a tenerle compagnia.

(carta 9¹⁰⁴ – colonna 60 – edizione 1945, pp. 101-102)

Enne 2 immagina, dunque, nel presente della propria fantasia, come sarebbe corso da Berta, in quel momento del passato per tenerle compagnia e aiutarla ad affrontare la veglia. Nella costruzione mentale vagheggia ciò che sarebbe successo:

¹⁰³ L’io che interviene è sempre quello della voce narrante.

¹⁰⁴ Le carte 9-10-11, su cui sono scritti i brani qui citati, sono piuttosto pulite e presentano poche cancellature; non si proporranno dunque tabelle di confronto, dato che la collazione mostra una sostanziale corrispondenza testuale.

Ora siamo, dalla Sicilia, dentro Milano, e lui di dieci anni la chiama. «Berta,» le dice, «non temere. Sono quel ragazzo dell'altra volta.»

«Dio!» Berta dice. «Era così lungo è ora è già finito! È già finito?»

«Sì. È già finito!»

«Durava sette ore e ora è un minuto solo. Ma ho vinto lo stesso, o no?»

«Hai vinto. Hai vinto.»

«Sono stata brava o no?»

«Sei stata brava.»

«Non diranno che ho avuto paura?»

«Non lo diranno.»

«Ma ho avuto paura. Perché posso dirtelo? Posso dirtelo.»

«Sì che puoi dirmelo.»

«Ma che cosa cambia,» Berta dice, «che cosa cambia così la mia vita?»

«Io voglio cambiartela,» lui le dice. «Voglio che non ti accada quello che ti è accaduto.»

(carta 9 – colonna 61 – edizione 1945, pp. 102-103)

Il dialogo è solo apparentemente un gioco tra bambini: l'infantile conferma di essere «stata brava» e la preoccupazione per ciò che gli altri possono pensare di lei, non è il semplice ricalcare le dinamiche infantili, ma rappresenta, in modo stilizzato e acerbo, l'ansia conformistica di Berta. La giovane donna è caratterizzata da questo bisogno di approvazione – l'abbiamo già vista temere di essere una «cattiva donna», anzi questo timore è l'elemento attraverso cui è presentata al lettore – e intorno alla paura di ricevere denigrazione dagli *altri* ruota la sua incapacità di vedere la verità profonda delle cose e la sua costante indecisione e incapacità di scelta.

Non solo. Questo suo tratto caratteristico emerge qui in una situazione specifica ed estremamente significativa, se la inseriamo nell'intera struttura del romanzo: Berta stava vegliando una compagna di collegio morta così come, più avanti nel testo – lo si è già visto – si troverà a contemplare i morti fucilati per rappresaglia ed esposti pubblicamente in Largo Augusto;¹⁰⁵ in entrambi i casi Berta ha paura, reazione più che legittima, e in entrambi i casi la persona alla quale può *dire* questa paura e iniziare a rielaborarla («che cosa cambia così la mia vita») è Enne 2, il quale infatti le vuole spiegare il senso e il valore della morte, poiché il suo scopo il suo desiderio è cambiare la vita di Berta, affinché «non le accada ciò che le è accaduto». E cosa le è accaduto? In prima battuta la risposta è senz'altro l'aver sposato un altro uomo, ma questo matrimonio, come si è visto, non è antagonista solo perché impedisce ad Enne 2 di realizzare l'amore che egli prova per Berta. Quel matrimonio rappresenta qualcosa di molto più ampio: è, ancora una volta, l'accettazione passiva delle

¹⁰⁵ Si ricordi ancora che il dialogo con il vecchio è mediato dalla domanda di una bambina, a cui Berta per prima si rivolge.

convenienze e rende manifesto il modo in cui si può essere complici, anche se solo passivamente, di quelle azioni contro la libertà dell'uomo, contro la costituzione di una società fondata su valori di civiltà, di quella «*possibilità di fascismo*».

La fantasia di Enne 2 si sposta poi in Sicilia, in quella che sarebbe stata la casa di sé bambino. Enne 2 presenta Berta alla mamma e alla nonna, dicendo che è sua moglie e ottenendo una pessima reazione da parte della bambina:

«E tu perché,» lei risponde, «hai dato a intender loro che siamo marito e moglie?»

«Tu hai sciupato tutto,» dice lui.

«Io?» dice lei. «Tu sei stato!»

(carta 11 – colonna 66 – edizione 1945, p. 110)

Dalle poche battute citate fin qui emerge come nemmeno nella fantasia Enne 2 riesca a “costruire” una Berta che acconsenta a *restare* con lui, dato che rifiuta apertamente di essere anche solo chiamata *sua moglie*. Tutta la descrizione della veglia della compagna morta, e il dialogo fra i protagonisti bambini, fungono quindi da anticipazione alle vicende che sono già state analizzate e che specularmente si concludono con il rifiuto di Berta di diventare – nel senso pieno del termine – *moglie* di Enne 2.

Un'ulteriore considerazione è da proporre, in merito a questi brani della fantastiche-ria sull'infanzia.

Le sequenze narrative dei protagonisti bambini ambientate in Sicilia, appartenenti ai capitoli *LVII-LXI* (pp. 101-111), che qui stiamo considerando, sono importanti non solo per quanto già si è detto ma anche perché rappresentano la parte più antica del testo di *Uomini e no*. In particolare si fa riferimento al capitolo *LVIII* (pp. 103-106), in cui è messo in scena un fitto dialogo tra la mamma di Enne 2 bambino, la nonna e un fratellino.

Come ha suggerito Raffaella Rodondi, questa porzione di testo coincide largamente con le parti v e vi di un frammento di sceneggiatura teatrale, intitolato *Atto primo* e pubblicato postumo nella rivista «Il Ponte», nel numero del 31 luglio-31 agosto del 1973, interamente dedicato a Vittorini (pp. 1161-1171). La Rodondi chiarisce in termini inconfutabili come occorra «rettificare *in toto* la nota redazionale che accompagna il testo»¹⁰⁶ in rivista, la quale infatti lo ascrive a «un'opera incompiuta nata dalla stessa aspirazione delle *Donne di Messina*»,¹⁰⁷ «da cui, stando sempre alla

¹⁰⁶ Raffaella Rodondi, nota 4, a Vittorini, *Teatro americano*, in *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 40.

¹⁰⁷ Nota redazionale a Elio Vittorini, *Atto primo*, in «Il Ponte», numero monografico dedicato a Elio Vittorini, a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto del 1973, p. 1161.

nota, lo scrittore avrebbe voluto ricavare, con Fabio Carpi e Nelo Risi, una sceneggiatura per un film», mentre «Il progetto di traduzione cinematografica riguarda [...] le incompiute *Città del mondo*».¹⁰⁸ La Rodondi corregge dunque la nota redazionale presente sulla rivista, chiarendo che «L'abbozzo teatrale del "Ponte" non ha nulla a che fare con l'intricata vicenda delle *Città*» ed è invece «un compendio di motivi vittoriniani [...] da *Conversazione in Sicilia* e, soprattutto, *Uomini e no*.»¹⁰⁹ E così prosegue la studiosa:

Rispondendo, nel 1952, a un'inchiesta promossa dalla rivista sipario, Vittorini dichiarava: «Non ho commedie né edite né inedite. Non ho che parti di romanzo scritte in prima stesura in forma teatrale»¹¹⁰ [...]. Di qui l'ipotesi, fragile ma non totalmente illegittima, che anche l'*Atto primo* del «Ponte» (o una sua parte), rappresenti una prima redazione di pagine di *Uomini e no*.¹¹¹

Inoltre, a conferma della necessità di retrodatare il testo contribuisce anche l'avvenuta pubblicazione del racconto *La vendetta di Rubino*, che vede come protagonista un ragazzino con le stesse caratteristiche caratteriali e lo stesso nome di quello presente in *Atto primo*: il racconto in questione apparve per la prima volta sulla stampa clandestina nel 1944 (con titolo diverso)¹¹² e poi in «Lettere ed Arti», n. 1, nel settembre del 1945.¹¹³ La Rodondi arriva dunque a sostenere che le brevi parti sceneggiate rappresentino le più antiche pagine del romanzo di ambientazione resistenziale, come a suggerirne una diversa ispirazione, lontana in origine, dal fuoco della lotta dei partigiani milanesi.

¹⁰⁸ Rodondi, nota 4, cit.

¹⁰⁹ *Ibidem*. Analizzando, all'interno del fondo archivistico vittoriniano, i materiali e le carte relative ad *Atto primo* (Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, Serie 4, "Documenti e testi: testi teatrali"), si possono infatti trovare delle tracce che lo riconducono al *Sempione strizza l'occhio al Frejus* e al *Barbiere di Carlo Marx*. Un'indagine in merito è stata condotta nel seguente articolo: Virna Brigatti, *Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, «Testo&Senso», nuova serie, n. 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/view/145>.

¹¹⁰ Elio Vittorini, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», a. VII, n. 73, maggio 1952, p. 15; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 638-639; la citazione alla p. 639.

¹¹¹ Rodondi, nota 4, cit.

¹¹² Per ulteriori indicazioni relative all'edizione del racconto si rimanda alle note di Raffaella Rodondi in Vittorini, *Le opere narrative*, vol. II, p. 967.

¹¹³ Ora in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 836-842. I materiali d'archivio relativi al racconto sono conservati al Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, Serie "Testi letterari e saggistici", fascicolo "Racconti editi".

Più probabilmente, però, la scrittura di *Atto primo* non è di per sé un avvio di romanzo, ma appartiene a pagine stese con un'intenzione del tutto estranea al progetto narrativo di *Uomini e no* e successivamente riconsiderate da Vittorini nel momento in cui l'autore impostava la struttura a caratteri in tondo e in corsivo del testo romanzesco, in particolare durante l'elaborazione delle parti corsive che rievocano l'infanzia siciliana del protagonista partigiano, la cui impostazione ricalca i moduli della scrittura teatrale.¹¹⁴ Si tratta, dunque, anche in questo caso, di un avantesto.

I fogli autografi che trasmettono il capitolo *LVIII* della *princeps* di *Uomini e no*¹¹⁵ mostrano chiaramente come il brano tratto da *Atto primo* sia stato inserito "linearmente" all'interno della nuova compagine testuale: non ci sono segnali di incertezza nel *ductus*, la scrittura è molto pulita, pochissime le correzioni immediate, nessuna tardiva, caratteristiche molto rare all'interno delle carte vittoriniane in generale e in quelle di *Uomini e no* in particolare. Si potrebbe quasi ipotizzare che l'autore stesse copiando da una bella copia di *Atto primo*, ma, a prescindere da questa possibilità, è evidente come egli avesse già chiaramente stabilito in che modo riutilizzare quei materiali testuali. L'unica significativa correzione lì presente riguarda il luogo in cui compare per la prima volta il nome del ragazzino protagonista della vicenda: Rubino, si legge nell'abbozzo teatrale, Pippo, nella prima edizione di *Uomini e no*, e il cambiamento è intervenuto proprio in fase di ripresa e trascrizione della sceneggiatura, durante la stesura a mano delle pagine del romanzo. Sulla carta 10, al centro della tredicesima riga dall'alto, è evidente che il nome Pippo è sovrascritto al precedente Rubino¹¹⁶ ed è questa la prima e unica correzione del nome: quello nuovo, dopo essere stato deciso, durante l'inserimento del brano teatrale nel nuovo contesto narrativo – e si tratta con molta probabilità di una correzione immediata – è mantenuto senza incertezze né ripensamenti fino alla stampa.

Un ultimo elemento permette di confermare come Vittorini, nel momento in cui stava scrivendo il capitolo *LVIII*, avesse già ampiamente riflettuto sul testo teatrale e stabilito con chiarezza quali parti inserire e come. La ripresa di *Atto primo*, infatti, non è integrale: l'autore utilizza due serie di dialoghi, distanti tra loro nella sceneggiatura, rendendole consecutive e trasformando quella che era una didascalia in una breve frase di descrizione diegetica.

¹¹⁴ Cfr. anche Ferrara, *Il realismo teatrale*, cit., pp. 83-101.

¹¹⁵ Si tratta delle carte identificate dal punto di vista archivistico con i numeri 9 e 10 (segnati a matita sul *verso* di ogni carta), ma per quanto riguarda i dialoghi tratti da *Atto primo* la carta da considerare è la 10.

¹¹⁶ Rubino è il nome del protagonista di un racconto *La vendetta di Rubino*, già citato. Anche questo racconto si inserisce tra gli avantesti del romanzo.

Atto primo, «Il Ponte», pp. 1167-1168	CARTA 10	BOZZE: colonna 62 <i>Uomini e no</i> , 1945, p. 105
<p>LA NONNA: - E il tuo vetro, Rubino? Senza il tuo vetro te ne vai?</p> <p>RUBINO <i>si volta e le mostra la lingua.</i></p> <p>[...] ^{a1}</p> <p>LA NONNA: - E volevo dire che quel ragazzo non mi piace.</p>	<p>«E il tuo vetro, Pippo?» la nonna dice. «Senza il tuo vetro te ne vai?»</p> <p><i>Pippo si volta e le mostra la lingua; esce tra i fichidindia.</i></p> <p><i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i></p>	<p>«E il tuo vetro, Pippo?» la nonna dice. «Senza il tuo vetro te ne vai?»</p> <p><i>Pippo si volta e le mostra la lingua; esce tra i fichidindia.</i></p> <p><i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i></p>

La frase aggiunta, oltre a riprendere le azioni indicate nella didascalia, crea un nuovo raccordo, fornisce un'informazione indispensabile, che immette nel contesto del successivo dialogo, in cui la nonna parla con la madre in assenza del ragazzo. Nella stesura originale dell'atto teatrale questo scambio di battute tra nonna e madre era preceduto da un colloquio fra autore e spettatore, i quali commentano rapidamente la «stupenda scena familiare». ¹¹⁷ Venendo meno quella pausa metadiegetica, il brano acquisisce compattezza narrativa, ma il confronto tra l'autore e lo spettatore è operante sul piano interpretativo.

Le sequenze narrative che rappresentano l'infanzia del partigiano Enne 2, ambientate in Sicilia e appartenenti al capitolo *LVIII* della *princeps* di *Uomini e no*, sono infatti importanti non solo perché – come si è detto – rappresentano la parte più antica del romanzo (anche se scritte originariamente con tutt'altra intenzione e in altro contesto testuale), ma soprattutto perché portano ulteriori elementi di sostegno all'ipotesi interpretativa che si sta qui sostenendo intorno alla figura di Berta e, in questo senso, torna operativa la presenza nella stesura originale delle figure dell'autore e dello spettatore.

Si consideri attraverso le tabelle proposte qui di seguito, in che modo avviene la ripresa di *Atto primo* all'interno di *Uomini e no*.

Innanzitutto è possibile affermare che il romanzo mantiene pressoché intatta l'impostazione sceneggiata, facendola propria. Se ne veda solo un esempio, partendo dalla prima battuta da cui è possibile recuperare la precisa corrispondenza tra i due testi:

¹¹⁷ Vittorini, *Atto primo*, cit., p. 1167.

^{a1} 22 L'*omissis* coinvolge una ventina di righe, tra battute di dialogo e didascalie (Vittorini, *Atto primo*, cit., pp. 1167-1168).

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1166	CARTA 10	BOZZE: colonna 62 <i>Uomini e no</i> , 1945, p. 104
LA NONNA: - Smettila scemo. SPETTATORE: - È nervosa. Con chi ce l'ha? AUTORE: - Con mio fratello. SPETTATORE: - Con vostro fratello? Dov'è vostro fratello? AUTORE: - È sotto i fichi d'india steso in terra.	«Smettila scemo,» dice la nonna. «Con chi ce l'ha?» «Con mio fratello.» «Con tuo fratello? Dov'è tuo fratello?» «È sotto i fichi d'india steso in terra.»	«Smettila scemo,» dice la nonna. «Con chi ce l'ha?» ^{a2} «Con mio fratello.» ^{a3} «Con tuo fratello? Dov'è tuo fratello?» «È sotto i fichi d'india steso in terra.»

E ancora più evidente, considerata la posizione delle frasi e delle parole che introducono il discorso diretto, sarà la corrispondenza, tra i due testi, nel dialogo tra la mamma e la nonna:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	CARTA 10	Bozze: colonn3 62-63 <i>Uomini e no</i> , 1945: p. 105
LA NONNA: - E volevo dire che quel ragazzo non mi piace. LA MADRE: - Rubino? Me lo 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?	<i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i> «Pippo?» Dice la madre. «Me l'hai già detto.» <i>La nonna: «Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro.»</i> <i>La madre: «Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?»</i>	<i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i> «Pippo?» Dice la madre. «Me l'hai già detto.» <i>La nonna: «Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro.»</i> <i>La madre: «Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?»</i>

È però la prima tabella ed essere importante sul piano ermeneutico, poiché mostra come il ruolo che in *Atto primo* è dell'AUTORE, in *Uomini e no* è assunto da Enne 2 bambino, mentre Berta bambina prende il posto dello SPETTATORE. È questo un elemento che induce a riconsiderare il sistema dei personaggi e la funzione che essi svolgono all'interno della finzione romanzesca.

Se, per quanto riguarda la sovrapposizione Enne 2-AUTORE, non si può far altro che rilevare come sia ancora confermata la stretta interdipendenza tra il protagonista partigiano, la voce narrante e l'autore implicito (e in parte anche con l'autore reale, ma i termini delle ricadute autobiografiche in *Uomini e no* sono complessi e coinvolgono molto di più l'immagine del narratore, in relazione alla figura intellettuale

^{a2} La battuta è di Berta bambina.

^{a3} La battuta è di Enne 2 bambino.

di Vittorini, che l'identificazione di quest'ultimo direttamente con Enne 2),¹¹⁸ per quanto riguarda la collocazione di Berta nella posizione dello spettatore, nuove considerazioni possono essere proposte.

A seguito dell'interpretazione del personaggio di Berta suggerita da Giacomo Noventa nel celebre saggio *Il grande amore di Enne 2*,¹¹⁹ molta parte della critica ha considerato il personaggio femminile del romanzo «figurazione dell'impegno della coscienza»,¹²⁰ in virtù della sua determinazione a parlare con il marito, per la volontà di rendere «socializzata» la sua relazione amorosa con Enne 2, affinché essa sia «chiarita nell'ordine del linguaggio»:

In questa fiducia Berta è senza alcun dubbio “borghese” [...] vicina all'aspetto borghese di Enne 2, uomo – in quanto intellettuale – del linguaggio.¹²¹

Sull'appartenenza di Berta al mondo borghese non vi è infatti alcun dubbio, ma in termini molto diversi può essere inteso il suo rifiuto di restare con Enne 2, mascherato dalla volontà di dare al marito «la possibilità di essere onesto»,¹²² come già è stato suggerito.

Berta, rappresentando dunque una posizione morale che è peculiarmente quella di tipo borghese, della quale sono mostrate tutte le contraddizioni e le mancanze rispetto alle esplicite compromissioni e alle forti decisioni che una situazione di lotta politica e armata richiederebbe, può essere considerata la rappresentante di una parte

¹¹⁸ Si rimanda in merito al prossimo capitolo 1.3.

¹¹⁹ Giacomo Noventa, *Un titolo, un libro e un romanzo*, in «La Gazzetta del Nord», 29 luglio, 5 e 31 agosto 1946; poi in volume con il titolo *Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, Scheiwiller, 1960. È questa nuova pubblicazione degli articoli in volume ad avere risollevato l'interesse della critica per il discorso di Noventa.

¹²⁰ Giuseppe Varone, *L'impressione di “parlare”, di essere attivo, di partecipare: il teatro-conversazione di Elio Vittorini*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 4, 2011, pp. 172-183, la citazione a p. 180; ora in Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 210. Anche Edoardo Esposito, ripercorrendo il saggio di Noventa, parla della «consapevolezza di Berta [...] di fronte alla quale l'uomo appare come colui che rifiuta di prendere coscienza della realtà» (Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 109) e, riferendosi alla scelta di Berta di tornare dal marito parla di «drammatica assunzione di responsabilità», pur rilevando come Berta sia «vittima della “realtà”, delle convenzioni che la regolano e dell'ideologia che la domina» (ivi, p. 111).

¹²¹ Le ultime citazioni sono tratte da Franco Fortini, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne Due e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», cit., pp. 982-993. La citazione a p. 984.

¹²² Vittorini, *Uomini e no*, 1945, p. 163.

del pubblico cui Vittorini si rivolgeva attraverso il romanzo, quei lettori borghesi benpensanti che non si rendono conto di come il loro restare nel quieto vivere, nella *discrezione* delle proprie private esistenze possa diventare complice di fatti e azioni gravi, per il semplice fatto che non vi si oppongono in alcun modo. Berta può essere quindi considerata una figura di narratario – l'unica forse che pienamente sostiene questo ruolo – e, non casualmente, il muto dialogo con le anime dei morti di largo Augusto, cuore morale pulsante del testo, propone la donna come loro interlocutrice e prima destinataria delle loro parole. L'ipotesi interpretativa fin qui proposta trova dunque sostegno, oltre che all'interno della struttura narrativa di *Uomini e no*, nel ruolo che a lei viene assegnato nella ripresa delle battute di *Atto primo*. E, sia nella breve sceneggiatura, sia nel romanzo, il personaggio-spettatore è fatto agire all'interno del mondo di finzione: nel caso del testo teatrale il suo ruolo resta limitato a un gioco di *mise en abîme*; nella narrazione resistenziale, invece, sulla donna sono caricati molti interrogativi morali e ancora si conferma la possibilità di leggere la parabola diegetica di Berta come un romanzo di mancata formazione che la vede protagonista.

Infine, la rilettura di *Atto primo* risolve anche il problema della mancanza di una parte di testo sulla carta 48 in corrispondenza di quell'asterisco di cui si è parlato [FIGURA 12]: il brano che in quel punto si trova sulle bozze e nella *princeps* è infatti una specie di "parafrasi" di una parte del testo dell'abbozzo di sceneggiatura teatrale, come si nota dal seguente confronto:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	BOZZE: colonna 99 <i>Uomini e no</i> , 1945: pp. 165-166
<p>IL PADRE: Un'altra volta le illusioni ci sono crollate addosso. Sono come muri di sabbia. Sono muri di sabbia. E tu che avevi creduto, bambino, a tuo padre uomo, ora dovrai prenderti per questo le busse materne. Per essere venuto con me, figliolo, per avermi seguito...</p> <p><i>Si alza in piedi.</i></p> <p>Mi perdoni ragazzo?</p> <p>AUTORE: Ah, era grande, mio padre! Mi domandò perdono.</p> <p>IL PADRE: - <i>Con voce terribile.</i> Rispondi! Mi perdonerai?</p>	<p><i>Ogni tanto mio padre faceva questo: scappava di casa a scrivere nelle solitudini. Io lo seguii una volta; [...] lui con gli occhi azzurri che scriveva, io che imparavo, e al ritorno mia madre mi bastonò per me e per lui.</i></p> <p><i>Mio padre, allora, mi domandò perdono per busse avute a causa sua.</i></p> <p><i>Ricordo come fu. Io non gli risposi.</i></p> <p><i>Potevo dirgli che lo perdonavo?</i></p> <p><i>E lui mi disse con terribile voce: «Rispondi! Mi perdoni?»</i></p>

Non è possibile stabilire con certezza quando questo brano, che appartiene al capitolo *LXXXVIII* della *princeps*,¹²³ sia stato rielaborato, se durante le prime fasi di scrittura ma-

¹²³ Il capitolo è stato estromesso dal testo a partire dall'edizione del 1949 e mai più reintrodotta. Lo si può leggere alle pp. 1221-1222 delle note della citata edizione dei Meridiani

noscritte (come è accaduto per i dialoghi tra i bambini che infatti si trovano sulle carte 9-10) e in questo caso la sua redazione si sarebbe persa insieme a tutte le carte autografe che mancano che testimonierebbero la prima ipotesi diegetica del romanzo; oppure appartenga a un momento successivo, essendo stato inserito direttamente sul dattiloscritto di cui ci restano solo tre fogli di copie in carta carbone – forse proprio alle pagine di quel dattiloscritto rimandava l'asterisco – oppure ancora su un altro supporto.¹²⁴

Il diverso momento di ripresa di questa parte del testo teatrale, per altro, modifica profondamente la natura del testo di partenza, eliminando il discorso diretto e riassorbendo l'azione locutoria dei personaggi in quella diegetica della voce narrante. Inoltre, questo brano è collocato in un luogo testuale molto distante dal capitolo *LVIII*, il che spiega ulteriormente la diversa modalità di recupero.

VIII. *La “storia di Berta” incrocia la “storia di Giulaj”*

Si torni ora al momento in cui Berta si trova in Largo Augusto. Si era detto come in quel momento fosse entrato in scena un altro personaggio fondamentale nel tessuto diegetico di *Uomini e no*, Giulaj; si veda ora in che modo il destino di questo personaggio si intrecci con quello di Berta.

Il primo elemento da notare è il fatto che questo personaggio “invade” i capitoli in cui si sta raccontando della probabile mutazione dell'animo di Berta. Per comprendere la portata di questa “invasione”, occorre dire che fino a questo punto del romanzo, la messa a fuoco narrativa è stata portata su Berta generando l'attesa, la speranza, il desiderio che la donna capisca la verità delle cose e che prenda una decisione che la porti a scegliere di stare con Enne 2, che banalmente decida di vivere con lui e ammetta di amarlo, ma anche e soprattutto che condivida la sua visione morale del mondo e dei rapporti fra gli uomini. È una specie di conversione quella che il lettore si attende da Berta.

Sembra dunque quasi un andare “fuori tema” il fatto che, mentre la giovane donna sta compiendo un percorso interiore di profondo cambiamento, si introducano delle scene di rappresentazione della quotidianità dei militari. Nel breve passaggio di Berta in Largo Augusto infatti la narrazione indugia per ben tre capitoli (LXXIV-LXXVI, pp. 136-143) sulla descrizione del rancio dei militi che stanno piantonando i cadaveri buttati a terra e questa scena, inoltre, segue immediatamente l'incontro di Berta con i due vecchi profeti nel parco: il capitolo in cui Berta si allontana al parco Sempione per cercare Enne 2 (LXXIII) termina a pagina 136 e,

Mondadori, vol. I.

¹²⁴ Sulle carte di *Atto primo* conservate ad APICE non c'è alcun segno che possa corrispondervi.

dopo il breve spazio che separa un capitoletto dall'altro, inizia, sulla stessa pagina il capitolo successivo LXXIV. Lo sbalzo di tono e situazione è decisamente forte:

Egli [Enne 2] era come loro, per quello che lei stessa [Berta], dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.

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

LXXIV – Un camioncino col rancio era passato per il largo Augusto e il corso, e gli uomini con la testa di morto sui berretti mangiavano al sole, mangiavano all'ombra, su ogni marciapiede dove erano di guardia.

(carta 18 – colonne 81-82 – edizione 1945, p. 136)

Si consideri però il fatto che il capitolo LXXIV è presente sulla seconda metà della carta 18 e appartiene alla prima fase di redazione manoscritta. Nella prima metà della stessa carta – come già si è visto nel paragrafo 1.2.III – è leggibile quello che sarebbe stato il terzo dialogo tra Selva e Berta, che invece viene sostituito dall'incontro con i vecchi nel parco (carte 36-39). Il fatto che la descrizione di ciò che avveniva in largo Augusto durante il rancio dei militari cadesse in questo punto era giustificato, nella prima redazione, dal fatto che il dialogo tra le due donne terminava con il «Vengo con te.» pronunciato da Berta: le due donne, dunque, insieme, sarebbero tornate insieme dove erano i morti per cercare Enne 2.

Nella seconda e definitiva redazione il raccordo diegetico è dato ancora dal fatto che Berta torna in largo Augusto, dal parco, per cercare Enne 2 dove sono i morti, ma questa volta è da sola e – soprattutto – è in uno stato d'animo alterato e commosso, molto diverso da quello risoluto e volitivo che invece si indovina leggendo, sulla carta 18, le poche battute di quello che era il secondo dialogo con Selva. Nella prima redazione, dunque, non si creava nessun abbassamento stilistico, dato che il dialogo tra le due donne si manteneva – stando a quanto è rimasto sulle carte – sul piano dell'assoluta referenzialità; con la riscrittura invece lo sbalzo è netto e piuttosto disarmonico. È però importante mettere in luce come, ancora una volta, alcune mancanze di armonia compositiva e stilistica tra le varie parti narrative, hanno come causa il fatto di appartenere a diverse fasi di lavorazione del testo, le quali corrispondono a una scelta rappresentativa diversa: le carte della seconda redazione manoscritta, infatti, tendono generalmente ad alzare l'intonazione della pagina verso un andamento più liricizzante.

L'improvviso abbassamento stilistico che segue l'incontro di Berta con gli anziani profeti resta, quindi, inevitabilmente “stonato”: mentre la prima ipotesi narrativa prevedeva un incontro tra le due donne pienamente collocato sul piano referenziale della rappresentazione, coerentemente con il fatto di essere situato in una sezione in tondo, la riscrittura introduce invece una dimensione lirica – e la possibilità di

una sorta di apparizione profetica – nella zona del testo che era stata programmaticamente votata alla rappresentazione dei concreti avvenimenti. L'incontro di Berta con i vecchi del parco è infatti paragonabile all'incontro di Silvestro con Calogero, Ezechiele e Porfirio, ma ci sono dei dati testuali che non permettono in *Uomini e no* di rendere armonica la sequenza. Tra questi il principale è proprio la separazione programmatica tra il piano oggettivo, fattuale, e quello soggettivo, rispetto a quanto accade invece in *Conversazione*, in cui l'intero espediente del viaggio ha portato Silvestro in una «quarta dimensione», in cui quindi “tutto” è possibile. Lo squilibrio nel romanzo del 1945 è nettamente percepibile eppure non può semplicisticamente essere valutato come un errore, un'imprecisione compositiva: troppo attenta, lo si è dimostrato, è stata l'elaborazione del testo andato in stampa da parte di Vittorini. L'intenzione dell'autore potrebbe essere invece stata proprio quella di tentare di porre su un piano inequivocabile di realtà una situazione – quella dell'incontro di Berta con i vecchi del parco – evidentemente allegorico-simbolica, probabilmente per caricarla di maggiore forza, di intensità comunicativa. In quella prospettiva di incarnazione cristologica della verità di cui si è detto.

La stessa figura di Giulaj, infatti e in coerenza con quanto appena dichiarato, dal momento in cui entra in scena, è accompagnata da richiami ai toni allegorici di *Conversazione*, staccando nettamente la sua figura da quanto di prosaico e scurrile gli accade intorno:

LXXVI – Gli occhi [della gente], da loro [i militari], tornavano sui morti.

Questi non erano graziosi.¹²⁵ I piedi grandi, grigi; le facce serie e grige [sic]; l'uno sembrava lo stesso dell'altro, tutti uguali, e il vecchio, in mezzo, era come il padre loro.

Perché, lui proprio, era lì lasciato ignudo?

Un vecchio bianco dorme da secoli nell'uomo. Noi ce ne ricordiamo; è il padre nostro che ha edificato l'arca, il padre lavoratore; egli ha lavorato, si è ubriacato, e dorme ridendo ignudo attraverso i secoli. Gli occhi che dai ragazzi biondi ritornavano ai morti si ricordavano di lui. Vedevano il vecchio ignudo, e pensavano a lui ignudo nel vino, pensavano come se l'antico padre fosse stato ucciso nel sonno del suo vino.

Magro, le guance incavate, gli occhi infossati nella faccia scura, un uomo tra la folla guardava i morti davanti a sé e si chinava sopra i loro piedi. Indicò ad altri quei loro piedi.

«Freddo,» disse. «Hanno avuto freddo ai piedi.»

Nessuno gli rispondeva, ed egli aveva i suoi piedi calzati in pantofole, non di

¹²⁵ Tra la fine di questa frase e l'inizio della successiva, sulla carta 19 ci sono una decina di righe cancellate e rese pressoché illeggibili: le parti decifrabili insistono sulla descrizione dei morti di largo Augusto in prospettiva mitizzante.

scarpe; ne tirava su uno ogni tanto, e se lo strofinava sull'altro [...].
(carte 19-20 – colonna 85 – edizione 1945, pp. 141-142)

Da questo brano emerge chiaramente come i morti siano osservati con uno “sguardo mitizzante” che carica i loro corpi e le loro figure di significati ulteriori e che il portatore di quello sguardo è Giulaj – si noti infatti nel passo citato la presenza di una domanda indiretta libera focalizzata su questo personaggio –, il quale compare all'interno della descrizione di un modo di guardare la realtà che ha chiari echi e rimandi biblici.¹²⁶ Si noti inoltre come la sua apparizione si sovrapponga a quella del vecchio che giace a terra morto, in particolare per quanto riguarda gli aggettivi con cui è descritto il suo volto, i quali sembrano inizialmente riferiti al vecchio, poiché il nuovo soggetto non è ancora stato enunciato. Infine, egli riconosce nei piedi dei morti il freddo che patisce da lui stesso e tale sovrapposizione già prefigura il suo destino.

Il brano prosegue sulla *princeps* con il paragrafo «Aveva castagne nelle mani» che – si è detto – è stato scritto, capovolto, nelle ultime righe della carta 41 e che si inserisce tra le righe del testo scritto sulla prima metà della carta 20. In questo caso, l'introduzione di un nuovo paragrafo – durante la seconda fase di scrittura manoscritta – immette un elemento descrittivo all'interno di una già impostata situazione allusiva e simbolica: infatti è sulle carte 19-20 che la comparsa di Giulaj aveva alterato le modalità descrittive, inserendo i riferimenti al «vecchio bianco», al «padre nostro», che già si sono citati. Le righe scritte sulla carta 40 hanno invece lo scopo di colmare una lacuna narrativa, di dire, cioè, semplicemente, da dove arrivi questo uomo «magro, scuro», con «gli occhi infossati»: egli è un venditore di castagne che era giunto nella piazza piena di gente sperando di riuscire a vendere la sua merce.

¹²⁶ Un'affermazione di Giovanni Falaschi a proposito di *Conversazione in Sicilia* può essere accolta anche per *Uomini e no*: «la ricerca dell'uomo offeso, e individuabile come tale perché soffre, impegna Vittorini in un discorso radicale e moralistico che, pur essendo laico in senso idealistico, assume toni libertari e un linguaggio biblico. La laicità di Vittorini è indiscutibile; essa s'inserisce non nella tradizione materialistica ma in quella idealistica dell'amore per la verità e della ricerca appassionata di essa come furore eroico [...] Il linguaggio profetico, fortemente metaforico di derivazione biblica, non deve essere interpretato in nessun modo come cedimento religioso o mistico» (Giovanni Falaschi, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977, pp. 38-40).

CARTA 20	CARTA 41	Bozze: colonna 85	EDIZIONE 1945: pp. 142-143
<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.»</p> <p>Si chinava, indicava quei piedi isnudi *** in fila, grandi, grigi, e uno ne toccò, furtivamente sull'alluce.</p>	<p>aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, *** crude in un mucchio grande, e già bruciate calde di fuoco ancora di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, aveva si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, ^{si} era andato ^{spinto} a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne arrosto che mostrava per invito ad acquistarle.</p> <p>Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi,, sempre con mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne ***** ^{si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne} ^{a4}, toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.</p>	<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.»</p> <p>Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, crude in un mucchio grande, e calde di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, si era spinto a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne arrosto che mostrava per invito ad acquistarle.</p> <p>Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi, sempre con mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne, toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.</p> <p style="text-align: right;"><small>che voleva mostrare per invito all'acquisto</small></p>	<p>«Freddo,» diceva. «Molto freddo ai piedi.»</p> <p>Aveva castagne nelle mani. Egli era arrivato, dal viale dei bastioni, spingendo un carrettino colmo di castagne, crude in un mucchio grande, e calde di fuoco recente, in un mucchietto coperto da uno straccio, poi si era trovato nella folla della piazza, si era messo a gridare la sua merce, aveva cercato di vendere, e come nessuno gli comprava nulla, si era spinto a vedere, lasciato il carrettino, che cosa accadesse sotto il monumento, con le mani piene delle castagne che voleva mostrare per invito all'acquisto.</p> <p>Ora si chinava, indicava quei piedi in fila, grandi, grigi, sempre con mani piene di castagne, e si cacciò nelle tasche le due manciate di castagne, toccò uno dei piedi, furtivamente sull'alluce.</p>

^{a4} Le parole sottolineate con linea spezzata, sono inserite nell'interlinea inferiore.

Una volta recuperato un dettaglio diegetico che probabilmente si sarebbe perso a causa dei tagli che la prima redazione testuale stava subendo, la narrazione prosegue con quanto già scritto sulla carta 20, senza che queste parti di testo subiscano interventi rilevanti sul piano critico. Proseguendo con il capitolo successivo, LXXVI (pp. 143-144) si può solo ribadire nuovamente come l'ingresso di Giulaj sulla scena narrativa introduca nel testo una dimensione allegorica,¹²⁷ che si era persa – dopo il colloquio di Berta con i vecchi del parco – nei due capitoli del rancio dei militari.

Complessivamente dunque – lo si ribadisce – la sezione di tondi, che va dal capitolo LXII al capitolo LXXVIII (pp. 113-146) è caratterizzata da una modulazione dei registri stilistici altalenante, poco armonica, in conseguenza del fatto che sono queste le parti di testo che hanno maggiormente risentito della revisione manoscritta, poiché è all'interno di queste 33 pagine che la vicenda romanzesca è stata deviata verso la nuova redazione finale.

Se ne dà sinteticamente conto: i capitoli LXII-LXIV sono quelli del secondo dialogo tra Berta e Selva, in cui le due donne sono sole; nel capitolo LXV Berta incontra la folla che si sta dirigendo verso largo Augusto, seguendola, vede anche lei i morti e corre nuovamente verso casa di Selva; nei capitoli LXVI-LXVIII tra la folla sono presenti partigiani e in particolare il Gracco, il quale pone le sue domande ai morti; nei capitoli LXIX-LXXXIII Berta, non avendo trovato Selva, si dirige al parco e incontra i due vecchi profeti; nei capitoli LXXIV e LXXV è descritto il rancio dei militari e i loro giochi; nel capitolo LXXVI compare Giulaj. Negli ultimi due capitoli della sezione, LXXVII e LXXVIII Berta e Enne 2 sono entrambi nella folla di largo Augusto, la prima intenta a dialogare con i morti (i corsivi successivi sono infatti quelli del suo dialogo muto), il secondo concentrato su quanto sta accadendo a Giulaj; infine Enne 2 vede Berta con la «faccia animata» (p. 146).

Da questa rapida ricapitolazione è evidente come l'introduzione del dialogo di Berta con i vecchi del parco contribuisca a spostare le modalità rappresentative verso quelle di *Conversazione in Sicilia*, in particolare proprio per il recupero della creazione di figure profetiche, al fine di portare nel romanzo uno spazio aperto alla rivelazione. Senza quelle parti sarebbe rimasto solo il “dialogo interiore” tra il Gracco e i morti – che si riconduce anch'esso dialogo tra Silvestro e il fratello Liborio e che verrà analizzato nel paragrafo 1.3.V – il quale però non apre a una dimensione *altra*, suscitando invece la sensazione di una riflessione interiore teatralizzata: il dialogo mentale del Gracco, infatti, ha come interlocutori anche gli altri partigiani tra

¹²⁷ «Si ricordò pure lui del padre antico? Scosse il capo, guardò insieme gli altri militi che mangiavano, i ragazzi biondi che giocavano, e di nuovo guardò il vecchio. Che c'era in lui? Il ricordo di su padre stesso? / S'inginocchiò e nessuno fu stupito che s'inginocchiasse. / Non c'era in lui quello che c'era in tutti? Coprire il vecchio ucciso, questo tutti volevano, e che quei ragazzi non offendessero più la nudità di lui» (carta 20 – colonna 86 – edizione 1945, p. 142).

la folla, i quali non scambiano tra loro parole, ma sguardi di intesa che sono tradotti verbalmente nella mente del Gracco. Anche l'entrata in scena di Giulaj, anticipata – come si è visto – dal paragrafo «Un vecchio bianco dorme da secoli nell'uomo» (p. 141), benché alzi il tono, introducendo immagini e metafore di impronta biblica, da sola non sarebbe bastata a squilibrare l'intera sezione, trattandosi infatti di poche righe, le quali hanno come principale funzione quella di ricondurre Giulaj entro la fisionomia dell'*uomo offeso*.

A questo punto, dopo che Giulaj è stato presentato, entra in scena Berta, come già si è visto nel capitolo a lei dedicato:

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

Si ripete sinteticamente qui quanto già accennato, ossia come l'esordio di questo capitolo sia stato variato rispetto a quanto si legge sulla carta 20, modificando il punto di osservazione sulla scena che diviene quello di Berta, mentre inizialmente era di Enne 2. La scena del rancio fa da sfondo all'arrivo di Berta, la quale è ancora sotto l'influsso di ciò che i due anziani profeti le hanno cercato di spiegare. La donna osserva nuovamente tutti i morti, ma in modo nuovo: «Li guardava e li ritrovava» (p. 145) come se ormai li conoscesse, come se non fossero più estranei e separati da lei,

come se prima li avesse veduti vivi, e li vedesse ora vivi di nuovo, ma in un altro modo, passati per la morte e tornati vivi in un altro modo di esser vivi, tutti in grado di ascoltare quello che lei potesse chieder loro, alzare il capo da terra, e dare a lei una risposta, da una consapevolezza nuova.

(carta 41 – colonna 87 – edizione 1945, p. 145)

Ed è in questo punto che l'obiettivo torna su Giulaj:

Nella folla dinanzi al monumento l'uomo dalle pantofole aveva messo le mani in terra. Egli stava chino sul vecchio ignudo come se volesse coprirlo con la sua persona. Tre o quattro dei militi che mangiavano si erano avvicinati. E osservavano l'uomo; che cosa volesse fare.

«Che gli piglia?» dicevano.

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

(carta 41 – colonna 87 – edizione 1945, p. 145)

Di seguito, la stessa scena viene riproposta, per la terza volta, dal punto di vista di Enne 2, come a volerne rimarcare la centralità e l'importanza. Inoltre, nel breve spazio di poche righe, tutti i personaggi principali sono per l'unica volta nel corso del romanzo riuniti insieme, di fronte ai morti di largo Augusto.

IX. La “responsabilità” di Berta

XC – Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole quando fuggì di sotto al monumento in direzione del carro armato?

(colonna 100 – edizione 1945, p. 169)

Così riparte la narrazione dopo l'esaurimento della “storia di Berta” (a p. 164), aprendo quella che può essere definita la “storia di Giulaj”, con la quale si entra nel vivo della più importante delle vicende legate alla condizione di guerra che stringe la città di Milano: da questo punto si apre infatti la più lunga sequenza di capitoletti in tondo di tutto il romanzo, da pagina 169 a 209, dal capitolo XC al capitolo CVIII. La redazione manoscritta di questa parte di testo è trasmessa (a parte il primo capitolo XC)¹²⁸ sulle carte 21-30, appartiene dunque alla prima fase di elaborazione della trama e corrisponde sostanzialmente a quanto si legge in bozze e sulla *princeps*.

Recuperando l'andamento della trama, si ricorda che dopo che Enne 2 ha visto Berta tra la folla con la «faccia animata» (p. 146), i capitoli LXXIX-LXXXI (pp. 147-151) sono occupati dal muto dialogo della protagonista con i morti, i successivi LXXXII- LXXXVII (pp. 153-164) raccontano il rifiuto di Berta e i capitoli LXXXVIII-LXXXIX (pp. 165-168) commentano la disperazione di Enne 2. Con il capitolo XC (p. 169), il narratore torna invece a raccontare di Giulaj, personaggio che era stato introdotto nel capitolo LXXVI (pp. 141-142) e il cui destino era rimasto sospeso nel capitolo LXXVIII (pp. 145-146), nello stesso istante in cui Berta è in largo

¹²⁸ Il capitolo XC non è presente su nessuna carta manoscritta, come si è detto in 1.1.II.

Augusto e osserva i morti e mentre Enne 2 lo vede correre «sui suoi piedi turchini, in una direzione sbagliata» (p. 146), scappando dai militi che lo inseguono.

Il fatto che l'uscita di scena di Berta coincida con l'avvio della "storia di Giulaj" non è mai stato finora portato ad un'attenzione critica. Eppure il lettore non giunge a leggere lo sviluppo del mancato cambiamento di Berta senza prima incontrare questo personaggio. Perché, dunque, si legge di lui e della sua morte violenta (uno dei brani più sconvolgenti e forti di tutto il testo) solo dopo avere letto della mancanza di coraggio di Berta, della sua ignavia, della sua meschinità?

Non è sufficiente rispondere con il fatto che il dialogo tra Berta ed Enne 2 si risolve in poche ore, mentre la vicenda di Giulaj è più lunga, in termini di durata nel tempo della realtà finzionale. Ciò che colpisce, infatti, è come il destino di Giulaj venga segnato nello stesso arco di tempo in cui Berta rifiuta di cambiare se stessa e la propria vita. Dopo che lei ed Enne 2 si allontanano da largo Augusto, infatti, il venditore ambulante viene catturato: un momento di gioco, tra risate e spintoni dei soldati, si trasforma in tragedia. Il comportamento di Giulaj, che si era avvicinato troppo ai cadaveri, provoca il sospetto che egli fosse uno dei partigiani che aveva attaccato il tribunale la notte precedente; nella confusione, o magari anche solo per scherzo (non viene detto nulla nel testo), la cagna Greta lo insegue. È aggressiva, e Giulaj, per difendersi, è costretto ad ucciderla con un'arma di fortuna. Si tratta però della cagna del capitano tedesco Clemm, e perciò egli viene portato in una caserma in attesa che il capitano arrivi e decida cosa fare di lui.

Tutto questo nello stesso arco di tempo in cui Enne 2 e Berta giungono a casa del partigiano dove si conclude la "loro" storia.

Le scene successive che vedono protagonista Giulaj hanno subito pochissime modifiche nei vari passaggi redazionali e compositivi e l'attenzione che gli si dedica, dunque, non è legata primariamente alla necessità di mettere in luce elementi critici suggeriti da dati emersi dalla collazione (benché di alcuni elementi di rilievo sia dato conto), quanto piuttosto è funzionale all'interpretazione che si sosterrà in relazione a questa parte del romanzo.

I primi capitoli sono ambientati in prefettura, dove il capitano Clemm è atteso dal prefetto. Quest'ultimo «era in un grande seggiolone, la testa nella mani. Pipino lo chiamavano i suoi [...] sembrava sonnacchiasse» (p. 175). L'immagine di questo personaggio non è affatto un segnale di autorevolezza, è, anzi, il migliore rappresentante di quell'«accozzaglia eteroclita» che formano i fascisti, dai quali emergono «la protervia più ottusa oppure l'opportunismo più ignominioso», «campioni di meschinità abominevole» e di «servilismo nei confronti dei nazisti».¹²⁹

¹²⁹ Le citazioni del paragrafo sono tratte da Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 303.

Gli atteggiamenti che dominano questi capitoletti costruiscono dunque un'atmosfera di superficialità, di approssimazione, dovuta, appunto, alla volontà di non comprometersi da parte di chi "sonnecchia" di fronte alla gravità dei fatti e cerca di scaricare le responsabilità sugli altri. L'altro personaggio che compare sulla scena è il questore, soprannominato Giuseppe-e-Maria:

«Guarda che i tedeschi vogliono conti pari entro le diciotto,» disse Giuseppe-e-Maria.

«Cosa? Cosa?» Pipino gridò.

[...]

«Hanno allo scoperto nove uomini,» disse Giuseppe-e-Maria.

«E che cosa vogliono?» Pipino gridò. «Vogliono che mi metta a giudicare io?» gridò.

«Vogliono conti pari,» disse Giuseppe-e-Maria.

[...] «E facciamo quello che vogliono,» Pipino gridò.

[...] «Vogliono fucilare novanta persone?» urlava Pipino. «Vadano in piazza e se le prendano. Non possono prenderselo in piazza? Io non rispondo della gente che è in piazza. Se le prendano in piazza.»

(carta 22 – colonna 106-107 – edizione 1945, pp. 178-179)

È importante riportare qui il fatto che i nomi di questi due funzionari siano cambiati all'ultimo momento sulle bozze, a partire dalla colonna 105 (fino alla 110 in particolare e poi ovunque ricompaiano) i nomi del prefetto del carcere San Vittore e del suo collaboratore sono modificati in direzione di riduzione ironica del loro ruolo: il prefetto Parini (cognome tipicamente lombardo, ma della più illustre tradizione di pensiero, che quindi apriva una contraddizione probabilmente troppo forte) diviene, Pipino; mentre Santamaria diventa Giuseppe-e-Maria che, anche graficamente diventa un'apposizione popolare e schernitrice.

La tendenza a diminuire l'importanza di queste figure era già avviata sulle carte manoscritte, come può confermarlo la seguente correzione:

Carta 23	Bozze: colonna 108	Edizione 1945: p. 181
<p>Parini, 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. Ma Clemm gli disse s'egli non era il capo della provincia. Certo che egli era il capo della provincia. Egli riconobbe di esserlo. Certo che lo era. Se lo era, disse Clemm, egli rispondeva della provincia alle autorità di occupazione.</p> <p>«Ma è lo stesso,» esclamò Santamaria: «Credi non essere responsabile?»</p> <p>Disse Santamaria: «E *** neghi di essere in agitazione.»</p>	<p>Parini, tuttavia, riuscì a dire quello che lui non voleva. Lui non voleva prendersi la responsabilità di consegnare gente al plotone di esecuzione. Questa era una responsabilità che toccava ai tribunali. Era un tribunale lui? Lui non era un tribunale.</p> <p>Disse Santamaria: «E neghi di essere in agitazione?»</p> <p>Pipino</p> <p>Giuseppe-e-Maria</p>	<p>Pipino, tuttavia, riuscì a dire quello che lui non voleva. Lui non voleva prendersi la responsabilità di consegnare gente al plotone di esecuzione. Questa era una responsabilità che toccava ai tribunali. Era un tribunale lui? Lui non era un tribunale.</p> <p>Disse Giuseppe-e-Maria: «E neghi di essere in agitazione?»</p>

Quando il capitano Clemm viene ricevuto dal prefetto sono le quattro meno un quarto: è il pomeriggio del giorno in cui Berta si è presentata, al mattino, per la prima volta da sola, alla porta di Selva. La visione dei morti di Largo Augusto e l'incontro con Enne 2 sono avvenuti intorno a mezzogiorno, poco dopo che Giulaj era già stato catturato. Alle quattro e mezza il capitano Clemm dovrà essere al carcere San Vittore dove, nel frattempo, è stato portato il venditore di castagne.

Il brano riportato in tabella prosegue sulla carta 23 con numerose righe di testo cancellate e del tutto illeggibili, anche perché la grafia su questa carta è molto minuta. Quanto è presente in interlinea corrisponde invece al testo in bozze, sulle quali poi saranno corretti i nomi propri dei personaggi, come si diceva. Si riporta, dunque, di seguito solo il testo della *princeps*, poiché le battute che essi si scambiano in questo punto della trama sono importanti, dato che in esse si intravede l'aperta denuncia della posizione morale di cui sono portatori.

Lo calmò Giuseppe-e-Maria dicendo che non occorre dare detenuti d'importanza.

«Come? Come?» Pipino esclamò.

«Mica loro,» disse Giuseppe-e-Maria, «ti chiedono delle personalità. Ti chiedono un certo numero di teste. Non altro.»

«Possiamo dar loro solo degli operai?»

«Ma si capisce. Possiamo dar loro solo degli operai.»

L'idea di poter consegnare al plotone di esecuzione solo degli operai sembrava confortante a Pipino, quasi liberatrice. Anche il suo omiciattolo sembrava trovarla apprezzabile. Come un male minore. Egli soffiò con cura il lungo naso. Giuseppe-e-Maria rise. L'accordo fu raggiunto.

(carta 23 – colonne 108-109 – edizione 1945, p. 181)

E ancora:

XCVI¹³⁰ – «Ne prenderemo metà,» disse il capitano Clemm, «da quelli degli scioperi, e metà dai politici.»

«Fate voi e il questore,» Pipino disse. «Fate voi! Fate voi!» Soggiunse: «Purché non mi tocchiate gli intellettuali.»

«Pipino ha un debole per gli intellettuali,» disse Giuseppe-e-Maria.

«Intendo dire i professionisti.»

[...] quando si tocca uno un po' conosciuto, addio! Tutti ne parlano.»

(carta 23 – colonna 109 – edizione 1945, pp. 181-182)

E poco oltre:

[...] Erano le quattro e un quarto. Clemm dettò all'omiciattolo la dichiarazione di prelievo degli ostaggi che lui avrebbe firmato. Dettò la cifra. Centodieci, disse.

«Centodieci?»

[...]

«I tedeschi sono nove,» [...].

[...] «Ci sono anche due cani» disse Clemm. «Uno ieri sera, il miglior alano della Gestapo. E uno stamattina, la mia cagna Greta.»

Disse Giuseppe-e-Maria: «Ma l'uomo che ha ucciso quello di stamattina è stato preso. Non è stato preso?»

«Lo vedrò tra poco.»

«Che uomo è?» Pipino domandò.

«Non è un professionista.» disse Giuseppe-e-Maria.

(carta 23 – colonna 109 – edizione 1945, pp. 182-183)

¹³⁰ Sulla *princeps* il numero di capitolo è errato (refuso tipografico) ed è CXVI.

Attraverso queste citazioni appare chiaro come il personaggio di Pipino rappresenti in modo marcato la non assunzione di responsabilità, l'atteggiamento di chi delega agli altri per non comprometersi con scelte individuali; egli esegue gli ordini, ma preferisce non darne di precisi; fa finta di non vedere ciò che accade; l'unica cosa che conta è non essere direttamente coinvolto; «sonnacchia»¹³¹ di fronte alle crudeltà e alle ingiustizie che accadono intorno a lui. Il modo freddo, distaccato e amministrativo in cui sono scelti gli uomini da fucilare è solo un avvio del progressivo crescendo di malvagità – o superficialità – che verrà proposto nei capitoli successivi e che struttura questo lungo blocco di capitoli in tondo. Inoltre, all'interno di questo brano l'attenzione del lettore torna su Giulaj, ma da un opposto punto di vista, rispetto a quello in cui lo si è incontrato. Il venditore ambulante è ora osservato con gli occhi degli ufficiali tedeschi e dei funzionari fascisti, non più *uomo*, ma insieme di caratteristiche: non è un intellettuale, non è un professionista. Ecco allora che il significato del titolo del romanzo, *Uomini e no*, può prendere un'ulteriore sfumatura: c'è chi non è *uomo* perché manca di umanità, come i gerarchi e i funzionari, nel caso della scena sopra trascritta, ma c'è anche chi non lo è perché privato della propria umanità, ed è senz'altro il caso di Giulaj. Allo stesso modo subiscono questa prima e originaria violenza gli operai, che possono essere condannati a morte senza che questo crei problemi, perché la loro morte non suscita interesse, perché essa è considerata un sacrificio accettabile, trattandosi di uomini socialmente invisibili, in tempo di guerra, come in tempo di pace.

Con il capitolo XCVIII la narrazione torna ad avere come protagonista Giulaj e tutta la sequenza narrativa è costruita su questo continuo allontanare e stringere la messa a fuoco sul personaggio:

XCVIII – L'uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a San Vitore verso le tre e mezzo, dopo una telefonata del capitano Clemm ricevuta in caserma dalla Prefettura.

[...] L'uomo fu veduto, mentre gli prendevano le impronte digitali, da un milite che lo conosceva.

«Eh Giulaj,» lo chiamò il milite. «Cos'è che hai rubato?»

«Niente Manera,» Giulaj rispose. «Che rubo io? Tu sai che non rubo.»

«Solo sul peso rubi?»

«Io non rubo.»

«E perché allora sei qui?»

«È per politica.»

«Eh?» Manera disse. «Sei qui per politica?»

¹³¹ «Ancora una volta egli aveva sbadigliato. Ancora una volta si era presa la testa nelle mani, pareva che sonnecchiasse» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 183).

I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.
(carta 23, ultime righe e carta 25¹³² – colonna 113 – edizione 1945, p. 188)

A questo punto si avvia un'ulteriore, rapida ed efficace, descrizione di Giulaj, che, se letta nella prima redazione manoscritta sulla carta 25, mostra un dettaglio che ribadisce la distanza tra Giulaj e il milite fascista Manera:

CARTA 25	BOZZE: colonna 113	EDIZIONE 1945: pp. 188-189
<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p>«Vende castagne su un carrettino davanti alle case dove abito.» «Afferma che vende castagne su un carrettino.» «Veniva all'albergo popolare.» «Lo conosci di lì?» «Veniva all'albergo popolare.» «Ed è qui per politica.» «Non mi ricordo di averlo mai veduto.» «Dormiva nella mia camerata.» «Però non ricordo di averlo mai veduto.»</p> <p>«Veniva dall'albergo popolare.» «Lo conosci di lì?» «Lo conosco di lì.» «Dormiva nella mia stessa camerata.» «Eravate amici allora?» «Non si può dirlo. *** insegnato a tenere caldi i piedi a scaldarmi i piedi quando li avevo *** a tener caldi i piedi col freddo» «A mettere pantofole «Ti ha fatto portare le pantofole come le ha lui?» «Io ho sempre portato scarpe. Ma mi ha insegnato come *** a scaldarmi i piedi per poter dormire.» «Col cotone?» ***</p> <p>Tutti quei militi conoscevano che cos'è il freddo ai piedi in un letto gelato *** e se ne ricordavano.</p> <p>«Ti avrà insegnato a scaldarteli dalla bocca.»</p>	<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p>«Veniva dall'albergo popolare.» «Lo conosci di lì?» «Dormiva nella mia stessa camerata.» «Eravate amici, allora?» «Non si può dirlo. Ma mi ha insegnato a scaldarmi i piedi per poter dormire.» «Ti avrà insegnato a scaldarteli dalla bocca.»</p>	<p>I compagni militi chiesero a Manera chi fosse quell'uomo.</p> <p>«Veniva dall'albergo popolare.» «Lo conosci di lì?» «Dormiva nella mia stessa camerata.» «Eravate amici, allora?» «Non si può dirlo. Ma mi ha insegnato a scaldarmi i piedi per poter dormire.» «Ti avrà insegnato a scaldarteli dalla bocca.»</p>

Nelle parti di testo sopra trascritte si legge come militi e perseguitati siano accomunati dalla stessa iniziale miseria, la quale però li ha condotti a compiere scelte

¹³² Come si può vedere dalla tabella 2 inserita nel capitolo 1.2, il capitolo XCVIII è spezzato: inizia nelle ultime cinque righe di testo sulla carta 23 (al di sotto di una linea tracciata orizzontalmente) e prosegue sulla carta 25. La carta 24 porta il testo corrispondente a quello del capitolo XCVII, pp. 184-187.

differenti e a porre coloro che hanno accettato il compromesso del fascismo in una posizione più protetta, che non li espone almeno alle difficoltà dell'indigenza. Però la decisione dell'autore di togliere la digressione su dettagli che approfondivano la similarità, in partenza, fra perseguitati e persecutori, può discendere senz'altro dal fatto che in questi brani è più coerente mostrare la distanza e le differenze, in modo da rendere più forte l'isolamento in cui viene lasciato Giulaj, la lontananza con cui viene percepito e che ne autorizza implicitamente la condanna a morte. Inoltre, occorre ricordare come il testo sia costruito a partire dal postulato secondo il quale, di coloro che portano con sé in modo più o meno forte la «possibilità di fascismo», si può dire solo attraverso la descrizione delle loro azioni esterne.

Inoltre, al nome proprio Giulaj è frequentemente affiancato il termine «uomo», fin dalla ripresa della narrazione su di lui, che era avvenuta con le seguenti parole: «Che cosa accadde all'uomo dalle pantofole» (p. 169). Ciò ribadisce implicitamente il fatto che questo personaggio è concepito come l'archetipo, il simbolo dell'intera umanità *offesa*, umile, debole e perseguitata; appartiene al numero degli esseri umani a cui, da sempre, nel corso della storia, vengono tolte, prima ancora che la vita, i diritti, il lavoro, o la dignità. Il primo attacco a Giulaj in caserma è, infatti, il sospetto che egli sia disonesto, che abbia rubato.¹³³ L'essere povero lo rende automaticamente un potenziale delinquente. In secondo luogo, mentre la presenza di scene violente contro Giulaj va aumentando nel corso del testo, il lettore ottiene sempre più informazioni su di lui, lo conosce: mentre Giulaj viene lentamente privato della propria umanità, agli occhi del lettore diviene sempre più un uomo con un'identità precisa e non una semplice comparsa.

Il crescendo di tensione inizia a crearsi nel momento in cui un graduato fascista si infuria con i sottoposti per il fatto di avere registrato l'ingresso di Giulaj nel carcere, e quindi di averlo trattato come un prigioniero regolare. L'innocenza e l'ingenuità di Giulaj è subito evidente da una battuta che scambia con altri prigionieri operai, anch'essi non registrati:

«Io aspetto il capitano,» disse Giulaj. «Tra un'ora o due forse mi rimettono fuori,» soggiunse. «Non volevano nemmeno registrarli.»
(carta 25 – colonna 114 – edizione 1945, p. 190)

Ma subito uno dei prigionieri replica, rivolto agli altri:

«Che sia scemo?»
Qualcuno degli altri allora lo guardò, ma per un secondo e Giulaj vide le facce loro.
Dove le aveva già vedute? Gli pareva di averle tutte già vedute, ma in qualche

¹³³ Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, pp. 188-189.

cosa di spaventoso, e d'un tratto gli parve che fossero le facce vedute morte quella mattina sul marciapiede. Erano le stesse con gli occhi di viventi invece che di morti. Arrossì e si appoggiò al muro, mettendo l'uno sull'altro i suoi piedi calzati di pantofole.

(carta 25¹³⁴ – colonne 114-115 – edizione 1945, pp. 190-191)

In questo paragrafo è importante sottolineare l'accostamento dei prigionieri vivi ai morti di largo Augusto. E non solo perché in questo modo si anticipa come il destino degli operai reclusi sia segnato, ma anche perché viene istituita una loro appartenenza a un unico volto umano: quello delle vittime, del *genere umano offeso*.

Ancora una volta, poi, la narrazione si allontana da Giulaj: questa è la tecnica attraverso la quale l'uomo delle pantofole viene posto sulla scena narrativa, continua alternanza di avvicinamento e allontanamento dalle sue azioni, da ciò che gli sta capitando. E ciò con lo scopo di portare, ogni volta che si torna su di lui, nuove informazioni o un nuovo punto di vista sul personaggio. In particolare, ogni volta che il fuoco della narrazione si allontana da Giulaj, viene introdotta una crescente forma di violenza. In questo senso allora diviene evidente come la prima forma di violenza è quella che deriva dalle azioni di Berta: la sua incapacità di rivolgersi al bene è un primo gradino nella scala delle violenze degli uomini contro gli uomini, come confermato dallo stesso corsivo che segue la fine della storia di Berta, in cui si parla della «*continua pratica di fascismo*» che si insinua «*nei più delicati rapporti tra gli uomini*» (p. 167).

Ma si prosegue.

C – Di sopra, il gruppetto di militi che parlava di lui, si era portato nel primo cortile.

[...] «Pensare,» uno disse. «Eravate quasi amici e ora siete uno contro l'altro.»

«Perché siamo,» disse Manera, «uno contro l'altro?»

«Non siete uno contro l'altro? Tu sei di qua, e lui è di là.»

«Io sono di qua, e lui è di là?»

«Non sei nella milizia tu? Tu sei nella milizia e lui è contro la milizia.»

«Oggi,» disse un terzo, «anche due fratelli possono trovarsi uno contro l'altro.»

«Ma noi non siamo due fratelli,» Manera disse.

«Pure è un esempio,» disse il terzo, «che questa è una guerra civile.»

[...] Manera ascoltava, fuori ormai dal discorso. Aveva castagne in tasca, e ne prendeva in mano una, la sgusciava, la masticava. «Non so,» diceva ogni tanto. A lui non pareva che lui e quel Giulaj fossero l'uno contro l'altro. Era contro di lui Giulaj? Ed era contro Giulaj lui? Come? In quale modo? A lui pareva soltanto che lui riceveva uno stipendio, e Giulaj non lo riceveva.

(carta 25 – colonna 115 – edizione 1945, pp. 191-192)

¹³⁴ Sulla carta è scritta e cancellata due volte la frase «**non nella vita**», riferita al “luogo” in cui Giulaj crede di avere già visto le facce degli altri prigionieri.

La questione qui presentata viene posta in termini solo apparentemente semplicistici: in realtà il meccanismo economico posto alla base, il ricevere uno stipendio, è quello che muove le azioni dei personaggi meno consapevoli del peso delle proprie scelte. Già più volte nel corso del testo, l'arruolamento è stato presentato come una valida alternativa alla miseria. Ma il punto è la valutazione di ciò che viene chiesto in cambio.

E come si può giudicare un uomo come Manera? Esegue gli ordini, fa un lavoro. Lo stesso, Pipino. Entrambi cercano di deresponsabilizzarsi proprio con questa giustificazione.¹³⁵ È però chiaro che non basta per scagionare la loro complicità, se non addirittura la diretta colpevolezza, di chi ha avuto questo ruolo, nella finzione romanzesca, come nella storia. Ed è proprio su queste figure di confine, tra le quali la più problematica resta Berta, che si gioca la complessità del titolo *Uomini e no*. Ogni uomo, e non è evidentemente affermazione nuova, ha dentro di sé la possibilità di realizzare un'umanità piena o di negarla. La distinzione tra chi la realizza e chi la nega si articola su diversi livelli che il testo di Vittorini mette bene in luce: c'è chi subisce la negazione della propria umanità; chi uccide l'umanità degli e negli altri; e chi la uccide, almeno in parte, dentro di sé, inibendo in questo modo la possibilità di portare a piena realizzazione la propria umanità e compromettendo, in conseguenza l'umanità altrui.

È questo, con una forzatura terminologica, il crimine di Berta. L'incapacità della donna di scegliere di realizzare la propria piena umanità ha una conseguenza ben evidente su Enne 2 (ma su questo aspetto occorrerà tornare in modo più circostanziato), e un'altra, meno visibile ma direttamente dipendente sul piano della struttura temporale della compagine narrativa, su Giulaj: quest'ultimo viene condannato nello stesso arco di tempo in cui assistiamo al rifiuto di Berta. La donna, infatti, mentre stava fissando i morti, ignora quanto sta accadendo all'uomo con le pantofole poco distante da lei, spalancando in questo modo un altro baratro di egoismo che conduce a una sottile riflessione: Berta rappresenta chi si lascia facilmente ed emotivamente infatuare da una situazione drammatica, rappresenta chi ha reazioni forti e apparentemente meritevoli, generose, altruiste, ma – in fondo – banalmente si compiace della propria sensibilità, si rivolge solo a se stesso e alla componente quasi "estetica" del proprio forte turbamento, senza essere in grado di cogliere, la vera origine e natura della situazione che ha provocato quell'alterazione e senza riconoscere su quali persone tale condizione sta provocando sofferenze e ingiustizie. Quella di Berta non è una presa di coscienza: è stupore, paura, sensazione, ma non si allarga in una consapevolezza matura del mondo e delle dinamiche che lo sostengono. Il pianto a cui si abbandona sulla spalla di Enne 2 la richiude su se

¹³⁵ Per altro la delicata questione è stata oggetto di discussione durante e in seguito ai processi di Norimberga, la cui prima fase si svolse tra il 20 novembre 1945 e il 1° ottobre 1946.

stessa:¹³⁶ la donna fallisce la propria formazione etica e civile.

Si noti per altro la profonda differenza tra la “nuova” Berta emersa dalla revisione del testo, rispetto a quella inizialmente progettata dall’autore, la quale – come si è visto e in riferimento al testo presente sulla carta 20 – quasi incitava Enne 2 a sparare, prendendo lei stessa una posizione attiva nei confronti della situazione che aveva di fronte in Largo Augusto.

La Berta che si incontra nel testo a stampa, invece, avendo prima rinunciato a compiere una scelta che avrebbe cambiato la sua esistenza e quella di Enne 2, influisce simbolicamente e indirettamente anche sul destino di Giulaj: la concatenazione temporale delle due vicende, la cattura del venditore di castagne e la mancata conversione della giovane donna, così come sono orchestrate all’intero del romanzo, ne rende evidente la relazione. È inoltre altrettanto evidente la consequenzialità argomentativa dei due episodi, proprio perché chi nega l’umanità in se stesso sta negando umanità a un altro uomo. Le due parti testuali, nettamente separate dal punto di vista dell’ordine della disposizione narrativa, sono quindi strettamente legate sul piano della visione esistenziale che sostiene il testo.

Non ci sono, all’interno di *Uomini e no*, un romanzo della Resistenza e un romanzo d’amore distinti e separati: le due dimensioni, di lotta armata e di realizzazione sentimentale, sono invece intrinsecamente collegate e non solo su un piano ideologico, volontaristicamente inserito nel testo, ad esempio nelle parole di Selva, ma la compenetrazione dei due aspetti sostiene a livello profondo il romanzo, ed è visibile nell’accostamento tra la “storia di Berta” e la “storia di Giulaj”.

¹³⁶ «La sua faccia aveva potuto splendere, ma lo aveva avuto dentro sotterraneo [...]. Mise la testa sulla spalla di Enne 2, e pianse sulla sua spalla.» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 155). Il pianto di Berta, dunque, non è affatto analogo del pianto di Silvestro, il quale segna invece la «fuoriuscita definitiva dalla paralisi dell’io» (Spinazzola, *Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, cit., p. 417).

3. *Variazioni su Enne 2*

I. *L'uomo e lo Spettro*

Se per quanto riguarda la ricostruzione della genesi e dell'elaborazione del personaggio di Berta erano le carte manoscritte a trasmettere gli indizi più preziosi, per quanto riguarda Enne 2, invece, sono le bozze a conservare la maggior parte dei materiali relativi alla sua definizione: si tratta dunque necessariamente, in questo caso, di dati che non raccontano come il personaggio fu creato, quanto piuttosto come fu messo a fuoco e rifinito nei dettagli.

La fisionomia del personaggio di Enne 2, nel complesso, si mostra sostanzialmente stabile anche osservando i documenti manoscritti che testimoniano la lavorazione del romanzo e non si ritrova, per quanto lo riguarda, una radicale trasformazione dei suoi tratti, così come è stata scoperta per Berta. Anzi, un'ampia parte della trama che lo vede in azione non ha subito affatto dei cambiamenti tra autografi e bozze, se non per correzioni di portata limitata. In particolare si ripercorra sinteticamente – come già si era fatto anche per Berta – lo spazio narrativo che vede Enne 2 in scena: capitoli I-XVII (pp. 5-30) con i relativi corsivi XVIII-XXII (pp. 31-37); capitoli XXIII-XXVI (pp. 39-44) e i relativi corsivi XXVII-XXIX (pp. 45-48); capitoli XXX-XXXIX (pp. 49-67) e i corsivi XL-XLII (pp. 69-73); capitoli LV-LVI (pp. 96-99) e i corsivi LVII-LXI (pp. 101-111); capitolo LXXVIII (pp. 145-146), segue poi il corsivo “di Berta”, del dialogo muto con i morti; capitoli LXXXII-LXXXVII (pp. 153-164) e i corsivi LXXXVIII-LXXXIX (pp. 165-168); si svolge poi la “storia di Giulaj” (con i relativi corsivi di commento in cui però Enne 2 non compare, ma solo la voce narrante e le sue riflessioni etiche) fino ai capitoli CXV-CXXXV (pp. 223-252) che chiudono la “storia di Enne 2”, portandolo al momento in cui sceglie di aspettare Cane Nero, il capo dei fascisti e quindi di accettare di morire pur di ucciderlo; seguono infatti poi gli ultimi due corsivi di commento CXXXVI e CXXXVII (pp. 253-256).

Di tutta questa ampia parte di testo in cui agisce il protagonista, sono minoritarie le scene pienamente legate alle azioni di guerriglia partigiana, limitandosi infatti ai capitoli XIII-XVII (pp. 25-30), prima rapida azione, e LV-LVI (pp. 96-99), dove però l'azione è di fatto già conclusa; le altre scene che vedono protagonista Enne 2 appartengono alla storia di Berta, oppure sono legate agli incontri con la partigiana

Lorena,¹ o ancora descrivono momenti di ritrovo e di stasi con gli altri partigiani, nel chiuso delle case o addirittura – come le ultime sequenze – nella stessa stanza in cui Enne 2 si rinchiude fantasticando. Insomma, il protagonista, benché sia un partigiano, non adempie per niente le aspettative di “uomo d’azione” che il suo ruolo esplicito legittimamente suscita. È chiaro dunque che la scelta di Vittorini era quella di rappresentare innanzitutto l’umanità complessa del protagonista, disattendendo quindi necessariamente una parte dei lettori che invece in quei mesi e in quegli anni desideravano leggere le gesta epiche dei loro eroi patri. L’interesse di Vittorini si concentra dunque piuttosto sugli interrogativi morali, esistenziali, storici e politici che le recenti esperienze di guerra hanno sollevato e lasciato irrisolti.

Le carte manoscritte mostrano come questo intento appartenesse anche alla prima fase redazionale di cui è rimasta testimonianza: infatti, sulle carte 1-34, in relazione alle parti di testo che vedono in scena Enne 2 non sono rilevabili particolari divergenze e nemmeno, ma in questo caso è più prevedibile, sulle carte della seconda fase di scrittura, che infatti concordano in modo molto prossimo con le bozze. È poi su queste, lo si ripete, che alcuni dettagli sono rifiniti per produrre la massima coerenza del testo e per introdurre un elemento importate della fisionomia del protagonista.

Ovviamente resta il fatto che non sia dato sapere in che modo l’ultima parte del romanzo era stata redatta in un primo tempo, poiché le uniche testimonianze in merito sono le tre copie in carta carbone dei fogli del dattiloscritto che portava la prima stesura completa della prima ipotesi diegetica, i quali sono del tutto insufficienti per deduzioni che non siano legate a minimi elementi, dei quali si vedrà al momento opportuno.

Al contrario, per la prima stesura delle prime parti del romanzo, si dà per inteso – come è già stato ampiamente dimostrato – che essa sia sostanzialmente simile a quella che è entrata in stampa. Come è stato per l’avvio del discorso su Berta, anche per quanto riguarda Enne 2, dunque, data la mancanza delle carte manoscritte corrispondenti alle prime 62 pagine dell’edizione del 1945, il confronto potrà essere fatto solo tra bozze e *princeps*. Anche in questo caso però, in relazione a questa prima parte del testo, non sono molte le correzioni di rilievo su cui portare l’attenzione critica e le poche presenti tendono per lo più a limare alcuni dettagli in coerenza con quanto di più importante sarà invece corretto e aggiunto su altri fogli delle bozze in colonna.

Ripercorrere però questi brani è necessario per fornire alcuni elementi costitutivi dell’identità e della posizione esistenziale che il protagonista rappresenta.

Innanzitutto, la comparsa di Enne 2 è immediatamente legata al riconoscimento della donna amata, fin dal momento in cui questi «vide un tranvai» e «nella folla di cui era pieno vide, contro i vetri, il gomito e la spalla di una donna».² Il protagonista dunque

¹ Di cui si dirà nel prossimo capitolo 1.4.

² Vittorini, *Uomini e no*, 1945, p. 6 (bozze – colonna 1).

è presentato al lettore – in linea con quanto già è stato premesso – prima come uomo che come partigiano e, soprattutto, come uomo innamorato, che corre e si infervora per avere intravisto un segno della presenza della donna che ama. La dimensione privata, intima, è quindi quella che è privilegiata in apertura di romanzo, in piena coerenza con i contenuti intorno ai quali si sviluppa l'incontro di poco successivo con Selva: attraverso la descrizione che ne dà l'anziana partigiana, come si è già visto, Enne 2 è immediatamente proposto come un uomo solo, che soffre e spera per un amore sospeso. Il protagonista infatti patisce di una mancanza, rappresentata dall'abito di donna che tiene appeso dietro la porta e che è il simbolo della sua sofferenza e solitudine: Enne 2 è un uomo «con lo Spettro» (p. 18), come afferma perentoriamente la «bella vecchia».

Contemporaneamente però il protagonista è proposto come un personaggio che coincide, fin dal nome, con il proprio "lavoro" di partigiano, per il quale è messa fra parentesi e quasi cancellata l'esistenza precedente.³ È poi interessante notare come solo nel caso di Enne 2 fare il partigiano significhi "cambiare lavoro":⁴ gli altri compagni possono continuare a fare il loro mestiere e intanto partecipare alla lotta;⁵ la scelta di Enne 2, invece, coinvolge una scelta più profonda, che sembra essere totalizzante a livello esistenziale.

Negli ultimi capitoli della prima sezione in tondo, XIII-XVII (pp. 25-30) una volta concluso l'incontro con Berta – già ampiamente analizzato in 1.2.II – egli viene rappresentato come combattente, mentre coordina un'azione di guerriglia, in cui, insieme ad alcuni compagni, riesce ad uccidere un generale nazista e alcuni suoi uomini. Una volta concluso l'attacco Enne 2, però, ripiomba nella propria desolazione interiore ed è lo spazio dell'impresa militare ad apparire come una parentesi, quasi estranea rispetto alla complessità e alla profondità della dimensione privata e intellettuale che lo caratterizza. Lo spostamento verso questa dimensione avviene attraverso l'espedito dell'ingresso di Enne 2 nella sua stanza e attraverso la costruzione di un'immagine deformata (ma vera) della Milano occupata,⁶ un'immagine che descrive allo stesso tempo

³ Anche tutti gli altri compagni avranno un nome in codice, come si conviene al loro ruolo, ma solo nel caso di Enne 2 è marcata la distanza tra un *prima* e un *dopo*, tra un'identità *precedente* e una *successiva*. Inoltre Anna Panicali interpreta la sigla Enne 2 in direzione di una implicita sottolineatura del fatto che il protagonista sia «un uomo "doppio" o diviso [...] tra amore e politica» (Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p.193).

⁴ Si ricordi che proprio questo punto era problematizzato nel primo dialogo fra Berta e Enne 2 (Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 11).

⁵ In riferimento a un altro partigiano, Orazio, si dice infatti che «Continuava con il suo mestiere, avanti e indietro, e continuava con la lotta» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 238).

⁶ Un'analisi del rapporto tra la città di Milano come «luogo occupato dalle forse nazifasciste, che ne hanno fatto un deserto» e la «Milano fantastica e visionaria», «profetica», portatrice di una possibilità di utopia e palingenesi, si rimanda a Davide Savio, *Cartografie del deserto. Le due Milano di Uomini e no (1945)*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, numero monografico di «Il Giannone», a. XI, n. 22,

la condizione esterna della città e quella intima del personaggio:

fu solo; vide nella città il deserto.

Ossa di case erano nel deserto, e spettri di case; coi portoni chiusi, le finestre chiuse, i negozi chiusi.

Il sole del deserto splendeva sulla città invernale. L'inverno era come non era più stato dal 1908, e il deserto era come non era mai stato in nessun luogo del mondo.

Non era come in Africa, e nemmeno come in Australia, non era né di sabbia né di pietre, e tuttavia era com'è in tutto il mondo. Era com'è anche in mezzo a una camera.

Un uomo entra e entra nel deserto.

Enne 2 vide ch'era il deserto, lo attraversò, e pensava a Berta che non abitava a Milano, andò fino in fondo al corso Sempione dov'era la sua casa.

Dietro ebbe sempre il grido di Cane Nero, sopra il deserto.

Entrò nella sua camera.

(colonne 17-18 – edizione 1945, pp. 29-30)

Grazie a questa citazione è già possibile notare come nei capitoli in tondo si è in presenza di un narratore onnisciente, eterodiegetico, che è testimone di quanto accade ai personaggi, lasciando trasparire la propria presenza solo nelle zone di descrizione, di commento, di spiegazione. In particolare, la voce narrante di *Uomini e no* allarga la dimensione della rappresentazione spingendola, attraverso metafore e similitudini, in una direzione più ampia, generando un contatto tra la messa a fuoco su una singola situazione narrata (che coinvolge l'individualità di un personaggio) e la prospettiva universale a cui essa può ricondursi.

I quattro capitoli successivi *XVIII-XXII* (pp. 31-37) corrispondono alla prima sezione in corsivo del romanzo: essi sono importanti non solo perché aprono lo spazio della rappresentazione dell'interiorità del protagonista, ma anche perché introducono la figura dell'*io* narrante-Spettro, *deus ex machina* dell'intera struttura romanzesca.

Una breve precisazione: nel paragrafo *IV* del capitolo precedente si diceva che la sequenza del muto dialogo di Berta con i morti recupera moduli rappresentativi che sono della commedia *Our town* di Thornton Wilder. Ora è possibile aggiungere che l'analogia tra i due testi si fonda anche su altri elementi e in particolare sul fatto che i tre atti di *Our town* si aprono e si chiudono su un lungo monologo dell'autore, che entra in scena, sul palco, e si rivolge agli spettatori introducendo e commentando quanto è stato o sta per essere rappresentato dagli attori. In *Uomini e no*, invece, attraverso la presenza di capitoli in corsivo che accompagnano, commentano, apro-

luglio-dicembre 2013, pp. 91-113 (da lì le citazioni inserite in questa nota).

no e chiudono i brani diegetici, è possibile recuperare in modo più diretto la forma compositiva di *Our town*. Così infatti afferma lo stesso Elio Vittorini:

A ben legare insieme in una sostanza verbale l'azione dei personaggi Wilder pone pertanto sulla scena un attore in frac, *deus ex machina* impersonale, che ragiona intorno a quanto avviene o all'ambiente di quanto avviene, e lo presenta, lo commenta, lo spiega, sostituendo con le parole proprie quello che non avviene, e magari interrompendo un dialogo («Basta così, signori, grazie!») per farlo riprendere indietro nel tempo di dieci anni o avanti di due giorni. Tutto si svolge sotto la bacchetta magica di quest'astratta figura, e si svolge magicamente, è prodotto magico, pur non avendo nulla in sé di straordinario.⁷

La funzione di questa «astratta figura» è espressamente quella di «star nella trama e dirigere gli avvenimenti, supplire con qualche spiegazione a quello che ancora manca»⁸ ed è evidente come essa «aggetti verso il più intenso “scrittore-spettro”»⁹ dei brani in corsivo di *Uomini e no*, ai quali infatti «il registro teatrale era destinato».¹⁰

Per comprendere con maggiore precisione l'analogia tra le due figure viene inoltre ancora in soccorso la prova teatrale vittoriniana *Atto primo*,¹¹ la quale è indissolubilmente legata alla gestazione della struttura compositiva di *Uomini e no* e mostra, più in generale, quanto peso abbia avuto nella fase di progettazione del romanzo l'influenza di opere teatrali.¹² È Enrica Maria Ferrara a guidare il confronto, dimostrandone

⁷ Elio Vittorini, *Teatro americano*, in «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 35-38; la citazione alla p. 38. Sull'importanza dell'opera teatrale *Our town* nella narrativa di Vittorini, si rimanda sempre a Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento*, cit., pp. 78-101.

⁸ Vittorini, *Atto primo*, in «Il Ponte», cit., p. 1162.

⁹ Raffaella Rodondi, nota 4 a Vittorini, *Teatro americano*, cit., p. 40.

¹⁰ Ferrara, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento*, cit., p. 84.

¹¹ Si ricordi come in questo abbozzo teatrale Enne 2 bambino sia nel ruolo dell'*autore* e Berta in quello dello *spettatore*: sul valore che ha questa attribuzione di ruolo a Berta si è già detto, ora si vedranno invece le implicazioni legate alla coincidenza tra il personaggio Enne 2 la figura dell'*autore*.

¹² Per proseguire l'analisi dell'interna «struttura drammaturgica» di *Uomini e no*, si veda Giuseppe Lupo, *La resistenza mancata di “Uomini e no”. Dal romanzo di Vittorini al copione teatrale di Ciovi e Vaime*, in Vittorini *politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 105-123. Per altro già Anna Panicali (*Elio Vittorini*, cit.) già faceva notare l'importanza che hanno le parti corsive nello stabilire il grado di teatralità implicito nel romanzo, una teatralità che si estende, dunque, ben oltre i rapidi dialoghi dei capitoli toni. Si ricorda anche il già citato saggio di Giuseppe Varone, *L'«impressione di “parlare”, di essere attivo, di partecipare»*. E, ancora, infine, una più larga e approfondita analisi del rapporto che Vittorini ebbe con la forma teatrale si trova

do come Vittorini, in quella prova di scrittura abbia illustrato «contemporaneamente la sua idea di teatro come attualizzazione della memoria e il concetto di memoria come visualizzazione di un'immagine del passato che si configura immediatamente nella mente dello scrittore come immagine teatrale. Vale a dire che la mitopoiesi si fa rappresentazione teatrale prima di essere calata nella forma narrativa».¹³

Quest'ultima affermazione avvalorata ulteriormente la dimostrazione del fatto che la stesura di *Atto primo* preceda la composizione di *Uomini e no*, essendo state trasferite in esso non solo parti intere di testo – come già si è visto in 1.2.VII – ma anche elementi compisitivi che ne vanno a sostenere la struttura profonda. E il modo in cui ciò avviene è presto chiarito: facendo infatti riferimento al testo di *Atto primo* Ferrara afferma che «l'equivalenza fra teatro e memoria è esplicitata dall'Autore», uno dei personaggi della rappresentazione, «mentre discute con lo Spettatore dello statuto di realtà delle scene teatrali rappresentate dinanzi ai loro occhi».¹⁴ In proposito dunque:

L'Autore, come lo *Stage manager* wilderiano, è collocato sulla scena in posizione liminare e commenta con lo Spettatore le scene della commedia da completare che sono di natura autobiografica e vedono agire come protagonisti il padre, la madre, la nonna e il fratello dell'Autore nei ricordi di avvenimenti accaduti venticinque anni prima.¹⁵

L'influsso di Wilder ancora una volta è determinante.

Dal passo di *Atto primo* che Enrica Maria Ferrara cita in relazione a questa considerazione si possono infine trarre delle considerazioni utili per *Uomini e no*; il passo in questione è il seguente:

SPETTATORE: - Vedete che non era vero? È scomparso.
 AUTORE: - Se n'è andato. Doveva pur andarsene.
 SPETTATORE: - Se n'è andato come un fantasma.
 AUTORE: - Ma mio padre non è mai morto. Non è un fantasma.
 SPETTATORE: - Che cos'è dunque? Una rimembranza?
 AUTORE: - Una rimembranza? Va bene; diciamo che era una rimembranza.
 SPETTATORE: - Sono una bella cosa le rimembranze.
 AUTORE: - A volte sì a volte no.
 SPETTATORE: - Il passato presente. E il presente come passato. La realtà due volte tale.¹⁶

in Ferrara, *Il realismo teatrale della narrativa del Novecento*, cit., pp. 1-77.

¹³ Ferrara, *Il realismo teatrale della narrativa del Novecento*, cit., p. 84.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Vittorini, *Atto primo*, cit., p. 1165.

Ciò che conta, nel quadro di riferimento dei corsivi del romanzo del 1945, è il fatto che la «rimembranza»¹⁷ che unisce passato e presente in una realtà due volte tale, si sovrapponga al «fantasma», così come lo Spettro che si affianca ad Enne 2 è il veicolo attraverso il quale si costruisce quella fantasticheria che rende il ricordo dell'infanzia «reale due volte». E si produce poi il cortocircuito tra fantasmi, autori e protagonisti (anche in *Atto primo* «l'Autore adulto [...] veste contemporaneamente i panni di se stesso bambino di dieci anni e del drammaturgo trentacinquenne»),¹⁸ soprattutto nel momento in cui, in *Uomini e no*, lo Spettro si dichiara al contempo scrittore e alterego del protagonista. Elementi questi ultimi che portano con sé importanti considerazioni critiche, come si vedrà nel corso del presente capitolo.

II. Corsivi di amplificazione

Si proceda seguendo la direzione della trama narrativa. Con le seguenti parole si avvia la prima sezione di capitoli in corsivo, che commenta i capitoli introduttivi:

XVIII – *L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui, e appena sono solo, nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui.*

«Sono qui,» gli dico, «Enne 2.»¹⁹

(colonna 18 – edizione 1945, p. 31)

Il passaggio da una situazione diegetica all'altra si realizza innanzitutto attraverso l'espedito del “cambio di scenografia”, cioè con l'ingresso di Enne 2 in una camera; ma di fronte alle poche righe appena citate emerge soprattutto chiaramente come l'identità della voce narrante sia complessa: si tratta dell'*io* di uno scrittore, che si comporta in modo speculare al proprio personaggio, con il quale costruisce un dialogo diretto, tipograficamente marcato attraverso l'uso di virgolette.

I piani finzionali a questo punto si scompaginano, moltiplicandosi e sovrappo-
nendosi: il procedimento oltrepassa la modalità rappresentativa del muto dialogo di

¹⁷ Poco oltre in *Atto primo* la «rimembranza» è definita la «prospettiva che gli anni fanno sulle sue parole di allora» e «la realtà due volte reale» come «passato presente», passato che nel presente «è fantasia» (ivi, p. 1170).

¹⁸ Ferrara, *Il realismo teatrale della narrativa del Novecento*, cit., p. 84.

¹⁹ Anche lo Spettro chiama il protagonista con il nome in codice, benché lui conosca il suo passato e il suo vero nome. Così prosegue infatti la citazione: «Questo è il suo nome di ora, come ora lo chiamano i suoi, ma egli ne ha avuti altri, e io li ho conosciuti, io l'ho chiamato, in dieci anni, con tutti i nomi che ha avuti» (p. 31).

Berta con i morti, in cui la costruzione di un discorso diretto restava all'interno della dimensione finzionale attanziale e il dialogo stesso era tra personaggi, tra Berta e i morti appunto. Inoltre il colloquio si sviluppava nella mente della protagonista femminile ed era la trasposizione verbale (la traduzione) di un movimento psicologico. A marcare come si trassasse di un avvenimento interiore interveniva la scelta di proporre i dialoghi in forma diretta senza l'uso delle virgolette e benché, anche in quel caso, la presenza della voce narrante si manifestasse attraverso l'uso del pronome *io* e dei *verba dicendi*, il narratore si atteneva al proprio ruolo e alla propria posizione extradiegetica, non interagendo direttamente con i personaggi, ma raccontando o commentando le loro azioni e i loro pensieri.

Nei corsivi che vedono protagonista Enne 2 invece la presenza del narratore è molto più invasiva poiché fondata su quella struttura teatrale di cui si è detto, la quale costitutivamente e programmaticamente scardina i piani narrativi e i patti di finzione tradizionali. Inoltre l'*io* dei corsivi si dichiara espressamente simile al protagonista, poiché entrambi condividono alcune condizioni "esistenziali" che saranno di volta in volta poste in rilievo.

Gli dico: «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te. Di diverso ho solo che scrivo. Sono uno che scrive, uno scrittore, e voglio scrivere di te. Perché questa paura?»

(colonna 18 – edizione 1945, p. 31)

Le due soggettività si muovono però su due piani di realtà ben distinti: uno è scrittore, in uno spazio finzionale molto stretto, che tende a sbilanciarsi verso il reale biografico dell'autore, l'altro è soggetto scritto, appartenente a un sottomondo narrativo dai più certi confini.

Nei primi brani in corsivo lo Spettro ha la funzione di amplificare l'eco del sentimento che Enne 2 prova per Berta: la voce narrante infatti, al momento del suo primo apparire, nelle prime righe del capitolo XVIII, dichiara di volere scrivere «*della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui*» e fonda la propria identità sul fatto di avere in comune con il protagonista il vissuto sentimentale, di cui primariamente, dichiara di volere parlare, di condividere cioè la stessa esperienza d'uomo del protagonista e proprio su questa condivisione fonda la possibilità della costruzione della fantasmatica apparentemente consolatoria di Enne 2.

«Non ti lascio solo,» gli dico. «Non ti sono amico?»

[...]

«Io posso fare molto per te.»

[...]

«Lo sai che cosa vorrei?»

«Che cosa?» io gli domando.

«Un giorno della mia infanzia.»

[...]

«Ma con una differenza.»

«Che differenza?»

«Con la cosa tra me e lei.»

«Come?» gli chiedo. «La tua infanzia e questa cosa insieme?»

«Ma non è reale.»

«È due volte reale.»

«Tu di allora?» gli dico. «E tu di ora?»

«Io nella mia infanzia,» egli mi dice. «E nella mia infanzia anche lei. La cosa nostra in un giorno di allora.»

(colonne 18-19 – edizione 1945, pp. 32-33)

Occorre poi chiarire in modo definitivo che i corsivi di *Uomini e no* non sono luoghi in cui si cede spazio alla memoria del protagonista, alla rievocazione della sua infanzia *tout court*: il procedimento messo in atto non è quello del ricordo o della contemplazione del ricordo, ma quello più complesso della fantasticheria, o meglio delle «fantasticherie regressive» di cui parla Vittorio Spinazzola.²⁰

L'espressione «due volte reale» rimanda poi anche necessariamente a *Conversazione in Sicilia* e il confronto con quel testo, ancora una volta è utile alla comprensione della complessità del romanzo del 1945.

Innanzitutto, la costruzione della voce che dialoga con il protagonista “sotto forma di Spettro” permette – in prima, ma non esclusiva, istanza – che siano rappresentabili sulla pagina i conflitti interiori di Enne 2, i suoi desideri, le sue paure, le sue fragilità. Inizialmente la voce ha il compito di accompagnarlo in una dimensione fantasticata che possa permettergli di evadere dalla realtà presente, dalla sua privazione, dalla mancanza di lei da dieci anni. Enne 2, con l'aiuto dello Spettro, ricrea, infatti, una finzione per potere trovare sollievo dalla propria solitudine presente. La fantasticheria da lui cercata è, da un lato, un ritorno all'infanzia, dall'altro, però, alla rievocazione degli spazi e dei paesaggi siciliani, si affianca la proiezione del desiderio della vicinanza con Berta. Una realtà doppia formata da una dimensione di memoria che si intreccia con quella del desiderio: «due volte reale», un'espressione che – appunto – proviene direttamente da *Conversazione in Sicilia*.

Se la «quarta dimensione» nel romanzo del 1938 è il tempo, per Vittorini esso si manifesta sul piano della memoria o del desiderio. Nel caso di Silvestro si assiste alla sovrapposizione tra ciò che il personaggio sta vivendo nel presente del viaggio con i ricordi del passato; tra essi, però, si inserisce la consapevolezza nel frattempo raggiunta. Si tratta, dunque, di tre elementi, anche se apparentemente sembrano due. Per Silvestro non si mette in moto solo un confronto tra presente e passato, ma, in

²⁰ Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 308.

mezzo, a creare una relazione, una direzione, un tipo di attenzione o anche solo una domanda, c'è la maturità di un giovane uomo che si interroga sul mondo che lo circonda, per potere capire come agire, come compiere delle scelte e divenire uomo pienamente.²¹ Anche nel caso di Enne 2 sono tre elementi ad essere messi in relazione tra loro: la memoria dell'infanzia; il desiderio di modificare il presente; il presente stesso, come dato incontrovertibile. In questo caso l'alchimia si complica perché la modificazione del presente viene pensata come conseguenza di un'alterazione del passato, Enne 2, cioè, immagina che se avesse conosciuto Berta fin dall'infanzia, lei non sarebbe diventata moglie di un altro. Ad ogni modo, il definire queste fantasie «due volte reali» è un'espressione che serve a spiegare la complessità di un'esperienza, dal punto di vista di chi la sta vivendo. E soprattutto indica che, all'interno di essa, il soggetto sta rielaborando una parte di sé e del proprio vissuto con la quale è ancora in conflitto. Silvestro troverà uno scioglimento, Enne 2 no.

Per entrambi i personaggi, però, un punto di partenza imprescindibile per compiere questo percorso interiore, il punto di riferimento e il momento della propria esistenza a cui bisogna tornare, è l'infanzia. Alla base di questo necessario confronto non c'è uno spicciolo freudismo, ma una visione della fanciullezza che a Vittorini è giunta, più che dalla psicanalisi, dalla letteratura.²²

Restando all'interno degli echi di e da *Conversazione in Sicilia*, si capisce che per l'autore l'infanzia ha innanzitutto il valore di “deposito di universali”: avere «il cuore» dell'infanzia, infatti, corrisponde ad avere il cuore «di tutto il mondo»,²³ e ripensare alle esperienze di quando si era bambini, quelle portate dai libri in particolare, equivale a sentire su di sé le esperienze di tutti gli uomini:

È una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le *Mille e una notte* in special modo. Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia.²⁴

²¹ Il passaggio esistenziale che Vittorini racconta è quello da una prima giovinezza, non più adolescenza, alla «giovinanza matura [...], che implica l'inserimento definitivo nell'esistenza collettiva e che richiede, dunque, l'assunzione precisa di un ruolo sociale» (Bruno Falsetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 60).

²² «Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro, di cui non sapremmo privarci senza abbandonare i nostri medesimi pensieri, senza sacrificare il nostro mestiere. Noi lo vediamo distintamente senza affatto confonderlo con Freud, senza spiegarlo con la psicanalisi» (Elio Vittorini, *Scarico di coscienza*, in «L'Italia letteraria», a. 1, n. 28, 13 ottobre 1929, p. 1; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 121-125; la citazione alle pp. 124-125).

²³ «avendo il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 670).

²⁴ Ivi, p. 660.

Il percorso di Silvestro in *Conversazione* è, dunque, paradigmatico per ogni uomo: occorre ripensare al luogo, fisico e affettivo, da cui siamo partiti e chi siamo stati per comprendere chi siamo noi ora, e come il mondo è diventato. Un percorso che ha come avvio «una scura nostalgia»²⁵ di riavere in sé la propria infanzia.

È la stessa nostalgia che prende Enne 2, solo che, nel caso di questo protagonista della Resistenza, l'infanzia resta confinata in un luogo mentale dove è possibile rifugiarsi solo attraverso le fantasticherie – attraverso le quali la guida è lo Spettro, la voce narrante²⁶ – e che non apre alla possibilità di un viaggio verso un luogo geograficamente rintracciabile. La differenza sta in questo: l'azione di Silvestro è il suo viaggio verso la Sicilia e la sua infanzia; l'azione di Enne 2 è la lotta contro il fascismo. In questo secondo caso, dunque, il ritorno ai luoghi dell'infanzia è solo una proiezione mentale,²⁷ mentre per Silvestro era la lotta a essere un desiderio astratto.²⁸

Enne 2 mette in atto, quindi, l'azione che a Silvestro era impedita: Silvestro si era chiuso in sé, negli «astratti furori», per difesa, e sentiva il bisogno di recuperare il contatto con la vita.²⁹ Enne 2 invece agisce e combatte ogni giorno, ma la vita in lui lo stesso manca, per la mancanza disperata di una donna da amare, elemento che nel

²⁵ Ivi, p. 574.

²⁶ Per riconoscere nello Spettro un ruolo di guida, si citino solo alcuni brevi passaggi di uno dei primi capitoli corsivi: «Entriamo in un giardino. [...] Vediamo vetri di finestre, e sui vetri sole. Io mi avvicino. / “Non avviciniamoci alla casa,” egli dice. / Ma è con me» (p. 34).

²⁷ Il ritorno all'infanzia di Enne 2, inoltre, non è nemmeno un andare verso un luogo psicologico legato a un fatto accaduto: le sue sono fantasticherie regressive, appunto, come già si è affermato, e portano il personaggio a bloccarsi in un'impasse che non produce alcun tipo di possibilità di avanzamento o crescita o consapevolezza, cosa che invece conquista Silvestro, restando però bloccato sul piano dell'azione concreta e attiva nel proprio presente.

²⁸ «Quando gli “astratti furori” trovarono, con *Uomini e no*, il modo di depositarsi nei concreti furori del mondo offeso, “la quiete nella non speranza” divenne per Vittorini la speranza nella non quiete. Era capovolto il tempo, che rivelava non più dentro di sé quello spazio bianco, quell'immoto nucleo interno, quell'eternità, ma appunto, fuori, quella sempre più spinta non quiete che manteneva viva la speranza proprio nel dichiararsi non quiete. [...] “La forza della propria disperazione d'uomo” è di assomigliare alla speranza, di mostrarsi simile all'azione, di agire in un personaggio, di assomigliarlo per sentirne tutta la dissomiglianza.» (Piero Bigongiari, *L'uomo e lo spettro*, «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967, pp. 121-127; la citazione a p. 122).

²⁹ Cfr. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 571. Giuseppe Lupo individua nell'occorrenza che ha questo sintagma (nell'incipit di *Conversazione*, nelle righe introduttive di *Americana* e nell'editoriale che apre «Il Politecnico») la possibilità di considerare il «periodo compreso tra la fine degli anni Trenta e la guerra come a una fase segnata dall'impossibilità di agire, dal desiderio frustrato di impegno, dall'appuntamento con la storia rinviato ad annate successive. [...] nella condizione di astrazione Vittorini individua la resa alla non-civiltà» (Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 24).

testo – lo si è visto – è posto come indispensabile per il raggiungimento della piena felicità: come unica difesa contro questa sofferenza resta il rifugio nella fantasticherie, al chiuso della propria stanza. I meccanismi che muovono i due personaggi dunque sono uguali ed opposti: Silvestro ha una donna e una famiglia, ma vive come se tutto capitasse molto lontano da lui; non è felice a causa di una acquisita passività inerte che è l'unica difesa in un momento storico e politico violento in cui non c'è ancora lo spazio per una reazione pratica. Enne 2 invece lotta per conquistare la felicità collettiva, finalmente quello spazio si è aperto, ma soffre il fallimento della propria dimensione privata, intima. Ancora una volta è chiaro che per Vittorini l'utopia ha come requisito indispensabile l'equilibrio fra le due dimensioni, come Selva insistentemente ripete. Il personaggio di Enne 2 è dunque costruito, sotto questo punto di vista, e *contrario* rispetto al personaggio di Silvestro.

Tornando ai brani corsivi di *Uomini e no*, si diceva che all'interno di essi, Enne 2 costruisce insieme allo Spettro una scena immaginaria con lo scopo di darsi un momentaneo ed effimero riposo: immagina di conoscere Berta fin da bambino, per impedire che lei incontri successivamente il futuro marito. È un atteggiamento psicologico elementare, creare proiezioni fantastiche in cui il soggetto possa trovare temporaneo sollievo dalla fatiche e dalle sofferenze quotidiane. Ed è anche il solo meccanismo che tiene insieme due delle cose che, stando alle parole di Silvestro, rendono bello il mondo: «Memoria e fantasia»,³⁰ quegli elementi, cioè, che per il Vittorini di quegli anni sono anche alla base delle opere letterarie.

Questo meccanismo della produzione di fantasticherie, però, viene piegato dall'autore a un diverso obiettivo. I corsivi, apparentemente consolatori, divengono, infatti, luoghi di riflessioni profonde sia sulla natura umana e sul senso delle cose, sia sull'azione diegetica che è stata rappresentata nei capitoli precedenti. I corsivi, infatti, nel corso del testo si staccheranno dalla mente angosciata di Enne 2 per aprire uno spazio in cui la voce narrante si muove in completa autonomia: non sempre infatti queste parti avranno come punto di avvio le fantasticherie del protagonista, creando dei brani su cui si inseriranno riflessioni morali o metanarrative.

Si consideri però, ora, il primo corsivo che rappresenta il primo incontro fantasticato fra Enne 2 bambino e la piccola Berta.³¹ Il bambino la chiama per nome, proprio come ha fatto l'adulto nell'incontro avvenuto poche ore prima. Si confrontino questi due brani:

³⁰ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 183.

³¹ Anche queste parti in cui il protagonista torna alla propria infanzia potrebbero risentire dell'influenza di *Our town* e in particolare dell'atto terzo (già citato per quanto riguarda il dialogo dei morti), nel quale la giovane donna appena morta chiede di tornare per un giorno in vita, di rivivere una giornata, e sceglie un giorno della sua infanzia, il suo dodicesimo compleanno (cfr. Wilder, *Piccola città*, cit., pp. 119-129).

«Si Berta,» egli disse.
(p. 10)

V – Lei per la prima volta si voltò, da quando era salita in canna. Si voltò a guardarlo.
«Puoi chiamarmi Berta?»
«Oh, Berta! Perché non potrei chiamarti Berta? Tu sei Berta.»
«E tu?» Berta chiese. «Tu chi sei?»
«Non sai più chi sono?»
«Come ti chiami ora?»
«Come sempre. Ho il mio nome e il mio cognome.»
«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?»
«Ora non ho un vero e proprio nome.»
«Dimmi come ti chiamano.»
«Enne 2.»
«Enne 2? Non posso chiamarti Enne 2.»
«Te l'ho detto non è un vero e proprio nome.»
«Prima avevi un vero e proprio nome.»
«Prima facevo un altro lavoro.»
«Perché hai cambiato lavoro?»
«Vorresti che non avessi cambiato lavoro?»
«Ho paura di quest'altro lavoro. Tu sei stato di nuovo con lo spettro...»
(p. 11)

«Berta,» la chiama il bambino.
[...] Lei di dieci anni si è fermata sui pattini.
«Come sai il mio nome?» gli dice.
«Lo so anche scrivere,» il bambino dice.
«Ah, sì?» dice lei di dieci anni. [...] Poi chiama i suoi compagni, i ragazzi urlanti. [...] I ragazzi circondano il bambino.
«Sai il suo nome?»
«Lo so,» il bambino dice.
I ragazzi girano intorno a lui, come indiani sui pattini.
«Dimenticalo,» dicono. Gli girano intorno e quasi cantano. «Sai il suo nome? Dimenticalo. Lo sai? Dimenticalo.»
Anche lei di dieci anni è tra loro: gli fanno, sui pattini, una danza della morte intorno.
«Ora basta,» il bambino dice.
«Che cosa?» dice lei di dieci anni.
«Io sono nei Gap,» il bambino dice. «Mandali via, o li faccio fuori.»
«Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?»^a
(pp. 35-36)

«Non voglio che continui. Non voglio che accada quello che è accaduto. Non voglio che incontri quell'uomo. voglio fermarla!»
Lei di dieci anni getta allora un grido e indietreggia, chiude su di noi la vetrata. «Tu non puoi che spaventarla,» io dico.^b
(p. 37)

^a In bozze si leggono altre due battute a conclusione di questo dialogo, che sono state tolte probabilmente per eliminare un diretto riferimento alla sparatoria descritta nei capitoli precedenti, il quale sarebbe risultato troppo divergente rispetto al tono allusivo della rappresentazione corsiva, caricando ulteriormente il già forte riferimento ai Gap:

«Io sono nei Gap,» il bambino dice. «Mandali via o li faccio fuori.»
«Che cosa?» dice lei di dieci anni.
«Mandali via,» il bambino dice. «Non hai visto che cosa ho fatto a quel ragazzo biondo?»
«Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?»
(colonna 21 – edizione 1945, p. 36)

^b Su queste parole si chiude la prima sezione corsiva e a prova del fatto che la paura di Berta è una sua caratteristica che la determina e che condiziona lo sviluppo diegetico, si noti come in bozze siano tolte due ultime battute che avrebbero reso questo finale meno netto:

«Tu non puoi che spaventarla» dico io.
«Che diavolo avevi?» chiede poi la madre a lei di dieci anni.
«Niente! Niente!» lei rispose.
(colonna 22 – edizione 1945, p. 37)

Due sono gli aspetti da sottolineare: da una parte la fantasticheria ritorna sui momenti più importanti degli incontri precedenti, dall'altra è però evidente come non sia affatto compensatrice dei fallimenti e delle delusioni reali, ma, anzi, sembra ribadirla con maggiore amarezza.³² Berta bambina non riconosce Enne 2, non gli si avvicina, chiama invece altre persone a deriderlo e a isolarlo. Anche in questa proiezione lei gli sfugge, e al bambino viene intimato di dimenticarla. D'altra parte, possiamo osservare, partendo da questo primo corsivo, la tecnica sulla quale poi anche altri si costruiscono: si prende un elemento narrativo presente nei precedenti capitoli tondi e lo si amplifica, come si vede in questo caso, in cui la paura di Enne 2 di perdere Berta, di non riuscire ad averla, si rappresenta nel coro dei ragazzi che lo allontanano da lei. Il bambino reagisce nella fantasia dicendo che appartiene al Gruppo di azione partigiana, cosa che è evidentemente una reazione incongruente (anche all'interno di una proiezione immaginifica) e che può ottenere solo il risultato di allontanarlo ancora di più da Berta:³³ la bambina non capisce, infatti, di cosa lui stia parlando, come la Berta donna ha paura di quella sua attività e non si comprometterebbe mai a sua volta con i partigiani. La stessa frustrante dinamica è presente al termine del gruppo di corsivi in cui si è letta l'anticipazione della storia di Berta; nella stessa direzione possono anche intendersi i capitoli del muto dialogo di Berta con i morti e anche il commento nel capitolo corsivo che segue il definitivo abbandono di Enne 2.

Lo spazio corsivo caricato emotivamente confonde paure e avvenimenti, desideri e vaghe consapevolezza del personaggio protagonista (o di Berta, ma il muto dialogo è l'unica eccezione), riuscendo a trasmettere la sua condizione umana più profonda, più intima, fragile e incerta. Il fallimento della cercata compensazione è indicativo della complessità di questo sovrapporsi di sentimenti, desideri, paure e del tentativo di rifiutare una realtà evidente. L'attraversamento delle zone dell'interiorità è, del resto, lo scopo principale a cui l'autore stesso destinava le parti corsive del testo, come già più volte di è visto citando l'aletta della sovraccoperta della prima edizione.

La dimensione più intima è, dunque, nella prospettiva di Vittorini, anche quella più universale: è a questa universale comunanza tra gli uomini che l'autore continuamente tende, ed è dentro questa tensione che acquista un profondo valore il ritorno all'infanzia. All'interno di essa ogni uomo può riconoscersi e trovare il punto di incontro che lo unisca agli altri uomini, che possa essere il punto di partenza per il superamento delle divisioni e delle incomprensioni. La radice della speranza di

³² La stessa amarezza, lo si è visto, si rintraccia nei corsivi che preludono allo svolgimento della "storia di Berta".

³³ È questo per altro l'unico caso in cui la sigla Gap non è sostituita in bozze dall'autore con "gruppo", "noi", "lotta", forse a volere accentuare l'effetto straniante di quest'affermazione del bambino. Potrebbe però eventualmente anche trattarsi di una disattenzione: benché le correzioni sulle bozze siano molto meticolose, l'ipotesi non può essere esclusa.

Vittorini nei confronti del genere umano risiede proprio nel credere gli uomini tutti uguali al fondo delle loro passioni e dei loro sentimenti: questa identità ancestrale è ciò che può garantire una concordia tra gli uomini, perché tutti hanno gli stessi desideri di base, soffrono le stesse pene e cercano la stessa felicità. Su questa base si ritiene che sia possibile edificare la società futura.³⁴

Io conoscevo questo e più di questo, potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo, che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile...³⁵

Come la malattia, il deserto e la sete connotano la dimensione esistenziale nella quale è immerso il protagonista di *Uomini e no*: nella prima parte del romanzo è questo l'elemento su cui si muove la materia narrativa, proprio perché Enne 2 è presentato prima come uomo che come partigiano ed è dunque la sua dimensione affettiva e sentimentale a definirlo.

Il deserto e la sete, dunque, come mancanza della donna amata: dimensione intima e privata che però, grazie alle parole di Selva, riusciamo immediatamente a porre in strettissima relazione con le azioni pubbliche e sociali che l'uomo compie. Si è già detto e si tornerà a ripeterlo, perché il motivo sotteso a tutto il romanzo è l'osservazione del modo in cui la dimensione umana del singolo interagisce con la dimensione politica collettiva. L'equilibrio precario su cui si reggono queste due dimensioni, non solo è tematizzato, ma va direttamente a dare forma alla struttura testuale: i capitoletti scritti tipograficamente in tondo raccontano le vicende pubbliche o di relazione interpersonale, mentre quelli scritti in corsivo mostrano, almeno nella prima parte del testo, la vita interiore del protagonista e le implicazioni morali delle sue azioni. I brani che affrontano l'interiorità del personaggio, costruiscono però un gioco di specchi molto complesso: all'interno dei corsivi la voce narrante diviene essa stessa personaggio e dialoga mentalmente, si potrebbe dire, con il proprio personaggio, Enne 2.

Leggendo i primi corsivi, si è infatti notato come l'urgenza primaria avvertita dalla voce narrante sia quella di raccontare della *cosa* che c'è tra Enne 2 e una donna. Il pretesto della scrittura viene, dunque, posto nella dimensione intima e affettiva: è la stessa dimensione sulla quale il romanzo si è avviato. Il primo oggetto narrativo

³⁴ «Vittorini ha convocato l'innocenza, come furore, in mezzo alla colpa novecentesca, le ha dato la forza di non combaciare con nulla, nemmeno col proprio ricordo» (Bigongiari, *L'uomo e lo spettro*, cit., p. 116).

³⁵ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 645.

dichiarato, sia dai primi capitoletti di azione diegetica, sia nel primo corsivo di riflessione metanarrativa, è l'amore, proprio perché Enne 2 viene presentato prima come uomo, nel suo rapporto amoroso con una donna, che come combattente.

Tutta la sfera privata dei sentimenti viene quindi analizzata e riproposta nella prospettiva di quella congiunzione che si vuole operare tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e il collettivo: «azioni e sentimenti bruciano a una passione unica».³⁶ Ciò che in questo romanzo è affrontato è, quindi, la riflessione su quelle intime ragioni che portano un uomo a uscire da se stesso e a combattere per il raggiungimento di qualcosa che abbia valore per sé e per gli altri. Il filtro dei sentimenti privati non può essere tralasciato perché da lì ogni uomo parte per compiere le proprie scelte, è dal proprio vissuto, infatti, che ognuno elabora un'idea (per quanto grossolana o semplicistica) di mondo.

Ecco che allora meglio si comprendono le domande poste a "bruciapelo" da Selva, ecco che meglio si inquadra la relazione fra lo spettro della separazione (a cui alludeva Berta) e il lavoro di Enne 2, ed ecco che si spiega l'insistenza della voce narrante nel dichiarare che vuole scrivere inizialmente non di altro se non «di lui e della sua cosa» (p. 48).

III. *Il partigiano: un'identità sfuggente*

Se per quanto riguarda Berta è possibile qui introdurre la definizione di personaggio *chiuso*, poiché su di lei si concentra un fascio di significati compatti e coerenti, che trovano compimento e realizzazione nello spazio-tempo della sua parabola diegetica, per quanto riguarda Enne 2 si dovrà parlare di personaggio *aperto*, poiché lungo il suo specifico percorso narrativo non si esauriscono tutti i temi e le problematiche che sono legate alla sua fisionomia. Il partigiano protagonista attira, infatti, su di sé una serie di questioni etiche, politiche e metaletterarie che non si risolvono intorno alla sua individualità, ma necessitano – per svilupparne le relative implicazioni e per osservarne le differenti sfumature – di altri "punti di appoggio", allo scopo di essere analizzate e presentate nel modo più esauriente possibile. Questi sostegni sono dati dal personaggio del Gracco e dall'*io* narrante dei corsivi, e ciò implica che sarà inevitabile, parlando di Enne 2, introdurre queste due soggettività narrative: solo dall'intreccio di significati dati dalle loro tre identità sarà possibile rendere conto delle complesse riflessioni che costituiscono la sostanza finzionale della vicenda del protagonista.

Se infatti nella relazione con Berta si definisce la posizione morale e sentimentale di Enne 2, nel rapporto che egli intrattiene con i compagni partigiani si definisce la sua posizione sociale. Innanzitutto occorre ripetere come sulla professione di Enne 2, sulla sua provenienza, sul suo passato civile, il romanzo resti molto reticente, a partire anche dal fatto che dichiaratamente non sono detti il nome e il cognome anagrafici del protagonista.

³⁶ Aletta sinistra della sovracoperta, *Uomini e no*, 1945, cit.

Gli unici dati che sono forniti al lettore si riducono a una rapida frase del primo capitolo, che però descrive un'azione e quindi non determina, in un primo momento, alcuna caratteristica della sua persona o personalità:

Un uomo si fermò davanti al banco dei libri; portava una bicicletta per mano.
(colonna 1 – edizione 1945, p. 5)

Un altro minimo dettaglio presente nelle prime pagine aiuta a comporre un quadro leggermente più ampio di descrizione del protagonista: nel capitolo XIII si dice infatti che Enne 2 nasconde la pistola «nella tasca del soprabito» (p. 25), indumento che non rientra tra quelli che abitualmente identificano un operaio, ma piuttosto un appartenente al ceto impiegatizio, che potrebbe indossare al di sotto, un abito.

Nella sezione di prologo, una volta lasciata Berta, a partire dal capitolo XIII e nei seguenti XIV-XVI si intuisce che egli sia a capo di un gruppo partigiano, ma nessuna precisazione è fornita in merito; in seguito, solo nel capitolo XXXII e nei seguenti, si dice espressamente che Enne 2 è il «capitano» (p. 50). In bozze, infatti, è stato tolto un primo riferimento al suo incarico all'interno dei gruppi partigiani: nella scena del primo scontro armato, dei capitoli XIV-XVII (pp. 25-30), è eliminato un vocativo, che avrebbe invece fornito l'indicazione.

BOZZE: colonna 15	EDIZIONE 1945: p. 25
«Allora, capitano? »	«Allora?»
«Ve l'ho mostrato ieri. Escono a mezzogiorno...»	«Ve l'ho mostrato ieri. Escono a mezzogiorno...»
«Mancano tre minuti, capitano. »	«Mancano tre minuti.»

In questo modo il lettore attraversa le prime parti del romanzo senza avere alcun preciso punto di riferimento grazie al quale collocare la posizione pubblica di Enne 2 e, inevitabilmente, questo aspetto contribuisce a mantenere preponderante lo spazio concesso alla sua dimensione intima e sentimentale.

Inoltre Enne 2 è un personaggio che non viene descritto, ma fatto agire all'interno di certi ambienti, sfruttando una tecnica che è diventata caratteristica dello stile narrativo di Vittorini e che è usata anche per la rappresentazione degli altri personaggi. Enne 2, in particolare, agisce in due luoghi: in strada o in una stanza. La camera è il momento della solitudine e dell'interiorità per eccellenza, ma anche durante i combattimenti, o i momenti in comune con gli altri compagni, Enne 2 resta distaccato: egli esercita il proprio ruolo, restando isolato sul piano della relazione umana. Gli incontri con Berta sembrerebbero strapparli a questa emarginazione probabilmente volontaria, ma sono solo attimi che poi fuggono e lo fanno ricadere nel suo intimo *deserto*.

Enne 2 appare, infatti, nel corso del testo, sempre distante dagli altri compagni partigiani e tale aspetto è accentuato dagli interventi correttori presenti sulle bozze.

I pochi passaggi testuali in cui si intravedeva una sua sintonia simpatetica con i compagni, socialmente umili e culturalmente semplici, sono infatti stati eliminati durante quella fase di controllo del testo e tale intento determina uno dei principali scopi delle correzioni inserite con l'inchiostro blu scuro.

Si vedano i due casi riportati di seguito nelle tabelle:

CARTA 5	BOZZE: colonne 49	EDIZIONE 1945: p. 83
<p>Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, ^{***} strette e in ombra. Portati i suoi uomini in una di esse, Enne 2 disse loro: «Potevamo riunirci prima delle nove tutti <u>nella rimessa delle dove sono le macchine.</u> Ma è meglio rischiare uno scontro con una pattuglia che rischiare un recapito di più superare^c di più^c ogni cosa in più che si conosce è un motivo in più di essere tormentato quando uno vien ^{***} preso. Meglio rischiare uno scontro con una pattuglia.»</p> <p>Egli sempre ripeteva loro questo vecchio avvertimento. Era come se si rammaricasse di non aver mostrato loro tutta la fiducia che pur aveva di loro; e sempre l'uno o l'altro di loro rispondeva: «Si capisce.»</p> <p>Rispose «si capisce» il Foppa, ed Enne 2 soggiunse: «Dammi la bicicletta Figlio-di-Dio. Vado a posarla e vengo con le macchine.</p> <p>Ma mentre stava per muoversi una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione. Un uomo alto ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>	<p>Piccole strade dal viale salivano verso il bastione, strette e in ombra. Portati i suoi uomini in una di esse, Enne 2 disse loro: «Potevamo riunirci prima delle nove tutti dove sono le macchine. Ma ogni cosa in più che si conosce è un motivo in più di essere tormentato quando uno vien preso. Meglio rischiare uno scontro con una pattuglia.»</p> <p>Egli sempre ripeteva loro questo vecchio avvertimento. Era come se si rammaricasse di non aver mostrato loro tutta la fiducia che pur aveva di loro; e sempre l'uno o l'altro di loro rispondeva: «Si capisce.»</p> <p>Rispose «si capisce» il Foppa, ed Enne 2 soggiunse: «Dammi la bicicletta Figlio-di-Dio. Vado a posarla e vengo con le macchine.</p> <p>Ma mentre stava per muoversi una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna, sull'alto del bastione. Un uomo alto ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>	<p>«Dammi la bicicletta,» disse Enne 2 a Figlio-di-Dio. «Vado a posarla e vengo con le macchine.»</p> <p>Erano in una delle piccole strade che dal viale salivano verso il bastione; Enne 2 stava per muoversi, ma una grande automobile si fermò sopra a loro nella luna. Un uomo alto ne scese, parlò in tedesco, con quelli dentro, e s'udì sbattere lo sportello, la macchina ripartì, l'uomo rimase solo.</p>

E ancora:

^c La parte conclusiva della frase cancellata testimonia almeno due ripensamenti.

^d Refuso.

^e La frase è interamente riscritta a mano, con inchiostro blu scuro, da Vittorini, nel margine in alto della colonna 49.

CARTA 50	BOZZE: colonne 135-136	EDIZIONE 1945: p. 225
<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?»</p> <p>Ancora pensava ai suoi compagni morti come se fosse più vicino a loro, quasi un po' perduto anche lui, e al tempo stesso gli pareva di essere sul punto di perdersi in un modo che lo avrebbe allontanato da ogni cosa al mondo e persino da loro.</p> <p>*** Sarebbe stato andar via da Milano il suo modo di perdersi? Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>	<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?»</p> <p>Ancora pensava ai suoi compagni morti come se fosse più vicino a loro, quasi un po' perduto anche lui, e al tempo stesso gli pareva di essere sul punto di perdersi in un modo che lo avrebbe allontanato da ogni cosa al mondo e persino da loro.</p> <p>Sarebbe stato andar via da Milano il suo modo di perdersi? Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>	<p>«E dovrei andar via?» disse Enne 2. «Dicono che debbo andar via da Milano?»</p> <p>Pensò Berta tornare, forse per non ripartire più: e non trovarlo.</p>

L'effetto che si ottiene è un acutizzarsi della solitudine umana di Enne 2, il quale appare incapace di avere, con chi ha intorno, rapporti che non si riducano all'adempimento della sua carica; i suoi compagni stessi infatti affermano:

«Che cosa sappiamo noi del capitano? Noi non sappiamo nulla del capitano. Egli è il più vecchio di tutti noi [...]»
 (colonna 35 – edizione 1945, p. 59)

Quest'ultimo dato anagrafico è però più significativo per inquadrare la posizione dei partigiani che quella del protagonista, dato che già attraverso il primo colloquio con Berta si era intuita la sua età: chi pronuncia questa frase sono i compagni più giovani, mentre un altro, di età più avanzata lo considera un «giovanotto» (p. 59). Ad ogni modo, conta rilevare come Enne 2 stia con i compagni unicamente per lo scopo dell'organizzazione o della conduzione del combattimento, poi è solo. È esemplare una delle poche scene collettive, in cui Enne 2, pur essendo tra agli uomini del proprio gruppo, arretra alla posizione di comparsa, lasciando a loro il compito di condurre la conversazione. La scena si svolge nella casa di una compagna, maestra elementare, in cui Enne 2 e altri partigiani si ritrovano prima di un'azione di guerriglia; il protagonista, dopo essere «stato in giro per i preparativi dell'azione» (p. 62), chiede di potere avere qualcosa come cena e si ritrova a mangiare da solo. Mentre gli altri chiacchierano di cose senza apparente importanza, forse in piedi nella stanza, Enne 2 resta seduto al tavolo, intento a mangiare in silenzio.

Enne 2 mangiava fritte le due uova, senza il pane.
 «Come fai a mangiarle senza il pane?» Scipione gli chiese.

Guardavano, Foppa e lui, il padellino, guardavano la faccia di Enne 2, poi si guardavano l'un l'altro. Soggiunse Scipione: «Meglio pane senza uova che uova senza pane.»

«Perché?» il Foppa disse. «Io preferirei uova senza pane, piuttosto che pane senza nulla.»

«Io no,» disse Scipione. «Se dovessi scegliere tra pane solo e uova sole io sceglierei pane solo.»

(colonna 38 – edizione 1945, p. 63)

La seconda parte dell'ultima battuta sopra citata corrisponde alle prime parole della prima carta conservata nel fascicolo “Uomini e no, manoscritto”, degli archivi di APICE. Da questo momento in poi l'analisi del testo della *princeps* può dunque avvalersi dei dati critici forniti anche dalle carte manoscritte, benché, per le parti qui considerate, sugli autografi ci siano poche varianti significative, mentre gli interventi più importanti siano presenti sulle prime bozze di stampa.

«Invece io sceglierei uova sole.»

«Tra il pane da solo,» Scipione disse, «e qualunque altra cosa da sola io sceglierei sempre il pane.»

Disse il Foppa: «Io sono tutto il contrario.»

«Sceglieresti qualunque altra cosa?» disse Scipione.

«Al posto del pane solo?» il Foppa disse. «Oh sì! Sceglierei sempre qualunque altra cosa.»

«Anche aringa arrostita?»³⁷

«Anche aringa arrostita.»

«Anche formaggio gorgonzola?»

«Anche formaggio gorgonzola.»

(carta 1 – colonna 38 – edizione 1945, p. 63)

Per tutta la durata di questa scena, Enne 2 resta estraneo al dialogo dei compagni partigiani e l'impressione che se ne trae del personaggio è quella di un uomo incapace di avere un rapporto diretto e non conflittuale con il livello elementare dell'esistenza. I brani citati, infatti, mostrano come siano tesi alla rappresentazione della semplicità d'animo dei compagni di lotta³⁸ e – significativamente – Enne 2 non vi partecipa,

³⁷ Sono anche legati a minimi dettagli i riferimenti intertestuali tra le opere di Vittorini: «“Come hai fatto a riconoscermi?” dissi io. / Mia madre rideva. [...] Venne odore di aringa ad arrostitire [...] Si andò [...] di là nella piccola cucina dove il sole batteva su ogni cosa. In terra, dentro una pedana di legno, c'era acceso un braciere di rame. L'aringa vi arrostitiva sopra, fumando, e mia madre si chinò a voltarla» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 602).

³⁸ Come sempre nella scrittura di Vittorini, i dialoghi tra i personaggi più umili sono costruiti sulla continua ripetizione di frasi e argomenti che tornano su se stessi, senza una vera e propria progressione.

mostrando ulteriormente come egli sia un uomo irrequieto.

Il lettore per altro sa della complessità d'animo di Enne 2 fin dal primo gruppo di capitoletti corsivi del romanzo; sa che è un uomo tormentato da un storia d'amore irrisolta e da continue domande sul senso di ciò che gli accade intorno; è diviso tra scatti di volontà o di resa che sono uguali nelle motivazioni e opposti nei risultati. Il tentativo di riappacificazione con se stesso e con il mondo passa attraverso la partecipazione alla lotta resistenziale, attraverso lo sforzo di comportarsi e agire «come gli uomini semplici fanno», ma proprio in conseguenza di tutto ciò egli resta fino a questo punto del romanzo un personaggio con un'identità sfuggente, non sufficientemente aderente alle cose per potere combattere motivando con una «risposta semplice» le proprie scelte, e non sufficientemente distaccato per potere restare solamente chiuso in una stanza ad osservare quel che accade.

La sua fisionomia inizia però a meglio definirsi con la comparsa del personaggio del Gracco all'inizio della sequenza in tondo da cui sono state tratte le ultime citazioni, in particolare nel capitolo XXX.³⁹ Per questa sequenza però il confronto con le carte manoscritte non può però condursi, poiché precede i brani poco sopra citati. È dal confronto con questa figura, saggia, compatta e incrollabile, che sono meglio definibili le caratteristiche del protagonista, in virtù anche del fatto che il raffronto tra i due personaggi è messo in atto dalla stessa voce narrante.

Nel capitolo XXX, dunque, tra i partigiani che si sono dati appuntamento, c'è una «vecchia conoscenza di confino che [Enne 2] rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato in Spagna, che era stato valoroso nelle brigate internazionali» (p. 49).

È interessante soffermarsi immediatamente sulle correzioni apportate dall'autore sulle prime bozze in colonna che riguardano questi paragrafi. In bozze si leggono frasi che sono lì soppresse e che, anche in questo caso, confermano come la direzione delle correzioni proceda, da un lato ad allontanare un reverenziale forse, ma anche affettuoso, atteggiamento dei compagni nei confronti del loro capitano (in coerenza con la volontà di accentuare il distacco umano tra di loro, come si è detto prima), dall'altro a eliminare un riferimento concreto all'attività del Gracco: le due correzioni sono senz'altro contemporanee e avvengono dunque in parallelo, rispondendo cioè a una comune direzione correttoria che tende ad astrarre la biografia e la relazionalità di questi personaggi.

BOZZE: colonna 28	EDIZIONE 1945: p. 49
<p>Era una vecchia conoscenza di confino che rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato valoroso nelle Brigate Internazionali, e che ora aveva una grande parte nella direzione della lotta armata; ma non supponeva di incontrarlo lì quella sera. Lieto di questo, Enne 2 guardava lui senza quasi ascoltare le congratulazioni che gli altri tre gli rivolgevano per l'azione del giorno prima.</p>	<p>Era una vecchia conoscenza di confino che rivedeva dopo anni, sapeva ch'era stato in Spagna,^f valoroso nelle Brigate Internazionali, ma non supponeva di incontrarlo lì quella sera.</p>

³⁹ Per questa sequenza, però, il confronto con le carte manoscritte non può condursi, poiché precede i brani poco sopra citati.

Il Gracco, dunque, finisce espressamente per ricadere nella dimensione della «figura di funzione»⁴⁰ e la sua fisionomia esemplare ma statica, quasi quella di un'icoma morale, continua ad essere accentuata nelle revisioni manoscritte presenti sulle prime bozze di stampa. Proprio nei primi capitoletti in cui il suo personaggio è introdotto, Vittorini decide di intervenire [FIGURA 13] con alcune correzioni per diminuire la quantità di informazioni sul suo passato e per ridurre al minimo la rappresentazione della sua dimensione storica, trasformandolo in pura voce, come Ezechiele in *Conversazione*.

BOZZE: colonne 32-33	EDIZIONE 1945: p. 55
<p>«Quanti uomini in tutto?» «Dodici al massimo. [...] la vecchia conoscenza disse che voleva lui quei due posti per un suo compagno e per sé. «Cosa?» disse Baffi Grigi. «Tu?» «Tu Gracco?» disse Occhi di Gatto. Uno che era il capo nella lotta per tutta l'Italia non doveva esporsi in un'azione che riguardava soltanto Milano. L'uomo Gracco sorrise: «Per una volta posso farlo,» disse. Non vi erano azioni che non riguardassero qualche luogo in particolare, ma non vi erano azioni che non riguardassero insieme tutta l'Italia. «E poi,» disse, «questo ragazzo e io siamo vecchi amici. Vogliamo parlare dei nostri anni di confino. Vero, Enne 2?» «Ma andando con lui,» disse Baffi Grigi, «tu ti togli il merito dell'azione.» «Niente paura per questo,» il Gracco disse. «Vero, ragazzo, che non hai paura per questo? Io vado con lui come uno qualunque dei suoi uomini. Ai tuoi ordini, ragazzo,» disse. «E dopo,» soggiunse, «lo metteremo a capo dei Gap di Milano.» «Noi pensavamo,» disse Voce d'Agro, «di metterlo a riposo per un po' di tempo.» «Sicuro,» il Gracco disse. «Lo metteremo anche a riposo per un po' di tempo.» Discussero i particolari tecnici dell'azione, fissarono il luogo e l'ora dell'appuntamento per le automobili, e si salutarono; cominciarono, uno alla volta, ad andarsene.</p>	<p>«Quanti uomini in tutto?» «Dodici al massimo. [...] la vecchia conoscenza disse che voleva lui quei due posti per un suo compagno e per sé. «Cosa?» disse Baffi Grigi. «Tu?» «Tu Gracco?» disse Occhi di Gatto. L'uomo Gracco li fermò prima che potessero continuare. Disse: «Questo ragazzo e io siamo vecchi amici. Vogliamo parlare dei nostri anni di confino. Vero, Enne 2?» Discussero i particolari tecnici dell'azione, fissarono il luogo e l'ora dell'appuntamento per le automobili, e si salutarono; cominciarono, uno alla volta, ad andarsene.</p>

In particolare, però, in relazione alla parte di testo trascritta nella tabella, occorre

⁴⁰ Elio Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 96; nella recente nuova edizione con prefazione di Cesare De Michelis, a cura e con postfazione di Virna Brigatti, Matelica (MC), Hacca – Kindustria, 2016, la citazione è a p. 123.

^f Si segnala anche che la frase «Sapeva ch'era stato in Spagna», che si legge nella redazione entrata in stampa, è stata sicuramente introdotta in seconde bozze, allo scopo di rafforzare lo spessore etico del Gracco, dato il forte rilievo storico e simbolico che aveva quel particolare conflitto bellico, sia nella biografia intellettuale di Vittorini, sia nella percezione dei lettori del tempo.

^g La cancellatura condotta sulle ultime parole della frase è rimossa dal convenzionale «vive».

rilevare che sono di due tipi le correzioni lì inserite: da una parte la correzione interessa il Gracco, che è sempre più coerentemente portato a rappresentare la funzione di un semplice punto di vista sulle cose, essendo meno coinvolto nelle relazioni con gli altri personaggi, poiché diviene slegato da ruoli e funzioni precise e può quindi sembrare quasi un'apparizione la cui funzione è quella di interrogare i fatti e le persone. Dall'altra – e ancora le due cose si legano specularmente – è eliminato sia il riferimento a una potenziale carriera di Enne 2, che aprirebbe una dimensione pratico-concreta, che viene sempre allontanata e limitata al minimo per questo riguarda la posizione del protagonista e, insieme a questa, l'accenno al fatto che i compagni di Enne 2 già pensavano di metterlo a riposo. Quest'ultimo dato è, probabilmente, parso all'autore ancora ingiustificato a quell'altezza narrativa e la questione viene dunque rimandata all'ultima parte del romanzo.

Ad ogni modo, la comparsa del Gracco ha lo scopo di sollevare una serie di nodi problematici cruciali e, a conferma di ciò, basti aggiungere che proprio in concomitanza con il suo arrivo Enne 2 pone una domanda fondamentale, come se fosse la presenza del vecchio amico a permettergli di esprimere profondi quesiti morali.

BOZZE: colonna 29	EDIZIONE 1945: p. 51
<p>«Mi domando,» disse Enne 2, «che cosa penserei se fossi uno di loro.» «Se fossi uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti?» «Se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati.» I tre uomini si guardarono, e poi lo guardarono. «Noi non possiamo domandarci queste cose.» «Ma se io fossi uno di loro? Se fossi dieci di loro? Sarei contento che i patrioti colpiscano?» «Noi non abbiamo il diritto di domandarcelo.»</p>	<p>«Mi domando,» disse Enne 2, «che cosa penserei se fossi uno di loro.» «Se fossi uno di chi? Dei tedeschi? Dei fascisti?» «Se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati.» I tre uomini si guardarono, e poi lo guardarono. «Non abbiamo il diritto di domandarcelo.»</p>

Queste correzioni sembrano essere volte all'eliminazione di elementi che poi sono in ogni caso ripresi e approfonditi nelle righe successive:

«Ma se io fossi uno di loro? Se fossi uno dei quaranta che saranno fucilati domattina? Che me ne sembrerebbe di dovere essere fucilato con altri trentanove per quattro canaglie che i patrioti hanno tolto di mezzo?»

Baffi Grigi si alzò in piedi.

«Vuoi dire,» disse «che non vale la pena sacrificare dieci dei nostri per ogni colpo che diamo al nemico?»

(colonne 29-30 – edizione 1945, p. 51)

Ma ecco che proprio di fronte a questi quesiti interviene il Gracco, portando la saggezza data dalla propria esperienza:

Dall'angolo dove stava in disparte, la vecchia conoscenza di Enne 2 si avvicinò al tavolo. «Non ti ricordi,» disse a Enne 2, «quando non avevamo niente per colpire? Ognuno di noi avrebbe dato la propria vita per potere distruggere la millesima parte di un cane fascista, pensavamo che valesse la pena versare il sangue di mille di noi perché un cane fascista vi affogasse dentro. Volevamo la lotta. Ora è a lotta che abbiamo.»

(colonne 29-30 – edizione 1945, p. 51)

Ecco dunque motivata l'introduzione di questo personaggio: quest'uomo è il legame tra il passato e il presente, ha partecipato alla Guerra di Spagna, ha combattuto contro il fascismo franchista nel momento in cui in Italia non erano ancora maturi i tempi della lotta, quando cioè erano i tempi di Silvestro. Ora invece anche in Italia si può combattere per la libertà e la giustizia e l'esperienza vissuta in Spagna può insegnare molto.

Lo scontro tra partigiani e fascisti ha infatti delle ripercussioni pesanti sul piano umano e Enne 2 lo sottolinea, ponendosi dal punto di vista di chi la lotta non la fa concretamente, ma di chi la subisce e ne paga le conseguenze dirette. Perché non tutti i cittadini sono partigiani e non tutti sono solidali con loro, non tutti li sostengono. E sono però padri di famiglia, onesti lavoratori, giovani ingenui o anziani provati dalle lunghe privazioni. Che risposta umana si può dare alla loro morte? Alle loro sofferenze? Qual è il senso del sacrificio di ogni singolo morto?

È questo il primo tema, sollevato già anche da Selva, che il Gracco deve affrontare, perché non basta la risposta di azione che dà Enne 2, che reagisce a queste domande con rabbia:

«dobbiamo fare di più [...] Colpire di più [...] Colpire fino a stordirli. Non lasciare loro il tempo di eseguire le rappresaglie. [...]»

(colonna 30 – edizione 1945, pp. 51-52)

La risposta di Enne 2 non può infatti esaurire la complessità della questione ed è implicitamente fallimentare, perché non sarà mai possibile impedire qualunque ritorsione contro i civili, prevenendole sempre. La domanda posta era piuttosto di carattere morale e necessita, dunque, dell'apertura di uno spazio di confronto più ampio. Questa

breve citazione però consente di puntualizzare un aspetto del personaggio Enne 2: non è lui che può risolvere le questioni intellettuali o morali poste all'interno del romanzo, poiché è il personaggio che vive e agisce, consapevole solo fino a un certo punto di se stesso, avvolto da insoddisfazioni risolte in fantasticherie irrazionali e inconcludenti. Eppure è spesso lui a porre le domande, benché, appunto, non sappia formulare delle risposte: in questo senso è simile a Silvestro, che compie il proprio viaggio interrogando chiunque incontri, sollevando «strane domande», in cerca di «strane risposte».

IV. *La funzione interrogativa del Gracco*

Il compito di proporre analisi, magari non definitive, ma che forniscono una prima ipotesi di senso viene, invece, lasciato innanzitutto al Gracco e poi anche al narratore, il quale si sovrappone a quest'ultimo personaggio nel momento in cui alcune domande, inserite sotto forma di discorso indiretto libero, sono focalizzate su di lui, mostrando come la voce narrante si inserisca nel suo punto di vista. Tale sovrapposizione conferma il ruolo che è stato affidato al Gracco: essere il portatore del punto di vista di un intellettuale, quale è la voce narrante che si identifica con quella dello scrittore/autore,⁴¹ all'interno del piano propriamente finzionale. Sia detto inoltre che il Gracco, pur essendo un partigiano con esperienza non è mai rappresentato mentre agisce, ma solo nel ruolo dell'*osservatore*. Attraverso la tecnica dell'indiretto libero, dunque, sono introdotte le domande del Gracco e, in conseguenza, sollevati interrogativi esistenziali e morali cruciali; il Gracco, in questi capitoli in particolare, è l'«interrogante e insieme il testimone del dialogo».⁴²

Occorre rilevare come in questo caso la tecnica del discorso indiretto libero era applicata già nella prima redazione manoscritta del testo e non a caso su un personaggio che appartiene in modo molto stretto allo stesso campo morale di Enne 2, un personaggio che è stato definito un punto di appoggio del protagonista, nonché punto di accesso per le considerazioni della voce narrante, la quale a sua volta – ormai è chiaro – è speculare al partigiano.

I capitoli XXX-XXXIII, sono impostati come una scena fissa, in cui i personaggi chiacchierano e in cui il commento del narratore è ridotto al minimo. I successivi XXXIV-XXXIX sono invece costruiti in modo da lasciare maggiore spazio alle descrizioni dei personaggi e alle domande sulla loro condizione umana e di combattenti. I partigiani, infatti, aspettano l'ora dell'attacco, divisi in gruppi, in luoghi diversi, e la frammentazione della loro localizzazione spaziale permette alla voce narrante di «scivolare» da un gruppo all'altro, da un luogo all'altro, avendo come filo conduttore

⁴¹ Nella prospettiva di Vittorini non c'è distanza tra la funzione narratologica della voce narrante e l'identità biografica dell'autore reale.

⁴² Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 200.

le domande poste dal Gracco. Il percorso si avvia nel capitolo XXXIV, in cui il Gracco raggiunge Orazio e Metastasio, posizionati su due automobili in una rimessa:

I due in attesa sembravano fratelli: giovani entrambi, bruni entrambi, in tuta entrambi e giacca di cuoio, senza nulla sul capo; e lo esaminarono alla luce della luna, poi, richiusa la porta [dell'automobile], a quella delle loro lampade tascabili. «Bravo,» uno gli disse.

E guardava i fili bianchi tra i suoi capelli; pareva glielo dicesse per quei fili bianchi.

(colonna 33 – edizione 1945, p. 56)⁴³

In questo modo si ottiene sia la descrizione dei giovani partigiani, la quale fonda un'iconografia che resta più o meno invariata anche per gli altri compagni, e, allo stesso tempo, è confermato quanto già si era presupposto sull'età del Gracco e sull'autorità che la sua esperienza può rappresentare agli occhi dei ragazzi. Quest'ultimo, poi, pone ai due giovani alcune domande, per sapere chi sono, cosa fanno. Ma subito la riflessione si allarga e tale "allargamento" avviene proprio in conseguenza dell'introduzione di una domanda indiretta libera:

BOZZE: colonna 34	EDIZIONE 1945: pp. 57-58
<p>Perché quei due giovani avevano da fare con dei mitragliatori? I loro interessi erano semplici, pacifici: Essi non avevano ambizioni, non volevano diventare dei capi, né era accaduto loro personalmente nulla che li spingesse alla disperazione. Perché prendevano parte a una lotta che doveva sembrar loro disperata? Perché anche loro si trovavano presi in quel duello a morte?</p> <p>Il Gracco era curioso.</p>	<p>Perché quei due giovani avevano da fare con dei mitragliatori? I loro interessi erano semplici, pacifici; né era accaduto loro personalmente nulla che li spingesse alla disperazione. Perché prendevano parte a una lotta che esigea di combattere con la forza della disperazione?</p> <p>Il Gracco era curioso.</p>

La direzione della prima correzione presente nella tabella qui sopra tende a semplificare ulteriormente la rappresentazione dei compagni, fissandola unicamente sugli aggettivi "semplici e pacifici" che risuoneranno all'interno del testo come degli epiteti. La seconda modifica inserita a mano nei margini del foglio, invece, sembra volere richiamare quanto espresso nella *Nota* d'autore, posta al termine del romanzo, in cui si parla di Enne 2 del fatto che ha messo «*al servizio della propria fede la forza della propria disperazione*

⁴³ Anche per quanto indagato in questo paragrafo, la collazione può condursi solo tra bozze e *princeps*.

d'uomo»:⁴⁴ ai partigiani è richiesta la stessa cosa. Eppure, in questa correzione si perde una maggiore dimensione di significato, che emergeva chiara nella prima lezione. La frase introdotta in bozze, infatti, impedisce di cogliere un altro aspetto che in origine era stato considerato dall'autore: non c'è solo la disperazione personale, che può portare un uomo a mettere a rischio la propria vita, ma c'è anche la consapevolezza del fatto che la lotta in sé possa essere priva di speranza, che possa condurre alla morte. E, dunque, Vittorini, attraverso il Gracco, si chiede, come mai, uomini che non avevano motivi personali per rischiare, scelgono di compromettersi nel combattimento?

Ad ogni modo questa domanda fondamentale – perché hanno scelto di combattere? – resta al momento sospesa. Il nuovo capitolo XXXV sposta i riflettori su un altro gruppo di partigiani che stanno discutendo sul fatto che uno di loro, Coriolano, insiste nel portare con sé, nei vari rifugi, la moglie e i figli. Questa scelta gli viene rimproverata dai compagni, che non possono non considerarne la pericolosità. Egli però non può farne a meno, e l'unica risposta che sa opporre è un timido e insicuro «non so». Il «non so» di Coriolano è importante perché impedisce che ci sia una separazione manichea tra chi dice «non so» e chi invece sa dichiarare i motivi delle sue scelte. Non sono, dunque, solo i personaggi negativi o vili a portare incertezza e inconsapevolezza, ma anche tra i partigiani ci sono queste persone. Implicitamente l'introduzione di questa asimmetria lascia intendere che, ovunque, possono esserci individui non pienamente consapevoli del proprio ruolo e della situazione che li circonda e questo è un altro dei temi proposti all'interno dei capitoli qui considerati. E però evidente che seguirà un differente giudizio morale a seconda della parte nella quale costoro di lasciano, inconsapevolmente, trascinare, perché, oltre un certo limite, un'umana indignazione e una reazione di contrasto dovrebbero scattare anche nel più sprovveduto essere umano, il quale porta comunque sempre su di sé una dose di responsabilità.

I successivi capitoli XXXVI e XXXVII⁴⁵ sembrano avere semplicemente lo scopo di mostrare la dimensione intima e privata di questi partigiani, di dire come siano persone comuni, con una forma di moralità istintiva ma solida e schietta:

XXXVI – Coriolano era un uomo semplice; aveva una faccia aperta e buona, e spesso diceva: «Io non so».

Ma anche Mambrino aveva una faccia buona, l'aveva tonda e buona. E Barca Tartaro l'aveva ferma e buona. Pico Studente l'aveva acuta e buona. Tutti questi uomini erano semplici, erano pacifici, semplici, e i due giovani delle macchine, Metastasio e Orazio, erano come loro.

(colonna 36 – edizione 1945, p. 60-61)

È ribadita anche qui l'iconografia dei partigiani di cui si parlava poco sopra, resa ri-

⁴⁴ Vittorini, *Nota a Uomini e no*, 1945, cit., p. 265.

⁴⁵ Quest'ultimo è il capitolo della solitaria cena di Enne 2.

conoscibile anche grazie alle correzioni in bozze che rafforzano, come già si è detto, l'immagine del «personaggio collettivo»⁴⁶ che essi costituiscono.

È possibile dunque a questo punto introdurre una riflessione sulla descrizione schematica e manichea che fissa i caratteri dei personaggi partigiani, da una parte, e dei fascisti e nazisti dall'altra. I compagni «erano giovani e lieti con occhi che ridevano», «avevano capelli bruni che luccicavano al sole dell'inverno, come pelo bruno di animali» (pp. 25-26). Hanno quindi un'iconografia di riferimento che è quella del mondo animale, semplice e selvaggio, *feroce*, che porta però in sé la *purezza* e la *serietà*, parole che si forgiavano sulle letture dei testi degli autori americani.

I compagni, inoltre, così come Enne 2, non hanno dei veri e propri nomi, ma dei soprannomi che si ispirano ai loro tratti fisici: è l'uso già visto in *Conversazione in Sicilia*, per cui molti personaggi incontrati da Silvestro durante il viaggio sono indicati attraverso un elemento del loro aspetto. I primi sono Con i baffi e Senza baffi, ma l'*usus* onomastico vittoriniano, come è noto, caratterizza molti dei suoi testi. Lo stesso procedimento nomenclatorio si rileva anche in *Uomini e no*, per cui si incontrano Occhi di Gatto, Baffi Grigi, Testa Rasa mentre sono stati invece eliminati in bozze l'appellativo Voce d'Agro e Occhio Losco, sempre riferiti a Occhi di Gatto, ma evidentemente giudicati «dispersivi»,⁴⁷ così come superflua deve essere sembrata la similitudine presente ancora sulle bozze e trascritta nella tabella successiva. Gli altri appellativi, che proprio in bozze saranno soppressi, aiutano però a comprendere come funziona il meccanismo nomenclatorio di Vittorini, si legga in rientro il testo della prima colonna della tabella:

BOZZE: colonna 31	EDIZIONE 1945: p. 53
<p>Occhi di Gatto poteva, a tratti, chiamarsi anche Voce d'Agro.</p> <p>«Venti uomini?» egli quasi esclamò. «Venti uomini per un'azione come quella di ieri mattina?»</p> <p>[...]</p> <p>«Ha ragione?» Occhi di Gatto esclamò.</p> <p>«Occorrono venti uomini?»</p> <p>Anche Occhio Losco egli poteva a tratti chiamarsi. La palpebra si abbassava su uno dei suoi occhi verdi, e vibrava sul bianco dell'occhio, batteva sull'occhio come una farfalla disperata.</p> <p>«Venti uomini?» esclamò.</p> <p>«Essi,» Enne 2 rispose, «prevedono il colpo che pensiamo di dar loro. [...]»</p>	<p>«Venti uomini?»</p> <p>Occhi di Gatto esclamò. «Venti uomini per un'azione come quella di ieri mattina?»</p> <p>[...]</p> <p>«Ha ragione?»</p> <p>Occhi di Gatto esclamò. «Occorrono venti uomini?»</p> <p>«Essi,» Enne 2 rispose, «prevedono il colpo che pensiamo di dar loro. [...]»</p>

⁴⁶ Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 303.

⁴⁷ Sulla colonna 31 – da cui si sta citando – l'appellativo Occhio Losco è infatti sostituito con Occhi di Gatto, rendendo univoca la sua identificazione.

È poi ancora intorno a questi brani dedicati ai partigiani che si definisce in un primo tempo il ruolo del Gracco, riassunto in un aggettivo, continuamente ripetuto fino ad assumere anch'esso la valenza di epiteto: *curioso*. Ed è non a caso in relazione a questa caratterizzazione che insorgono nuovamente quelle domande indirette libere che si è detto sono costitutive della presenza di questa figura interrogante:

Essi [i partigiani] avevano ognuno una famiglia: un materasso su cui volevano dormire, piatti e posate in cui volevano mangiare, una donna con cui volevano stare; e i loro interessi non andavano molto più in là di questo, erano come i loro discorsi.⁴⁸

Perché ora lottavano?

Perché vivevano come animali inseguiti e ogni giorno esponevano la loro vita?

Perché dormivano con una pistola sotto il cuscino? Perché lanciavano bombe?

Perché uccidevano?

Gracco era curioso degli uomini: voleva conoscere il perché delle loro cose.

(colonna 36 – edizione 1945, p. 61)

La tecnica compositiva di questa sezione in tondo (capitoli XXX-XXXIX, pp. 49-67) è direttamente legata alla funzione assunta dal Gracco all'interno del romanzo ed è dunque rilevante metterla a fuoco: il capitolo XXXVIII si apre con una parentesi meditativa sui «bravi soldati» e le logiche della battaglia che prosegue la riflessione introdotta nelle ultime righe citate appena sopra e che è portatrice di un punto di vista sul mondo narrato che interseca sia la posizione del Gracco, sia quella della voce narrate, portando avanti quell'effetto di polivalenza che è caratteristico del discorso indiretto libero. Da quella parte di testo⁴⁹ è evidente come la lotta condotta dai partigiani fosse costitutivamente una guerra contro lo stesso tessuto civile e statale del proprio paese che era diventato, inequivocabilmente, nemico. Inoltre, sono questi gli spazi di commento e didascalia in cui la voce narrante entra all'interno della diegesi per portare un giudizio morale sulla situazione, esistenziale, più che propriamente

⁴⁸ Questa iconografia è insistita in più punti di questa parte del testo:

Anche Scipione e Foppa erano uomini semplici e pacifici. Scipione aveva moglie e figli, Foppa aveva forse una ragazza, un tempo andava tutte le sere al cinematografo, e avevano entrambi la faccia buona.

L'avevano ferma, tranquilla, e nella fermezza buona.

(colonna 37 – edizione 1945, p. 62)

XXXVIII – Essi avevano la voce tranquilla e buona, e questi erano i discorsi loro, come i bravi soldati li fanno prima della battaglia.

(carta 1 – colonna 39 – edizione 1945, p. 65)

⁴⁹ Da qui si avvia nuovamente la collazione con le carte autografe e in particolare il brano a cui si fa riferimento, relativo ai «bravi soldati», si legge sulla carta 1, sulle colonne 39-40 delle bozze e alle pp. 65-66 della prima edizione.

storico-politica, in cui questi uomini si trovano ad agire.

A questo punto, immediatamente di seguito, con grande efficacia compositiva, è introdotta una battuta di Coriolano, il quale, dall'“altrove” in cui si trova, si introduce nella riflessione sui «bravi soldati» con il suo «non so»,⁵⁰ per poi fare riprendere le considerazioni sul perché questi uomini combattono e in quali condizioni, sempre sotto forma di domande indirette libere.⁵¹

Il meccanismo compositivo di questi paragrafi è stato notato anche da Edoardo Esposito, il quale riconosce come «a una domanda avanzata nel capitolo XXXVI si risponderà solo nel capitolo XXXIX». ⁵² E infatti:

XXXIX – «È anche perché vorrei sposarmi presto,» disse Orazio.
(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, p. 66)

La frase pronunciata dal personaggio irrompe nella lunga riflessione focalizzata sul Gracco e, anche in questo caso, la voce di Orazio, giunge da “altrove”, poiché in quel momento diegetico la narrazione era a fuoco su Coriolano. A questo punto la focalizzazione nuovamente si sposta:

«Come? Come?» il Gracco chiese.
«C'è una ragazza che voglio sposare.»
«Ti sei messo in questa lotta perché vuoi sposare una ragazza?»
«Non dico questo,» disse Orazio. «Ma è un pezzo che voglio sposarla,» disse.
«Vorrei che finisse presto, e sposarla.»
«E ti sei messo nella lotta per questo?»

⁵⁰ Questa è la parte di testo in questione:

e prima della battaglia parlare di bachi da seta e cinematografo.

Disse Coriolano nella casa del bastione:

«Io non so. [...]»

(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, p. 66)

⁵¹ «Questi uomini non avevano dietro niente che li costringesse, niente che prendesse su di sé quello che loro facevano. / Come accadeva che fossero semplici e pacifici anche loro? Che non fossero terribili? / Il Gracco era curioso e se lo domandava. / Perché, se non erano terribili, uccidevano? Perché, se erano semplici, se erano pacifici lottavano? Perché senza avere niente che li costringesse, erano entrati in quel duello a morte e lo sostenevano?» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 66). Erano queste domande comuni a chi portava uno sguardo intellettuale dentro il mondo della lotta resistenziale, dato che anche Italo Calvino ricorda le discussioni con un amico sulla «problematica del perché combattevano quegli uomini senza divisa né bandiera» (Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, p. 1197)

⁵² Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., p. 106.

«Io non dico questo. Chi dice questo?»

«Dimmi tu che cosa dici.»

«Dico,» disse Orazio, «che più presto finisce e più presto è finita.»

«Ah, ecco!» disse il Gracco.

Egli era curioso degli uomini, domandava sempre, ma mai trovava l'ultimo perché delle cose.

(carta 1 – colonna 40 – edizione 1945, pp. 66-67)

Solo ora, dunque, come si è detto, giunge la risposta di Orazio alla domanda che il Gracco gli aveva posto nel capitolo XXXIV e che ha ripetuto in modo più diretto nel capitolo XXXVI, ottenendo in un primo momento solo delle approssimazioni, delle allusioni. Le domande poste nelle precedenti parti del testo erano le seguenti:

«Lo avete deciso insieme di entrarci [nel gruppo partigiano]?»⁵³

[...] «Ma perché?»

[...] «Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»

«Mah!» Orazio disse. «Forse è perché siamo comunisti.»

«Vi ha chiamato il Partito?» chiese Gracco.

«No,» Orazio rispose. «Non ci ha chiamato il Partito.»

«Dunque lo avete scelto voi.»

«Di metterci in questo gruppo? Noi lo abbiamo scelto.»

«Ma perché lo avete scelto?»

«E dai!» disse Orazio.

Di nuovo fece un movimento nella macchina. «Tu lo sai perché tu lo hai scelto?»

«Io lo so,» il Gracco disse. «Io ho il mio motivo.»

«E lo stesso motivo abbiamo noi,» disse Orazio.

(colonna 37 – edizione 1945, pp. 61-62)

È ovviamente determinante il fatto che la risposta più vicina «all'ultimo perché delle cose» sia, infine, come si diceva sopra, il desiderio e la volontà di sposare una ragazza: ancora una volta tutto è coerente all'interno di *Uomini e no* e le tesi dichiarate da Selva sostengono tutti gli altri piani del testo, comunicando in modo organico un'idea di mondo e di società. Efficace e suggestivo il modo in cui tra la prima domanda del Gracco e la faticosa risposta di Orazio, il narratore abbracci la quotidianità di tutti gli altri partigiani, colta rapidamente da una frase, un atteggiamento, una battuta. Tra la lotta partigiana e la vita privata non c'è contraddizione e le motivazioni più forti, che portano a decidere di prendere in mano un'arma non sono ideologiche, “di Partito”, ma anzi hanno origine laddove si annidano i desideri più teneri di una vita semplice e pacifica, di una famiglia

⁵³ La battuta è stata modificata in bozze: «Lo avete deciso ~~insieme di mettervi nei Gap?~~». «insieme di entrarci» è aggiunto a mano nel margine della colonna 37.

e di una rete di rapporti civili basata sul rispetto e la dignità. È sempre questo nesso che Vittorini indaga attraverso il suo romanzo, riuscendo a formulare risposte semplici, come quelle che sono pronunciate dai personaggi partigiani, e rielaborandole poi in direzione intellettuale nei corsivi. Il tramite verso questo secondo grado di rielaborazione è permesso, all'interno della diegesi, grazie all'introduzione del personaggio del Gracco, il quale – come si è visto nei brani fin qui citati – porta le domande ai partigiani, in modo diretto, e le innalza poi su un piano universale, nelle sue domande indirette libere, che saranno poi ulteriormente riprese dalla voce narrante nei corsivi.

Un'ultima precisazione. In tutti i capitoli qui considerati, dal XXX al XXXIX, presenti sulle colonne 30-40 delle prime bozze, la sigla Gap è sistematicamente sostituita da “gruppo”, “lotta”, “noi”,⁵⁴ “patriota” ciò con il chiaro intento di rendere possibile un'interpretazione simbolica delle vicende narrate, svincolandosi da dati di cronaca, storicamente collocati. Nella stessa direzione può essere intesa la già citata variante della colonna 5, a proposito del nome di Enne 2:

BOZZE: colonna 5	EDIZIONE 1945: p. 11
«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?» « Nel Partito dici? Ora non ho un vero e proprio nome.» «Dimmi come ti chiamano.»	«Come ti chiamano ora i tuoi compagni?» «Ora non ho un vero e proprio nome.» «Dimmi come ti chiamano.»

Si richiama anche il seguente passo, appena sopra citato, in cui invece la parola Partito e il riferimento al comunismo, sembra essere lasciata espressamente per far comprendere come le scelte abbiano ragioni più profonde, rispetto all'obbedienza a un credo ideologico.⁵⁵

«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?»
«Mah!» Orazio disse. «Forse è perché siamo comunisti.»
«Vi ha chiamato il Partito?» chiese Gracco.
«No,» Orazio rispose. «Non ci ha chiamato il Partito.»
(colonna 37 – edizione 1945, p. 62)

⁵⁴ Sulla colonna 60, in riferimento a Enne 2, Gap è sostituito con “patriota”. Si noti che, invece, nel caso del G.N.R., Guardia Nazionale Repubblicana, la sigla non viene modificata (cfr. colonna 54 e p. 90)

⁵⁵ Tutto questo potrebbe essere richiamato e messo a confronto con le affermazioni di Vittorini negli anni 1946-1948, in cui intorno alla nota polemica con Palmiro Togliatti non farà altro che ribadire una concezione politica che era in lui radicata da tempo e già testimoniata da questo romanzo.

V. *Il Gracco e il valore conoscitivo della conversazione*

La funzione del Gracco è dunque quella di saper portare il peso degli interrogativi più forti del romanzo ed è confermata, in un secondo tempo narrativo, dal fatto che l'incontro di Berta con i vecchi del parco e, poi, il suo dialogo muto con la bambina e l'anziano di largo Augusto siano anticipati da alcuni capitoli in cui il Gracco medesimo conversa con gli stessi morti distesi sul marciapiede: ciò è rappresentato nel capitolo LXVI e nei successivi LXVII e LXVIII (pp. 121-128).

Questi capitoli sono trasmessi anche dalle carte manoscritte 14-17 che sono interessate da pochissime varianti: sulle carte infatti sono presenti molte cancellature, ma nella maggior parte dei casi testimoniano un cambiamento immediato avvenuto nel corso della scrittura (la correzione segue, nello spazio della riga a destra, l'espunzione) e solo in alcuni casi potrebbero essere il risultato di una rilettura (le nuove frasi sono scritte nell'interlinea, sopra parole cancellate). Anche in questa seconda circostanza, tuttavia, non è escluso che la rilettura sia di poco successiva e non ci sia, quindi, alcuna contemporaneità con la seconda fase di redazione testuale. In ogni caso il testo è sostanzialmente identico a quanto presente sulle bozze e sulla *princeps*.

L'unica grossa modifica interessa la seconda metà della carta 14 e l'inizio della carta 15: un intero brano è cancellato con larghe linee diagonali che si incrociano ad X e con linee orizzontali. Corrisponde all'avvio del capitolo LXVI e lo si riporta qui sotto poiché permette di introdurre alcune rilevanti considerazioni:

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 ^{stuo} 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.***⁵⁶ 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 – colonna 72 – edizione 1945, p. 121)

In questo brano si rintraccia uno scambio di battute che avviene tra i partigiani appartenenti del gruppo di Enne 2 nel momento in cui anch'essi giungono in Largo Augusto: la soppressione di questi paragrafi ha come conseguenza il fatto che la prima descrizione dei morti lì presenti sul marciapiede non sia mediata dall'introduzione di dinamiche di banale quotidianità – di cui quei personaggi sono precisamente i portatori – ma piuttosto venga privilegiato uno slancio teso verso quello che poi si rivelerà essere il centro morale del romanzo. Infatti, nella redazione definitiva andata in stampa, l'indicazione di ciò che si trova in quel luogo è data innanzitutto dalla voce narrante, che prima descrive il punto di vista anonimo della folla che passa e osserva e sembra comprendere ogni cosa e che si pone poi dalla parte del lettore, condensandone lo stupore, la paura, lo sdegno e le altre diverse emozioni che si esprimono in una serie di domande sotto forma di indiretto libero, anticipando quello che sarà propriamente focalizzato sul Gracco:

La gente andava per il largo Augusto [...] vedeva i morti al sole sul marciapiede, i morti all'ombra sull'altro marciapiede [...] e non aveva bisogno di sapere

⁵⁶ Da qui in avanti il testo è cancellato già al di sotto della cancellatura con righe diagonali: le righe sono infatti barrate da una linea orizzontale.

altro [...] sembrava che comprendesse ogni cosa.

Come? Anche quei due ragazzi di quindici anni? Anche la bambina? Ogni cosa?

(carta 15 – colonna 72 – edizione 1945, pp. 121-122)

Con questa tecnica argomentativa si opera uno slittamento verso il punto di vista del lettore, mostrando come il testo presupponga un destinatario che non è in grado di capire pienamente quanto gli viene raccontato, un destinatario per il quale occorre creare delle pause di decantazione – i capitoli in corsivo appunto – in cui potere rielaborare i fatti: qui si percepisce quindi in modo evidente come la posizione di questo destinatario sia la stessa di Berta, che infatti non capisce e ha bisogno di figure di mediazione (Selva e i vecchi del parco nello specifico della sua parabola diegetica) per acquisire consapevolezza in merito agli avvenimenti. Allo stesso modo, il lettore, che innanzitutto segue Berta, ha a disposizione altri spazi e strutture testuali che spiegano e commentano il mondo di finzione e per estensione i fatti della cronaca e della storia più recente. In questa coincidenza di posizioni cognitive e morali trova ulteriore conferma l'interpretazione del personaggio di Berta come narratario. Si ricordi inoltre come l'estraneità di Berta era proprio misurata in opposizione all'istintiva consapevolezza della folla e dei partigiani.

Le domande indirette libere, dunque, sono prima focalizzate sulla folla anonima, poi si poggiano sul Gracco, come si sta per vedere, e, infine, gravitano su Berta, come già si è visto attraverso i suoi incontri con i vecchi del parco e poi anche con la teatralizzazione del suo muto dialogo con i morti di Largo Augusto. Gli interrogativi, dunque, – nella redazione entrata nella *princeps* – sono alternativamente spostati da un piano collettivo a uno individuale: è come un vettore riflessivo, che direziona le questioni portandole all'attenzione del singolo, dopo averle allargate nel discorso più largo degli appartenenti a una società.

Come già si è accennato, però, le domande del Gracco erano state previste già nella prima ipotesi diegetica – esse si trovano infatti sulle carte 14-15-16 –, ma in quella struttura narrativa, dato il diverso sviluppo della storia di Berta, per cui la giovane donna avrebbe incontrato Selva anziché i vecchi nel parco e, tornando in Largo Augusto, si sarebbe avvicinata decisa ad Enne 2, il dialogo tra il Gracco e i morti sarebbe rimasto probabilmente il solo momento liricizzante di questa parte narrativa. Nella redazione definitiva, invece, il dialogo tra il Gracco e i morti funge da anticipazione rispetto al dialogo che con essi avrà Berta.

Le conseguenze sul piano critico sono di due tipi: da un lato ciò conferma come inizialmente fosse stato delegato al solo personaggio del Gracco la rappresentazione di un momento di innalzamento lirico e di riflessione più ampia, a conferma di ciò che si è detto fin qui sulla sua funzione narrativa. Dall'altro, si ha la prova di come l'innalzamento di tono, la ricerca di un effetto poetico anche all'interno dei capitoli

tondi, sia qualcosa che Vittorini ha espressamente e deliberatamente cercato nella seconda e più meditata fase di riscrittura del romanzo, il quale – stando a ciò che le carte conservate permettono di ricostruire – era stato progettato con una modalità di rappresentazione del reale molto più referenziale rispetto a quello che poi è stato realizzato. Questo innalzamento di tono si innesta in modo particolare sul personaggio di Berta, ma in questo modo gli echi e le corrispondenze interne al testo aumentano, permettendo così di porre in risalto altri passaggi che altrimenti sarebbero stati assorbiti e soffocati da una modulazione stilistica complessivamente meno articolata.

Si veda ora in che modo è costruita la scena in cui il Gracco osserva i morti in largo Augusto. Nel capitolo LXVII (pp. 124-126) le domande dirette, introdotte anche in questo caso, come per il dialogo muto di Berta, da *verba dicendi*, e prive di punteggiatura funzionale, divengono un vero e proprio dialogo tra la bambina uccisa e il Gracco: prima di lasciare lo spazio dell'interrogazione alla sola Berta, la riflessione sui morti viene dunque proposta al lettore attraverso la guida del Gracco, con la stessa tecnica di discorso che sarà ripresa per le sequenze in cui è protagonista la giovane donna.

CARTA 15	COLONNE 72-73	EDIZIONE 1945: pp. 122-123
Perché diceva Il Gracco si diceva. [...] Perché *** quel- la donna nel tappeto? Perché si diceva il Gracco, quella donna quell'altra? E la bam- bina? perché la bam- bina? Il vecchio? I due ragazzi?	Perché? il Gracco di- ceva. [...] Perché quella <small>Perché quell'altra? E perché</small> donna nel tappeto? I <small>la bambina? Il vecchio? I due</small> due ragazzi? <small>ragazzi? ^h</small> [...] E perché loro?	Perché? il Gracco di- ceva. [...] Perché quella don- na nel tappeto? Perché quell'altra? E perché la bambina? Il vecchio? I due ragaz- zi? [...] E perché loro?

Le correzioni presenti sulla carta 15 forniscono però un dato fondamentale che permette di comprendere qual è l'origine sintattica delle domande dirette sciolte da punteggiatura. Si osservi in particolare la prima riga di testo: in un primo tempo il *verbum dicendi* era stato declinato alla forma riflessiva, cosa che avrebbe reso meno forte l'interrogazione, riportando le domande all'interno di una riflessione "fra sé e sé". Portare il verbo in forma transitiva permette invece di percepire queste stesse domande come "gridate" e rivolte quindi a tutti, caricate di maggiore potenza oltre che di innegabile valenza fatica nei confronti del lettore.

^h Si tratta della correzione di un errore di composizione.

La citazione seguente, che prosegue quanto trascritto in tabella, è invece di particolare importanza perché spiega quale sia il valore di questo incessante chiedere del Gracco, che cosa egli stia cercando:

E perché loro?

Il Gracco vide dove lui era, Orazio e Metastasio. Con chi aveva parlato, nella vigilia dell'automobile? [sic] di loro due?

Con l'uno o con l'altro egli aveva parlato tutta la sera, sempre conversava con chi incontrava, e ora lo stesso parlava, conversava, come tra un uomo e un uomo si fa, o come un uomo fa da solo, di cose che sappiamo e a cui pur cerchiamo una risposta nuova, una risposta strana, una svolta di parole che cambi il corso, in un modo o in un altro, della nostra consapevolezza.

(carta 15 – colonne 72-73 – edizione 1945, p. 123)

In questo contesto si afferma, dunque, il valore della *conversazione* come strumento conoscitivo, valore che era già stato proposto in *Conversazione in Sicilia*, dove Silvestro poneva «strane domande» per cercare «strane risposte»: si tratta quindi di riconoscere e affermare l'importanza del dialogo tra individui, dialogo che non deve di necessità «portare avanti razionalmente il discorso fino ad arrivare a una sintesi a una conclusione, ma un modo di parlare emotivo dove ciascuno ripete ossessivamente il pensiero su cui si arrovela». ⁵⁷ Che la conversazione sia, in questo suo modo irregolare e imprevedibile, strumento di conoscenza è evidente in modo inequivocabile all'interno di *Uomini e no*, a partire dalle insistenti e ripetitive domande di Selva, dai dialoghi di Berta con i vecchi del parco, dalle stentate chiacchiere di Enne 2 e dei partigiani e infine dal fatto che il Gracco stesso si mette a conversare mentalmente con i morti, proprio per farsi portavoce di una ricerca di comprensione nei confronti di quanto sta accadendo o è accaduto. Ed è esattamente ciò che farà anche Berta ed è significativo che entrambi inizino la loro interrogazione dei morti rivolgendosi

⁵⁷ Panicali, *Elio Vittorini*, cit., pp. 161-162. E così prosegue Anna Panicali: «Sembra che l'autore abbia guardato – nella scrittura del suo romanzo – alla comunicazione verbale. Non però per imitarla dalla vita quotidiana. Piuttosto, per riprendere la struttura comunicativa profonda dell'oralità: le iterazioni, gli incisi icastici, la ripetizione ciclica dei concetti, ma anche le figure i miti, gli archetipi inconsci e collettivi» (ivi, p. 162). Inoltre i personaggi di Vittorini «parlano per interrogativi e iterazioni; non solo per imitazione, come si è sempre detto, dei modelli americani, ma perché l'interrogazione è una forma di aggressività frequentissima (soprattutto nei ceti dotati di minor controllo verbale) in chiunque si sente, nel dialogo, costretto ad "enunciare" e quindi a svelare i propri fondamenti culturali e ideologici; mentre l'iterazione sta a significare, nel sistema della pagina vittoriniana, una dimensione melodica, ritmica, o corale e anche l'emersione faticosa di una razionalità in esseri poco usi al linguaggio» (Fortini, *Rileggendo «Uomini e no»*, cit., p. 989).

alla bambina, che rappresenta il primo grado di accesso alla conoscenza e il simbolo dell'infanzia come possibilità di comunione e accordo universale fra gli uomini:

LXVII – Ma c'era anche la bambina.

[...] Perché lei anche?

[...] Perché lei? il Gracco chiese [...].

Perché? la bambina esclamò. Come perché? Perché sì! Tu lo sai e tutti lo sapete. Tutti lo sappiamo e tu lo domandi?

Essa parlò con l'uomo morto che gli era accanto.

Lo domandano, gli disse. Non lo sanno?

Sì, sì, l'uomo rispose. Io lo so. Noi lo sappiamo.

Ed essi no? la bambina disse. Essi pure lo sanno.

(carte 15-16 – colonne 73-74 – edizione 1945, p. 124)

Sulla figura del Gracco però non si concentra solo la capacità di essere portatore del metodo conoscitivo della conversazione – capacità che è condivisa da altre figure di funzione – quanto soprattutto il fatto che tale capacità è solo nel suo caso espressamente abbinata all'atteggiamento contemplativo. Si tratta, nella concezione cognitiva che Vittorini ha maturato durante gli anni Trenta, di due elementi della stessa situazione: la contemplazione opera solo quando si interroga l'oggetto d'indagine, ponendo intorno ad esso una prima domanda e entrando poi in dialogo (reale o figurato) con esso. Anche il continuo ritorno sulle stesse parole – la tanto nota tecnica vittoriniana della ripetizione – è in funzione della possibilità dell'apertura di uno spazio di maggiore consapevolezza, ciò che occorre è una disponibilità all'ascolto, un'attenzione a guardare oltre la semplice superficie delle cose. È questo uno dei motivi delle continue ripetizioni dentro il testo di *Uomini e no*, che in questi capitoli diventano ancora più ossessive, non un ritornello, ma proprio una cantilena, come un rosario.

Ed ecco come ancora, sulla voce del Gracco, si inserisca il commento morale del narratore; è questo uno dei passi più noti e citati di *Uomini e no*, proprio in conseguenza della sua importanza:

Vero, disse il Gracco. Egli lo sapeva e i morti glielo dicevano. Chi aveva colpito non poteva colpire di più nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un'altra donna: questo era il modo migliore di colpire l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era più debole, dove aveva l'infanzia, dove aveva la vecchiaia, dove aveva la costola staccata e il cuore scoperto: dov'era più uomo. Chi aveva colpito voleva essere il lupo, far paura all'uomo. Non voleva fargli paura? E questo modo di colpire era il migliore che credesse di avere il lupo per fargli paura.

(carta 16 – colonna 74 – edizione 1945, pp. 124-125)

Ritorna proprio qui, inoltre, la simbologia del lupo, simbolo del male contro l'uomo e dell'uomo, introdotta nel racconto *Una bestia abbraccia i muri*. Però, nella folla, nessuno si lascia sopraffare: sono consapevoli, al contrario di Berta, essi comprendono l'origine e la causa di ciò che guardano e proprio per questo riescono a non avere paura.

Però nessuno, nella folla, sembrava aver paura.

Aveva paura il Gracco? [...] Non potevano averne. O poteva averne Enne 2? Non poteva averne. Allo stesso modo ogni uomo che era nella folla non aveva paura. Ognuno, appena veduti i morti era come loro, e comprendeva ogni cosa come loro, non aveva paura come non ne avevano loro.

(carta 16 – colonne 74-75 – edizione 1945, p. 125)

La consapevolezza che toglie la paura proviene dalla corrispondenza esistenziale che accomuna morti e vivi, vittime e partigiani: «Una cosa si sapeva per tutti i morti, e se si cercava una risposta nuova, parole che cambiassero il corso della nostra consapevolezza, non si poteva chiedere perché che per tutti insieme» (p. 126). È l'appartenenza allo stesso campo morale, sinteticamente spiegata dall'essere tutti come la bambina, che ancora una volta è un richiamo al comune serbatoio di umanità che è l'infanzia. Vittorini qui insiste inoltre nel rimarcare l'importanza dell'unione della società civile,⁵⁸ perché un fatto come la morte – soprattutto la morte in conseguenza delle guerre – non può che essere compreso e rielaborato in termini di collettività e non di singola esistenza.

Ciò è ancora ribadito:

Tutti i morti risposero ciao. E tutti avevano la stessa faccia.

Nulla più, là dentro, di aperto e di buono; o di fermo e di buono, di acuto e di buono, di concentrato e di buono; come nulla di infantile o di vecchio. Vi era soltanto serietà, e la ferocia che è della serietà: perdono ma vendetta insieme, nel perdono stesso.

Dinanzi a questo, sembrava che nessuno di chi guardava, ora, o di chi aveva guardato, distinguesse tra l'una e l'altra faccia. Ognuno, s'era uomo, era dinanzi a questo come dinanzi a un'unica famiglia trucidata. [...] Poteva non distinguere tra la bambina e chi era caduto con le armi in pugno. Che cosa c'era da distinguere?

(carta 17 – colonna 76 – edizione 1945, p. 128)

Nel brano appena citato si trova appunto conferma di quanto detto poco sopra; anche le varianti ancora leggibili sulla carta 17 mostrano come la sostanza assiologica di

⁵⁸ La «riunione» delle *Donne di Messina*.

questi brani sia rimasta costante fin dalle prime fasi di elaborazione testuale.

Carta 17	BOZZE: colonna 76	EDIZIONE 1945: p. 128
Che cosa c'era da distinguere? Non c'era niente da distinguere. Coriolano e il Foppa erano caduti come gli uomini validi cadono: tentando di difendere gli inermi. Ora stavano nel***. No? disse il Gracco a Enne 2.	Che cosa c'era da distinguere? Coriolano e il Foppa erano caduti come gli uomini validi cadono. No? disse il Gracco a Enne 2.	Che cosa c'era da distinguere? Coriolano e il Foppa erano caduti come gli uomini validi cadono. No? disse il Gracco a Enne 2.

A questo punto però occorre tornare al valore che ha la *conversazione* introdotta in *Uomini e no* dalla curiosità del Gracco e valutare, infine, in che modo il protagonista e il narratore si pongano nei confronti del mondo *ficto* e del mondo reale.

VI. *La voce narrante e la “poetica della partecipazione”*

La sezione in corsivo (capitoli XL-XLII, pp. 69-73) che si inserisce dopo le domande poste dal Gracco ai giovani partigiani (capitoli XXXIV-XXXIX, pp. 55-67),⁵⁹ si apre con precisa coerenza con il richiamo all'epiteto del Gracco, «curioso», per ricondurre la posizione morale che egli rappresenta in una prospettiva, ancora una volta, universale:

*XL – Curiosità degli uomini, di come sono, e di come vanno le cose loro; viaggi intorno a loro; e la conversazione: su di loro, con loro stessi, nel mezzo stesso delle cose ch'essi fanno o stanno per fare, le battaglie anche, i disastri anche, cercando il 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.
 (carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 69)*

Si noti innanzitutto come la tecnica compositiva dei capitoli XXXIV-XXXIX corrisponda perfettamente all'idea dei «*viaggi intorno*» agli uomini che viene qui espressa:

⁵⁹ Sono i brani in cui la voce narrante “scivola” da un gruppo all'altro, avendo come filo conduttore le domande poste dal Gracco (cfr. paragrafo IV di questo capitolo).

l'artificio narrativo dello "scivolamento" dal luogo in cui si trova un gruppo di partigiani a un altro, condotto sotto la guida delle domande del Gracco, viene qui dunque teorizzato come modalità conoscitiva, che permette di avvicinarsi ad ogni uomo per indagare e provare a comprendere le ragioni della sua vita e delle sue azioni.

Occorre inoltre mettere in evidenza, confermando quanto ormai è stato ampiamente chiarito sulla voce narrante, come il passaggio ai brani corsivi immediatamente porti con sé il ripresentarsi sulla pagina l'*io* dello Spettro.

Né mi fermerei più, continuerei, andrei nel suo [del Gracco] modo avanti, da un uomo a un altr'uomo, da un gruppo di uomini e un altro gruppo di uomini, stando e parlando con loro prima della loro battaglia come intorno ai fuochi di un campo la notte che precede una battaglia.

(carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 69)

Quanto citato avvalorava ulteriormente l'ipotesi interpretativa secondo la quale il personaggio del Gracco sia stato costruito proprio per reggere una serie di interrogativi che non potevano essere posti solo sulle spalle di Enne 2 e nemmeno su quelle della buona ma troppo semplice Selva: Vittorini cioè aveva bisogno di introdurre un personaggio che all'interno del mondo narrato potesse rappresentare la posizione contemplativa e portare su di sé il peso di quesiti che poi sono ripresi e amplificati dalla voce narrante. Il Gracco infatti è colui che sa contemplare, osservare le cose dall'esterno pur *partecipandovi*: egli sa assumere lo sguardo dello spettatore, «*essere dentro la vita e allo stesso tempo affacciati sulla vita*». Proprio con questa caratterizzazione era stato, introdotto sulla scena narrativa:

Enne 2 trovò, verso Molino delle Armi, la casa, andò su con la bicicletta in spalla. Tre uomini aspettavano, un quarto giunse subito dietro di lui; e gli diede un buffetto, affettuosamente, sulla guancia.

«Tu?» Enne 2 gli disse.

Era una vecchia conoscenza di confino [...].

Gli altri tre egli li aveva sempre incontrati a quelle riunioni [...] ed essi parlavano come se il quarto non fosse presente, o fosse *uno spettatore* che non doveva entrare nella conversazione.

(colonna 28 – edizione 1945, p. 49, corsivo mio)

Il Gracco è dunque colui che è in grado di introdurre quella distanza tra sé e le cose che manca totalmente a Enne 2 e ancora di più agli altri compagni: è di fatto la posizione morale che idealmente il lettore dovrebbe raggiungere e anche per questo la sua figura è l'unica ad essere speculare al narratario Berta nel modo in cui si pone di fronte ai morti; il Gracco realizza ciò che la donna fallisce.

Il valore della conversazione fra gli uomini come mezzo per potere stabilire le re-

lazioni tra loro e soprattutto la conversazione come strumento conoscitivo, era stato già tematizzato – come si è detto – in *Conversazione in Sicilia*, romanzo che si regge, fin dal titolo, su questo postulato, qui ripreso e ulteriormente ribadito con l'*in più* della *partecipazione*. Il contatto umano si stabilisce, infatti, primariamente attraverso la parola e il dialogo. Quest'ultimo, però, per avere una portata conoscitiva deve riuscire a produrre uno scarto, una specie di rivelazione, che può essere colta solo da chi ascolta e osserva ed è in grado di valutare, «*senza [...] lasciare indietro mai la memoria, la contemplazione, il gusto di guardare, il gusto di osservare, la facoltà di giudicare*»: questa sembra essere la funzione dello spettatore.

Il corsivo prosegue però da questo punto in poi spostando la questione su un piano di riflessione metanarrativa a cui finora si è solo fatto accenno: la voce narrante si chiede apertamente perché ha scelto di scrivere di Enne 2 e non del Gracco, dato che condivide con quest'ultimo la stessa curiosità e approva la modalità in cui si rapporta con gli altri uomini. Se con i corsivi intorno alla “storia di Berta” la voce narrante indagava lo spazio del narrabile, del dicibile, rifletteva cioè su *che cosa si potesse* dire, ora ciò che viene indagato è il *perché*, all'interno di tale spazio, si *scelga* di parlare di una cosa piuttosto che di un'altra.

La voce narrante innanzitutto parte dal considerare il Gracco un suo pari:

potremmo conversare, rivolgerci domande strane e darci strane risposte, scendendo nella profondità delle cose solo col girare loro intorno: e sono sicuro che quest'uomo Gracco, o comunque in effetti si chiami, non mi prenderebbe per un fantasma dentro a lui, per un suo Spettro, uno spettro, come sempre mi ha preso e prende, senza urbanità, Enne 2.

(carta 2 – colonna 41 – edizione 1945, p. 70)

Queste parole sono una perfetta eco di quelle, già scritte, con lo stesso significato, all'interno di *Conversazione in Sicilia*, quando Silvestro interroga la madre a proposito di ciò che lei pensa dei malati più poveri a cui fa le iniezioni: questi troverà *strane risposte* con gli incontri successivi, attraverso le figure arcaiche e profetiche di Calogero, Ezechiele e Porfirio, e poi il surreale incontro con il fantasma del fratello Liborio, i quali suggeriranno delle direzioni più articolate di pensiero e di comprensione delle cose. La figura incontrata all'inizio del romanzo di *Conversazione*, il Gran Lombardo, emblema di un'umanità positiva, generosa e altruista, non aveva invece posto che domande, o meglio, stimoli ad aprire gli occhi nella direzione degli «alti doveri», benché non sappia egli stesso come: egli registra una mancanza e la volontà di superarla, ma la riflessione sulle modalità concrete di realizzazione viene lasciata a Silvestro, il quale condivide la mancanza sentita dal Gran Lombardo, ma l'ha sopita, finché, dopo l'incontro con quel personaggio «capelluto come un uomo

antico»,⁶⁰ «furente ma giulivo negli occhi che sembravano gli occhi azzurri di mio padre»,⁶¹ la sentirà di nuovo viva. Tale sensazione è come una *sete*, per ricondurci a ciò che sente Enne 2, e il viaggio di Silvestro avrà precisamente lo scopo di trovare alcune possibili risposte a questo desiderio di «alti doveri da compiere». In *Uomini e no* si ha ancora un protagonista in cerca di risposte, ma che già sta lottando per adempiere a questi «alti doveri». Le domande di Enne 2, dunque, affrontano un momento ulteriore del percorso di maturazione dell'uomo: sono le domande che sorgono nel momento in cui si sta agendo concretamente – si sta *partecipando* – in virtù della raggiunta consapevolezza etica, civile e politica. Benché i protagonisti dei due romanzi abbiano molti tratti in comune, le domande di Silvestro infatti non sono quelle di Enne 2: il partigiano, anzi, trova un punto di partenza, nelle convinzioni maturate da Silvestro ma, allo stesso tempo, sente sorgere altri interrogativi. A questi altri cerca una risposta.

Chi assolve il ruolo di “aiutante”, verso la soluzione dei quesiti, sembrerebbe essere, almeno in un primo tempo, il Gracco, affiancato dalla voce narrante. Occorre però rilevare come il combattente della guerra di Spagna non adempia, nei confronti di Enne 2, lo stesso ruolo che Selva adempie verso Berta: nel sistema dei personaggi la giovane donna ha come interlocutori l'anziana partigiana, i vecchi profeti e i morti di largo Augusto; Enne 2 invece ha come unico interlocutore lo Spettro, poiché il rapporto maieutico con il Gracco resta confinato in quell'iniziale incontro avvenuto nel capitolo XXX e non ha seguito. Sulla relazione Enne 2-Gracco predomina quindi la relazione Enne 2-Spettro e in questo modo il groviglio etico ed esistenziale del protagonista si complica anziché sciogliersi, perché attraverso il narratore, il mondo finzionale viene investito di altre problematiche di tipo extradiegetico.

Lo Spettro e il Gracco sono però accomunati da diversi elementi, di cui il maggiore è la *curiosità* nei confronti del genere umano: per questo motivo il narratore afferma di essere tentato di lasciare andare Enne 2 e «*mettersi dietro*» al Gracco, per «*scrivere di molti uomini dietro a quest'uomo, con lui viaggiare dietro a tutto il genere umano*».⁶²

C'è però un impedimento:

ma io non so nulla di una sua storia d'uomo, e quell'altro ha in sé una storia che è come una mia storia; mi morde, l'ho in me da dieci anni, da dieci anni voglio scriverne, e voglio scriverne, voglio uscirne.

(carta 2 – colonne 41-42 – edizione 1945, p. 70)

Ecco dunque che si ritorna a quanto lo Spettro ha dichiarato nel momento stesso della

⁶⁰ Vittorini, *Conservazioni in Sicilia*, cit., p. 586.

⁶¹ Ivi, p. 588.

⁶² Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 70.

sua apparizione: egli vuole scrivere di Enne 2 perché è simile a lui e il punto da cui si misura questa identità è la storia intima e sentimentale con una donna. Su questo nodo privato si attua la condivisione di esperienze che, essendo partecipate, possono essere raccontate da un narratore che vuole programmaticamente tenere sotto il fuoco della propria lente proprio il nodo che stringe privato e pubblico, individuale e collettivo. Meglio si capisce allora perché Enne 2 sia presentato nel romanzo prima come uomo che come partigiano, proprio per l'importanza che ha la sua particolare storia di uomo (che però non è solo quella sentimentale) e che dunque è posta al centro della narrazione romanzesca; la sua avventura storica e politica non basterebbe, invece, – secondo la prospettiva dichiarata nei passaggi che si stanno analizzando – a renderlo protagonista di un discorso letterario.

Eppure le cose non sono così semplici: Vittorini sembra rendersi conto del rischio di sbilanciare la storia di Enne 2 solo sul versante intimo e cerca dunque di attenuare un eccesso in questo senso. Lo si è già visto altrove, ma, in relazione alla parte di testo che si sta analizzando ora, è interessante osservare le correzioni che sulle bozze in colonna modifica il paragrafo immediatamente successivo all'ultima citazione qui riportata:

CARTE 2-3	BOZZE: colonna 42	EDIZIONE 1945: p. 70
<p><i>Fino a quando, se no, me la porterei ancora?² Dieci anni ancora? Poiché, dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e ancora di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, la più importante delle cose che sono degli uomini, e forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento, e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</i></p> <p><i>Il Gracco non ha, che io sappia, nessuna cosa niente con una donna. Se l'ha o l'ha avuta non è nel modo che conta: motivo della sua vita. Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, *** a farne curiosità del mondo; non a farne una donna; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui ¹tuttavia non sono.</i></p>	<p><i>Sino a quando, se no, la porterei ancora? Dieci anni ancora? Dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, la più importante delle cose degli uomini, forse anche origine di ogni altra loro cosa, spiegazione, adempimento; e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</i></p> <p><i>Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna.¹</i></p> <p><i>Se l'ha o l'ha avuta non è nel modo che conta: motivo della sua vita. Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui ¹tuttavia non sono.</i></p>	<p><i>Sino a quando, se no, la porterei ancora? Dieci anni ancora? Dopo un poco che lo [il Gracco] avrei lasciato andare io tornerei da Enne 2, e di nuovo sarei quello che lui chiama il suo Spettro, legato alla cosa che è tra una donna e lui, come tra una donna e me stesso, e aspetterei di scriverne per dieci anni ancora.</i></p> <p><i>Il Gracco non ha, che io sappia, niente con una donna. Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo, non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è, comunque si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui ¹tuttavia non sono.</i></p>

¹ Il riferimento è alla storia con una donna.

¹ È inserito qui dall'autore il segno di eliminare il capoverso.

In questi due paragrafi è stata tolta dunque l'attribuzione di un valore troppo forte alla dimensione amorosa, definita «*la più importante delle cose degli uomini*» elemento che avrebbe indubbiamente contribuito a sbilanciare il peso dei fattori intimi rispetto a quelli pubblici e che comunque assolutizzava eccessivamente il ruolo attribuito all'amore nella vita di un individuo. Il taglio di questa frase è coerente con l'ipotesi già proposta secondo cui l'autore cerca di allontanare l'interpretazione della scelta di rinuncia alla propria vita, compiuta dal protagonista al termine del romanzo, dalla possibilità di considerarla un suicidio d'amore.

Allo stesso tempo, però, osservando, sempre nella precedente tabella, la correzione successiva che coinvolge direttamente il Gracco, si evita ancora una volta di portare dei dettagli sulla vita privata di un personaggio che invece ha valore proprio perché coincidente con la sola dimensione pubblica della sua esistenza. Il fatto che il Gracco, fin dal nome in codice che gli è attribuito, sia costruito per appartenere unicamente alla Storia ha due precise conseguenze. Innanzitutto, egli non può essere inteso come un modello di comportamento: in *Uomini e no* non ci sono personaggi che propongono una soluzione pratica agli interrogativi che sostengono il testo; tali interrogativi non trovano uno scioglimento, ma restano aperti e forse – proprio per questo – ancora oggi vitali.

In secondo luogo il confronto con il Gracco, figura monolitica e autorevole, è utile per mettere in evidenza altre caratteristiche del protagonista partigiano. Riprendendo una delle ultime citazioni, si apprende che Enne 2 è «*senza urbanità*» (p. 70), dato che non riconosce la voce narrante come un interlocutore privilegiato, conversando con il quale potrebbe maturare una maggiore consapevolezza nei confronti di se stesso e del mondo. Il Gracco invece permette di portare lo sguardo sull'intero genere umano, di uscire dalla dimensione privata e individuale per allargare la prospettiva e dunque iniziare un processo di rielaborazione di ciò che individualmente accade ad ognuno. Con lui si intravede la possibilità di conoscere il mondo, le sue dinamiche, la sua Storia. E proprio sul termine *storia* avviene uno scarto: il Gracco appartiene alla Storia, ma non ha una *sua propria* storia.

Egli è come se avesse tagliata da sé questa radice; data via la sua costola a tutto il mondo; non a farne una donna; a farne il mondo; e per questo è l'uomo che è comunque, si chiami, nel modo di essere che a me piace e in cui tuttavia non sono. È come Bruto, è come gli uomini che sono in Shakespeare re e oppositori. Appartiene alla storia, e la storia ne parlerà tra i figli e padri suoi; non ha una sua storia.

Che cosa darei io di me scrivendo di lui?
(carta 3 – colonna 42 – edizione 1945, p. 70)

E ancora:

Per me sarebbe stato, scegliere di scrivere del Gracco, come scegliere di scrivere di Garibaldi, come scegliere di scrivere di Washington.⁶³ Che cosa risolveremmo noi di noi stessi a scegliere di scrivere di Washington? Il vecchio disco che per tanto tempo ha suonato non potrebbe entrare in quello che scriviamo; e invece noi scriviamo perché una musica c'è stata, non pensiamo alle parole, non abbiamo in mente che la musica [...].

(carta 3 – colonna 43 – edizione 1945, p. 72)

Ed è proprio a partire da qui che si incomincia a manifestare una fondamentale riflessione sulla scrittura che è del tutto interna a *Uomini e no*: si tratta di una vera e propria dichiarazione di poetica che fornisce indicazioni indispensabili per la comprensione del romanzo – e dunque da esso non può essere estrapolata –, eppure, allo stesso tempo, queste considerazioni metanarrative sono le uniche a potere fare da ponte tra quanto Vittorini ha espresso tra 1940 e 1942 in vari articoli e interventi, e che precipita all'interno delle introduzioni preparate nello stesso periodo per *Americana*, e le affermazioni che seguiranno la *princeps* del romanzo e che saranno proposte su «Politecnico», a partire dal primo numero del settembre 1945. Tale poetica, che si definisce ora “poetica della partecipazione”, deve essere necessariamente trattata all'interno dell'analisi del romanzo, poiché indispensabile alla comprensione della sua struttura e della sua impalcatura assiologica, ma il suo valore sarà poi riconsiderato anche nella seconda parte del presente volume, in funzione della ricezione del testo.

La poetica di Vittorini, così come si esprime in questi capitoli di *Uomini e no*, si articola sulla necessità di costruire personaggi che siano in grado di parlare al singolo uomo, che sappiano intercettare la dimensione emotiva più minuta e allo stesso tempo più vera, proprio perché è all'interno dell'uomo che si trova quella dimensione universale che mette in relazione diretta tutti gli uomini tra loro. La possibilità della partecipazione si trova nell'interiorità, dove sono racchiuse le radici della propria esistenza collocate nei giorni dell'infanzia, ed è lì, inoltre, che si annidano le ragioni del fare pubblico. Questo delicato nesso è chiarissimo per Vittorini, è un elemento nel quale continua a credere fortemente ed è quello che si propone programmaticamente di indagare in *Uomini e no*. Per capire cioè cosa rende un uomo *uomo*, non è possibile fermarsi a raccontare sul piano della storia o della cronaca, ma occorre entrare nell'interiorità dell'individuo per conoscere le più profonde ragioni di ognuno.

⁶³ Sulla carta 3 si intravede, sotto la cancellatura, che in un primo tempo il riferimento era a Napoleone.

Il Gracco ha, dunque, anche la funzione di permettere al narratore di chiarire come sia indispensabile compiere un collegamento tra il privato e il pubblico, tra l'individuale e l'universale, tra l'*io* e il mondo. Perché per parlare all'uomo, bisogna, appunto, prima di tutto, parlare di ciò che lo rende *più uomo* («*mas hombre*»).

È lo stesso tema introdotto da Selva, ma il Gracco alza il tono e allarga la prospettiva del discorso. A tutto ciò si lega la scelta esplicitata dalla voce narrante di scrivere di Enne 2, scelta che diviene, a questo punto, necessaria e si capisce anche meglio *perché* Vittorini abbia deciso di costruire il suo protagonista su dichiarati e evidenti richiami autobiografici: portando qualcosa che appartiene a se stesso dentro la narrazione, porta a compimento il proposito narrativo espresso in uno degli ultimi brani citati e risponde alla domanda «*Cosa darei io scrivendo di lui?*». Occorre dunque mettere in gioco qualcosa che appartiene alla propria intimità per potere stabilire il contatto con l'altro.⁶⁴

È cioè una “poetica della partecipazione” quella che viene dichiarata in questi brani e che verrà, nel corso del testo, ulteriormente approfondita dall'autore, analizzando le implicazioni che la sua postulazione comporta nell'aver stabilito su questi presupposti il campo del dicibile. Infatti, il narratore può spiegare al lettore lo stato d'animo di Enne 2 perché a sua volta era stato partecipe di quel sentimento: ciò significa che – secondo questa poetica – si può parlare solo di ciò che si è provato e vissuto, e già si è visto come quest'idea sia alla base dell'astensione dal dire intorno al marito di Berta.

⁶⁴ È una convinzione che resterà a lungo costante per Vittorini. Si veda ad esempio la seguente affermazione contenuta nello scritto di risposta alle critiche mosse da Mario Alicata a «Politecnico»: «Prego perciò di non considerare questa mia risposta se non come un modo di porla, appunto, in pubblico. Certo io mi sono sforzato, scrivendovene, di chiarirla a me stesso. Ma veramente me la sono chiarita? [...] Questi sono dubbi fondamentali [...] rendono incerto tutto quanto vi ho detto. Io potrei anche tirarmi indietro, rimandare di rispondervi, pensarci su meglio. Ma riuscirei a chiarirmi qualcosa da solo? Preferisco buttarmi allo sbaraglio, con tutto quello che ho di mio sullo stomaco, e vedere se una chiarezza salti fuori da una discussione» (Elio Vittorini, *Politica e cultura*, «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1945*, cit., pp. 303-309. La citazione alle pp. 308-309). In questa frase, per altro, è ribadita ancora la potenzialità che Vittorini attribuisce alla capacità conoscitiva della conversazione. Infine, la stessa esigenza di parlare di sé agli altri e per gli altri viene posta all'origine del proprio desiderio di diventare scrittore: «Quando mi sono messo a scrivere, non più per la scuola ma per me, dopo i diciassette anni, [...] ho avuto la spinta a fare sapere agli altri, a fare conoscere agli altri quello che io provavo, quello che io sentivo. Solo per questo intendevo scrivere» (Elio Vittorini, *Conversazione con Elio Vittorini*, intervista, a cura di Jean Amrouche, trasmessa il 2 maggio 1955; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 733-739. La citazione a p. 733).

Alla base di una concezione di scrittura di questo tipo c'è una visione dell'uomo come insieme di sentimenti e stati d'animo basilari, condivisi da tutti: un magma di universali che si costituisce nell'infanzia e giace al fondo di ognuno.

Un'ultima osservazione. Posti questi elementi ne consegue che la fisionomia stessa della voce narrante si sdoppia: è simile al Gracco per il tipo di domande che vuole porre e per le questioni che intende indagare sul piano conoscitivo e intellettuale; ha però quell'urgenza intima, sentimentale, dentro di sé da cui non può prescindere nel momento in cui si mette a raccontare e che coincide con quella del protagonista Enne 2. È chiaro quindi che, dato il sovrapporsi della voce narrante con il punto di vista del Gracco e dato il suo dichiararsi simile a Enne 2 per la sua *cosa* con una donna, ne risulta che la voce narrante è la costruzione narrativa che più si avvicina all'autore reale, e che meglio ne rappresenta le posizioni: ciò è implicitamente confermato, come già si è detto, dal fatto che la voce narrante si faccia anche carico di tutte le riflessioni metanarrative.

È immediatamente chiaro, a questo punto, come l'autobiografismo di *Uomini e no* coinvolga solo parzialmente il personaggio Enne 2.

Semplificando un po' schematicamente la questione, le domande storico-sociali sono fatte portare da Selva, dal Gracco, dai morti di Largo Augusto e dai vecchi del parco, che hanno tutti una funzione di comparsa: creano lo spazio per le domande collettive e sono portatori di uno sguardo esterno. Su Enne 2 e su Berta è invece caricato il peso delle domande individuali. Il legame diretto con l'autore, infine, si riconosce parzialmente nel Gracco e in Enne 2 e, in modo più completo, nella voce narrante che è sintesi delle due condizioni esistenziali rappresentate da quei personaggi.

Il punto, però, probabilmente è questo: la voce che accampa nei corsivi con il proprio *io*, che è ricalcato su quello di Elio Vittorini, non è sufficiente, o meglio, non può, data la sua posizione sul piano diegetico, gestire tutti gli interrogativi che il libro porta su di sé. Occorre creare una rete di intrecci per potere dare voce a tutte le urgenti questioni che il recente conflitto ha suscitato e ci sono quindi alcuni personaggi costruiti a questo scopo (il Gracco, Selva, i morti, i vecchi profeti), che non possono però dirsi veri e propri personaggi, essendo privi di vita interiore, restando solo voci. In conseguenza di ciò non è attraverso di loro che si possono conoscere e dire le intime ragioni dell'uomo: seguendo il Gracco, cioè, non si arriverebbe ad affrontare il nodo cruciale tra privato e pubblico. Il Gracco, e gli altri personaggi come lui, servono a porre le questioni su un piano più ampio, ma occorre la complessità e la contraddittorietà d'uomo di Enne 2 perché si arrivi alle domande intorno a cui ruota tutto il testo: come si decide di iniziare a lottare? e da dove si incomincia questa lotta? perché si lotta? e di quale lotta si sta parlando?

Si tratta di una lotta che, prima di tutto, è interiore, privata⁶⁵ e si è già visto in che modo si problematizza su Berta, in particolare, la quale è, a sua volta e parallelamente a Enne 2, la catalizzatrice di tutte queste tensioni. I personaggi di *Uomini e no*, però, anche quelli più sviluppati sul piano della complessità umana, restano di fatto solo dei paradigmi, delle ipotesi, con cui il lettore è invitato a confrontarsi.

VII. *L'intellettuale Enne 2*

I due capitoli *XL* e *XLI*, analizzati nel paragrafo precedente, sono stati concepiti fin dalla prima fase della redazione manoscritta nella forma trasmessa dalla *princeps*, come documentano le carte 2 e 3, che non presentano varianti sostanziali rispetto a quanto stampato, testimoniando solo qualche minima correzione immediata. Anche nel passaggio in bozze questi brani non subiscono forti correzioni, salvo per la modifica riguardante la figura del Gracco e la concezione della dimensione amorosa, su cui ci si è già soffermati. In relazione a queste correzioni occorre segnalare che inizialmente era stata formulata dall'autore l'ipotesi di eliminare interamente la seconda metà del capitolo *XL* e le prime righe di *XLI*, ma tale decisione è poi revocata da un imperioso «vive» e le successive correzioni sono ridimensionate sulle poche righe che si sono analizzate nell'ultima tabella commentata, che dà conto di quanto occorso sulla colonna 42. L'ipotesi di soppressione di tutto un paragrafo che va dalla metà di *XL* – da «*Dopo poco che lo avrei lasciato andare*» (colonna 42, p. 70) – alle prime righe di *XLI* – fino a «*metteva un disco sul grammofono*» (colonna 42, p. 71) – è indicata con linee a matita (unico caso in cui si presentano), cancellate poi da piccole lineette tracciate in inchiostro blu scuro (appartenente alla seconda campagna correttoria, stando a quanto si è detto in 1.1.III). Con lo stesso inchiostro è scritto il «vive» e sono tracciate le righe che espungono le frasi in questione.

Sempre con l'inchiostro blu scuro è poi redatto un foglio manoscritto che Vittorini chiama «Allegato A» e che corrisponde al testo nuovo capitolo *XLII*: in prime bozze, infatti, è introdotto *ex novo* questo capitolo di cui non c'è alcuna traccia tra le carte manoscritte. Il foglio sciolto su cui è scritto si trova all'interno delle bozze, tra la colonna 42 e la colonna 43.⁶⁶

Questo capitolo è di fondamentale importanza, in quanto solo con esso è introdotta un'informazione che definisce definitivamente la fisionomia del protagonista partigiano Enne 2, il quale dunque, dichiaratamente, è presentato come un intellettuale.

⁶⁵ Quella lotta che parte dalla consapevolezza improvvisa della necessità di non avere più pietà nemmeno della propria madre, come è enunciato nell'ormai noto racconto *Una bestia abbraccia i muri*.

⁶⁶ Se ne è già data descrizione nel paragrafo 1.1.III, si veda anche la FIGURA 9.

Si tratta però di un intellettuale che ha abdicato alla propria abituale professione (mai specificata) per combattere, armi in mano, la lotta per la Liberazione. E a seguito di tale scelta si sprigionano alcune domande fondamentali:

Enne 2 è un intellettuale. Egli avrebbe potuto lottare senza mai disperazione se avesse continuato a lottare da intellettuale. Perché ha voluto cambiare genere di lotta? Perché ha voluto cambiare d'arma? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?

(foglio autografo "Allegato A" inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 73)

A questo punto, dunque, è lecito chiedersi quale sia la causa della disperazione di Enne 2, a cui si è già fatto accenno anche in altri luoghi del romanzo.

Se si prende come testo di riferimento la *princeps* è evidente come, una volta letto il capitolo *XLII*, questa domanda non possa avere una risposta univoca, misurata solo sulla base della fallita relazione con Berta, dato che il capitolo considerato introduce un elemento che apre a tutta un'altra zona di significato, di ordine politico e civile. A partire dall'edizione del 1949 in poi, però, tutta la sezione dei corsivi *XL-XLII*, viene espunta e mai più reintrodotta. La critica che, parlando di *Uomini e no*, ha fatto riferimento (il più delle volte implicito) all'edizione Oscar Mondadori del 1965 (o a sue successive riproduzioni, come lo è l'edizione dei Meridiani) risponde alla domanda su *quale* sia la disperazione di Enne 2 senza dubbio alcuno: è conseguenza del fallimento della sua storia d'amore con Berta, fallimento che viene interpretato anche in termini più vasti, ossia inquadrando la relazione amorosa nel più ampio quadro delle relazioni con gli altri, con la società degli uomini, ma che comunque prende le mosse dalla dimensione sentimentale.

Il capitoletto *XLII* inserito in bozze, invece, permette di misurare la disperazione del protagonista in un orizzonte di senso ben più complesso, e allo stesso tempo fornisce una spiegazione al comportamento di Enne 2, al suo essere solitario e distaccato, al suo soprabito, al suo interesse per la bancarella di libri, al suo arrovellarsi in domande e fantasticherie.

Una prima questione che occorre affrontare, però, è se Enne 2 sia stato progettato già dalla prima fase di elaborazione manoscritta del romanzo come un intellettuale, o se invece questa sua qualifica sia un'etichetta apposta all'ultimo momento. Una frase cancellata ma ancora leggibile sulla carta 18 fornisce una sicura indicazione in questo senso: il passo in questione è posizionato nella prima metà della carta manoscritta ed è cancellato da righe orizzontali, una correzione immediata che risale senz'altro alla prima fase di scrittura e non discende da una successiva fase di intervento sulla pagina. Come già detto, nella prima metà della carta 18 è ancora leggibile la conclusione di un colloquio tra Berta e Selva che viene sostituito da quanto scritto sulle carte 36-39, ossia dagli incontri della protagonista femminile con i vecchi del parco. Il dialogo presente nella carta 18 è già stato trascritto nel paragrafo 1.2.III e di esso

si riprende ora solo la parte che interessa per il discorso qui condotto.

«Ora posso dirtelo. Hanno attaccato lì stanotte.»
 «Anche lui?»
 «Anche lui.»
 «Oh!» disse Berta. Poi disse: «È questo il lavoro che fa ora?»
 «Non lo sapevi?»
 «~~Temevo qualcosa~~ «Lo temevo. Ma non credevo che glielo lasciassero fare.»
 «Ha voluto farlo a tutti i costi.»
 «~~E la stampa? Prima si occupava della stampa.~~»
 «~~È un pezzo che non ha più voluto occuparsene. È stato tre mesi senza lavorare,⁶⁷ molto male, senza lavorare.~~»
 Berta si rialzò.
 (carta 18)

È dunque evidente che Enne 2 era già stato pensato come un personaggio che, lavorando nel settore della stampa, può essere senz'altro collocato nella categoria delle professioni intellettuali, anche se non viene specificato a quale livello, con quale mansione e professionalità. È probabile però che sia un intellettuale di “primo livello”, come Silvestro, che era un tipografo linotipista, un “operaio” della stampa.

Sulle prime bozze è poi presente un'altra importante correzione, diretta conseguenza di quanto è stato introdotto con il nuovo capitolo *XLII*: sulla colonna 135, l'avvio del capitolo *CXV* è, infatti, profondamente modificato, a mano, dall'autore, ribadendo apertamente – in un punto decisivo sul piano diegetico – il fatto che Enne 2 sia un intellettuale. La parte di testo che viene corretta era stata stesa sulla carta manoscritta 50, rispetto alla quale quanto composto sulla colonna 135 non presentava varianti sostanziali. Ma si legga in tabella l'entità della correzione:

⁶⁷ Le parole sottolineate due volte erano state cancellate già una prima volta in corso di scrittura e poi successivamente insieme all'intera frase.

CARTA 50	BOZZE: colonna 135	EDIZIONE 1945: p. 223
<p>*** Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a risposo per un po' di tempo e andasse anche via da Milano, pur egli *** ottenne di restare e rimase, organizzò un'azione ch'ebbe luogo la notte contro Cane Nero.</p> <p>Fu un assalto di tre Gap insieme alla caserma dove Cane Nero dormiva. Non altrimenti si poteva sperare di *** raggiungere lo scopo; e lo scopo non venne raggiunto, *** uomini caddero da una parte e dall'altra, bruciò un edificio della caserma, ma Cane Nero non fu nemmeno ferito. Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra uomini gente che si perdevano, ancora seppe di non poter aiutare nessuno, non potere far nulla perché una testa si rialzasse dal proprio sangue, e un'altra volta ricominciò ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di gente uomini che si perdevano. I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio;</p>	<p>CXV – Tutti nel comando dei Gap volevano che Enne 2 si mettesse a risposo per un po' di tempo, e andasse via anche da Milano, pur egli ottenne di restare e rimase, organizzò un'azione ch'ebbe luogo la notte contro Cane Nero.</p> <p>Fu un assalto di tre Gap insieme alla caserma dove Cane Nero dormiva. Non altrimenti si poteva sperare di raggiungere lo scopo; e lo scopo non venne lo stesso raggiunto, uomini caddero da una parte e dall'altra, bruciò un edificio della caserma, ma Cane Nero non fu nemmeno ferito.</p> <p>Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra gente che si perdeva, ancora seppe di non poter aiutare nessuno, non potere far nulla perché una testa si rialzasse dal proprio sangue, e un'altra volta ricominciò ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di uomini che si perdevano. I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio;</p> <p>Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero. Fu alla caserma dove Cane Nero dormiva, l'organizzazione e diresse Enne 2, ma lo scopo non venne raggiunto.</p> <p>Allora il Gracco si accorse che c'era disperazione in lui. «E perché?» egli disse. Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta nella quale poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Non era un intellettuale? Lo rimettessero a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina, e certo sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuol morire: come ci occorreva.</p>	<p>CXV – Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero. Fu alla caserma dove Cane Nero dormiva, l'organizzazione e diresse Enne 2, ma lo scopo non venne raggiunto.</p> <p>Enne 2 vide cadere Scipione amico del Foppa e Mambrino amico di Coriolano, di nuovo fu tra gente che si perdeva, ancora seppe di non poter aiutare nessuno [...] e un'altra volta ricominciò ad avere voglia di fare almeno basta, perdersi con chi era perduto, non dover più sapere di uomini che si perdevano. Allora il Gracco si accorse che c'era disperazione in lui.</p> <p>«E perché?» egli disse. Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta nella quale poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Non era un intellettuale? Lo rimettessero a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina, e certo sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuol morire: come ci occorreva.</p>

La nuova redazione del paragrafo determina una serie di importanti conseguenze sul piano dell'interpretazione dell'intero romanzo.

Si ricordi, innanzitutto, come le espressioni «fare basta» e «non dover più sapere di uomini che si perdevano» siano esattamente ricalcate su quelle presenti nel capitolo LXXVIII, in cui Enne 2 prova lo stesso desiderio di perdersi di fronte all'amara constatazione di non potere essere di nessun aiuto per Giulaj, mentre questi viene catturato in largo Augusto.⁶⁸ In quel punto interveniva la presenza di Berta a salvare, in una prima istanza, Enne 2 dal baratro della sua disperazione; qui invece, nel momento in cui risorge il suo desiderio di annullarsi e sparire, si è già ben oltre il termine della "storia di Berta", il cui esito implica che Enne 2 non potrà nuovamente essere confortato dalla presenza della donna. Premesso ciò, è rilevante notare come l'autore scelga di inserire, proprio nel luogo testuale in cui Enne 2 decide di accettare su di sé la morte, il riferimento alla passata occupazione professionale del protagonista e poi la proposta di rimmetterlo a «preparare stampa clandestina».

In quest'ultimo caso il riferimento rimanda alla vicenda biografica di Vittorini stesso durante i mesi di collaborazione con le forze della Resistenza, mentre invece il fatto che Enne 2 lavorasse anche prima della sua decisione di diventare partigiano nel settore della stampa evoca direttamente – e se ne è già fatto accenno – il mestiere di tipografo-linotipista di Silvestro in *Conversazione in Sicilia*. Entrambi i riferimenti hanno un valore: da una parte viene messa in gioco l'esperienza biografica dello scrittore, il quale mostra di volere riflettere sulla propria condizione professionale e sugli apporti che da quella posizione possono essere concretamente forniti alla collettività in un momento delicato della storia italiana, come quello del secondo conflitto mondiale e della Resistenza; la similarità con la professione di Silvestro avvalorata, poi, l'ipotesi interpretativa secondo la quale *Uomini e no* prosegue e amplia alcuni motivi che erano già propri di *Conservazione*.

La biografia dell'autore e il personaggio di Silvestro (anch'esso solo parzialmente autobiografico, ma certamente ispirato a vicende personali) hanno in comune il fatto di essere portatori di una forma di intellettualità che parte dal basso, che si conquista faticosamente o solo in parte. Enne 2 sembra appartenere alla stessa condizione: questi personaggi sono intellettuali operai, come Silvestro, o intellettuali artigiani, come Ezechiele, o intellettuali autodidatti, come Vittorini amava definire se stesso.

⁶⁸ «e già egli [Enne 2] pensava che non poteva dargli nessun aiuto, pensava che mai avrebbe potuto dare aiuto a nessuno, mai c'era da dare aiuto, ed era disperato anche per lui, aveva voglia di perdersi insieme a lui, *fare basta, non dover più sapere di gente che si perdeva*, quando, tra coloro ch'erano in semicerchio dinanzi ai morti, vide qualcuno non voltarsi a seguire la fuga dell'uomo, continuare a guardare i morti, la testa alta, senza nulla per lei che fosse perduto, solo occupata ad apprendere qualcosa, la faccia animata, e vide ch'era Berta» (carta 41 – colonna 88 – edizione 1945, p. 146, corsivo mio).

Tutti insomma ascrivibili alla categoria del «lettore operaio» che per lungo tempo è il modello di destinatario cui rivolgere le proprie opere e i propri progetti editoriali.⁶⁹

Il fatto che Enne 2 sia un intellettuale ha, inoltre, precise implicazioni metadiegetiche, immediatamente affrontate dalla voce narrante nello stesso capitolo *XLII*, il cui esordio è già l'ammissione di una insoddisfazione nei confronti di Enne 2 e di sé in quanto rappresentante di un *io* scrivente:

XLII – Pur io vorrei la sua presenza di più. Dico del Gracco. Di più in quello che fa Enne 2; e di più, con me stesso, in quello che scrivo.

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)

In questo punto la voce narrante si dichiara espressamente vicina a Enne 2, disarticolarlo quell'equilibrio di posizioni reciproche tra le tre istanze attanziali (Enne 2, Gracco, Spettro) che era stato inquadrato nel precedente paragrafo. Ancora una volta si è costretti a rilevare come il testo di *Uomini e no* non soggiaccia a una costruzione geometricamente impostata, ma anzi metta in moto tutte le possibili analogie e corrispondenze tra i vari piani narrativi e tematici, in virtù della ricerca della più ampia produzione di significati, e questo nonostante possa andare a scapito del rigore architettonico della struttura romanzesca.

In questo caso dunque, il Gracco è considerato non in quanto portatore di un punto di vista contemplativo e dunque anche intellettuale, ma in quanto rappresentante dell'uomo della Storia, dell'azione politica, dell'operazione armata; è il combattente «ch'era stato in Spagna, [...] valoroso nelle Brigate Internazionali» (p. 49) ad essere qui considerato. La prospettiva introdotta sembra quasi schiacciare il Gracco unicamente sul piano della lotta armata, mantenendo invece Enne 2, insieme alla voce narrante, all'interno della dimensione intellettuale, lontana dal fuoco dell'azione. Eppure proseguendo nella lettura del capitolo corsivo, si nota come il Gracco non ha perso il suo ruolo di «interrogante»:

Eccolo [il Gracco], stanotte, con questi uomini: Orazio e Metastasio. «Perché?» domanda loro. Non è necessario che lo domandi; egli sa perché lottano; e sa, come di se stesso, che devono lottare; sa che essi sanno di dovere lottare. Ma egli non pone la sua domanda alla coscienza loro; non a loro che pensano, a loro che hanno idee, a loro che hanno fede. Lo pone ad altro di loro: alle facce loro; e per questo egli incontra pudore in loro. Potrebbero dargli la risposta grossa? No. Non potrebbero. Sarebbe facile. Sarebbe anche astratta. Per questo arrossiscono; non vogliono che dare motivi minimi della loro partecipazione alla lotta, e quasi giustificarsi, coi motivi più piccoli, pri-

⁶⁹ Dalla collana Corona diretta presso Bompiani e costruita sul modello dell'Universale Sonzogno, al progetto «Politecnico»: si veda Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 50-52, 84-91.

vati, personali, di avere “la pretesa di lottare”.

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)

Ed ecco ora il punto: il narratore vorrebbe che il Gracco, dopo aver chiesto «*la risposta grossa*» ai giovani partigiani, ponesse la stessa domanda a Enne 2, a un intellettuale, vorrebbe avere cioè anche la *sua* risposta, conoscere il perché della *sua* partecipazione alla Resistenza:

Ora io vorrei Gracco e Enne 2 in questa stessa specie di dialogo. Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Enne 2 come può porla a un Orazio, a un Metastasio. E che rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere. Quali motivi minimi darebbe del suo modo di partecipare alla lotta? Con quali motivi personali “si giustificerebbe” della sua “pretesa di lottare” nel modo che lotta?

Ripeto: un vecchio disco che suona da dieci anni mi tiene legato a Enne 2. Ma vorrei che qualcosa com’è il Gracco fosse sempre presente in questa nostra storia, e mi facesse avere anche da Enne 2 un’umile risposta.

(foglio autografo “Allegato A” inserito tra la colonna 42 e la 43 – edizione 1945, p. 72)

In questo passaggio viene ribadito, il punto centrale della questione: la domanda sul perché si lotta non deve essere posta in termini intellettuali, ma in termini umani. Sono le risposte minime e umili che danno il senso di un’azione (come Orazio che vuole sposarsi). Ciò che conduce un uomo a fare una cosa piuttosto che un’altra ha sicuramente un’origine piccola, che la storia non indaga. La sfida della letteratura è anche, e non in Vittorini per la prima volta ovviamente, parlare della storia attraverso la vita di uno solo, con la quale il lettore può entrare in un rapporto partecipativo.

E Vittorini proprio questa partecipazione cerca e dichiara, egli sì in modo più aperto di altri scrittori, in modo per lui programmatico, mettendo in gioco la sua stessa individualità e il suo privato, attuando un gioco autobiografico e metanarrativo che lo coinvolge direttamente, proprio perché l’obiettivo è parlare a ogni singolo uomo e attraverso ogni *io* raggiungere l’universalità del genere umano.

«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»

«Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.»

(carta 37 – colonna 79 – edizione 1945, p. 132)

Dietro questo discorso c’è in ogni caso anche la riflessione sulla sostanziale alterità tra la resistenza armata e la resistenza intellettuale. I due tipi di resistenza non possono darsi insieme: passare all’azione significa rinunciare alla distanza della scrittura, sono due tempi diversi che non possono essere contemporanei. Entrambi però sono necessari.

Si ritorni sul passo «l'ho in me da dieci anni, da dieci anni voglio scriverne, e voglio scriverne, voglio uscirne» (p. 70): è chiaro qui che la scrittura resta ancora il canale privilegiato per potere risolvere qualcosa *di noi stessi*, in una concezione del rapporto vita-scrittura che risente ancora della concezione della letteratura come luogo della memoria e dell'amplificazione dell'interiorità. Ma allo stesso tempo la scrittura è andata progressivamente assumendo un compito di carattere civile, poiché il periodo del secondo conflitto mondiale svolge la funzione di incubatrice di una diffusa concezione della narrativa che, nelle sue varie forme, è il luogo in cui una società può riconoscersi, fondarsi e prendere consapevolezza di sé: *Uomini e no* è dunque una prima tappa verso una nuova idea di letteratura che solo in parte può fondarsi sulle acquisizioni poetiche raggiunte con *Conversazione di Sicilia*.

La problematica del rapporto tra scrittura e azione prosegue nella successiva sezione in corsivo *LVII-LXI* (pp. 101-111), che si legge saltando i capitoli in tondo (dal *XLIII* al *LVI*, pp. 75-99) dedicati alla descrizione di ciò che accade nei luoghi in cui risiedono i nemici e su cui si tornerà nel prossimo capitolo. Si tratta dei corsivi già considerati in quanto anticipazione della "storia di Berta", ma l'analisi che era stata condotta in quella prospettiva aveva volutamente trascurato il paragrafo di apertura, il quale si richiama, invece, direttamente alle tematiche affrontate nei corsivi *XL-XLII*.

Qui la questione sopra descritta è vista all'interno del rapporto tra l'*io* narrante e il protagonista Enne 2.

LVII – Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo al mondo lui solo – io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.

Penso a volte, l'ho detto, se non sono davvero il suo Spettro; e a volte, di più, penso se non sono lui in persona, anche l'uccisore che ora è lui, così come è lui, e il patriota che è lui, l'uomo che è lui stesso. Pure io non credo di avere mai adoperato una rivoltella. Ho mai ucciso? Non credo. E la sua storia non è la mia. Io non ho che patito mentre lui ha fatto; e io di me non potrei dire nulla che sia semplice e chiaro, mentre di lui posso dire che fece questo, fece quest'altro, e subito è chiaro tutto.

Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l'ho capita; IO L'HO; e io, non lui, la dico.

(carta 9 – colonna 60 – edizione 1945, p. 101)

Poste queste premesse è più chiaro il valore attribuito alla scrittura nell'ordine delle cose umane, di fronte ai rivolgimenti politici e sociali, alla guerra in particolare, e come la parola scritta si possa integrare fruttuosamente con l'azione. La scrittura ha i suoi limiti, non agisce sullo stesso piano di realtà in cui può agire un'azione pratica *tout court*, ma essa può intervenire in un secondo momento, quando occorre una pre-

sa di distanza, per fornire un'interpretazione di ciò che è stato fatto ed è accaduto e, attraverso la narrazione, rappresentare e anche costruire il significato che altrimenti resterebbe sottointeso e inespreso e che ha bisogno di un secondo tempo per essere rielaborato, comunicato e compreso. Solo chi racconta può riordinare dei fatti per produrre quella comprensione che poi si deve *far conoscere*. Due quindi le funzioni della scrittura: produrre una sintesi conoscitiva e comunicarla. È qui riaffermato quanto Vittorini dichiara nella nota al testo, sono riaffermati i «*compiti sociali di chi scrive*» e il «*suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana*».

La posizione di Enne 2, però, non è andata chiarendosi. Egli resta “incastrato” tra il Gracco, i compagni e il narratore, a metà strada tra gli uni e gli altri, fatica ad acquisire una sua autonoma fisionomia. L’inserimento del capitolo *XLII*, in bozze, sembrerebbe suggerire che l’autore stesso si sia reso conto dell’evanescenza dell’identità del protagonista e abbia tentato di porvi rimedio. Il risultato però non è stato raggiunto e l’analisi del modo in cui il romanzo è stato inteso dalla critica militante contemporanea mostrerà le conseguenze di questa situazione.⁷⁰

VIII. *La morte di Giulaj e il problema del male*

Si è già dimostrato come avere riconosciuto il legame tra la “storia di Berta” e la “storia di Giulaj” abbia permesso di individuare all’interno del testo di *Uomini e no* un nodo di significati morali determinante; allo stesso modo, ora, riannodare il filo della parabola diegetica dell’«uomo dalle pantofole turchine» consente di completare anche la riflessione intorno alle questioni metaletterarie che sono state analizzate negli ultimi paragrafi. Occorre infatti ribadire come la presenza di questo personaggio sia fondamentale per individuare i perni nascosti della struttura del romanzo del 1945, i quali ne determinano la complessità e l’importanza all’interno del percorso letterario e intellettuale di Elio Vittorini.

Nel capitolo che aveva come oggetto principale l’indagine intorno al personaggio di Berta, si era seguita la “storia di Giulaj” fino al momento in cui questi viene condotto nel carcere San Vittore (capp. XCIX-C, pp. 189-192). Si riprende dunque da lì, per osservare attraverso quali scelte narrative si dà conto della sua morte, tutto ciò come necessaria digressione per comprendere pienamente le articolazioni della “poetica della partecipazione”.

Va innanzitutto ricordato che la lunga sezione in tondo che coinvolge Giulaj non vede agire nessuno dei personaggi principali del romanzo: non agiscono Enne 2 e Berta, ma non agisce nemmeno Selva, non il Gracco, nessuno dei partigiani che appartengono al gruppo del protagonista; inizialmente sono presenti sulla scena alcuni

⁷⁰ Si rimanda in proposito al capitolo 2.1.

partigiani infiltrati, Figlio-di-Dio e El Paso, di cui il lettore non ha mai sentito parlare prima, ma poi Giulaj è lasciato solo, tra fascisti e nazisti. Ancora una volta il fuoco della diegesi non si porta sulla rappresentazione di momenti di battaglia o di guerriglia, ma si concentra su ciò che avviene intorno e che è tutt'altro che marginale. Si riprende l'analisi dal punto in cui Giulaj si sta ancora occupando del freddo ai piedi, questa volta non dei morti di Largo Augusto, ma dei suoi compagni di cella: i personaggi di Vittorini sono spesso bloccati in una sola iconografia, in un solo gesto, che ne rappresenta per metonimia la fisionomia. Qui, in particolare, il brano in questione, che appartiene al capitolo CI, sulla carta 26 mostra apertamente come le facce degli altri condannati siano effettivamente lo specchio di quelle dei morti di Largo Augusto:

Carta 26	BOZZE: colonna 116	EDIZIONE 1945: pp. 193-194
<p>«Tutto quello che occorre è un po' di cotone. Si tratta di mettere un po' di cotone idrofilo tra un dito e l'altro.»</p> <p>*** Questo egli disse dopo aver spiegato perché i piedi si raffreddano più facilmente di ogni altra parte del corpo, perché si riscaldavano ***; e nell'atto stesso che lo diceva arrossì di nuovo. Vide di nuovo le facce loro ch'erano come le facce dei morti veduti sul marciapiede; parve capire di avere detto delle cose inutili, vide di nuovo che le si ricordò che aveva vedute morte già vedute già morte le facce loro.</p>	<p>«Tutto quello che occorre è un po' di cotone,» disse.</p> <p>Ma mentre ancora parlava arrossì di nuovo, parve capire di avere detto delle cose inutili, di nuovo si ricordò che aveva già vedute morte le facce loro.</p>	<p>«Tutto quello che occorre è un po' di cotone,» disse.</p> <p>Ma mentre ancora parlava arrossì di nuovo, parve capire di avere detto delle cose inutili, di nuovo si ricordò che aveva già vedute morte le facce loro.</p>

È lo stesso gesto che Giulaj aveva compiuto in largo Augusto: il gesto di pietà, il tentativo di coprire i piedi freddi di un altro uomo, e ancora questo atto di carità lo condanna:

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, e il vecchio ignudo tra essi, padre dell'uomo.

[...]

«Perché non te li copri?» disse.

Si chinò come davanti al vecchio, e il cancello venne aperto.

(carta 26 – colonna 116 – edizione 1945, pp. 193-194)

Nello stesso momento in cui Giulaj viene portato fuori, il capitano Clemm ordina che gli altri operai rinchiusi con lui vengano fatti uscire e portati via: sono parte dei cento-

dieci che devono essere fucilati. Nel cortile compare allora Cane Nero, il quale entra nelle carceri per prendere altri detenuti da giustiziare. In un breve capitolo si segue l'ufficiale fascista nelle celle, riportando le "modalità di selezione" di chi viene fatto uscire e di chi viene fatto rimanere e progressivamente il *climax* di crudeltà cresce: qui la violenza sta nell'assoluta casualità e insensatezza delle scelte di Cane Nero, le quali si legano alla mancanza di regole minime e di principi che regolano più in generale quella guerra rendendola ancora più violenta, perché totalmente incomprensibile (non è, cioè, la guerra dei «bravi soldati»). È tutto e il contrario di tutto a potere rendere un uomo giustiziabile. Questa incoerenza è un'ulteriore aggravante delle atrocità.

Nel frattempo gli operai scelti da Cane Nero sono stati caricati sui camion che li condurranno al luogo dell'esecuzione, ma mentre si allontanano, in coro urlano «Viva!» e Giulaj si unisce a loro. La precisa corrispondenza tra questo brano di *Uomini e no* e un altro di *Conversazione in Sicilia* impone di soffermarsi rapidamente sul senso di questa esclamazione, a continua dimostrazione, per altro, di quanto sia complessa la costruzione della narrazione del 1945 e quanti siano i rimandi, anche minimi, al romanzo precedente.

CIV - «Viva che cosa?» Manera disse.
 [...] «Sono comunisti,» [...].
 «Comunisti o quasi,» [...].
 «Se non lo sono lo diventeranno,» [...].
 Manera guardava, verso l'altro lato del cortile, Giulaj.
 «Io non so,» egli disse.
 (carta 27 – colonna 120 – edizione 1945, p. 199)

La prima domanda ricalca infatti direttamente quella pronunciata da un altro personaggio vittoriniano:

«Viva che cosa?» domandò l'uomo Ezechiele.
 «Viva questo!» l'arrotino rispose, alzando il boccale suo.
 «Questo?» disse l'uomo Porfirio. «Che cos'è questo?»
 [...]
 «Mondo» l'arrotino gridò. «Terra, bosco e nani del bosco; bella donna, sole, luce, notte e mattina; fumo di miele, amore, gioia e fatica; e sonno senza offesa, mondo senza offesa.»⁷¹

È chiaro, quindi, che con l'esclamazione «Viva!» si intendendo celebrare le bellezze del mondo, la felicità, la giustizia, la bontà, tutto ciò che nel mondo non porta offesa: è come un inno che celebra la speranza nella possibilità di un mondo migliore, la spe-

⁷¹ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 681.

ranza che il sacrificio di alcuni possa significare la felicità di molti. Ed in questo senso si iscrive anche l'adesione al comunismo da parte di Vittorini, come si è già detto.

Ma non si tratta solo di questo: in *Americana*, l'esclamazione aveva assunto anche un ulteriore significato, in riferimento all'opera di Poe, Hawthorne e Melville, cioè gli autori "classici" che pongono le basi perché poi si fondi la letteratura della "leggenda": essi «accettavano proprio la sofferenza e il male, per prima cosa. [...] Dissero, poiché nell'uomo c'era anche il marciume, viva il marciume e la perdizione! Questo sempre è il modo per liberare l'uomo dalla propria decadenza. *Viva la muerte!*».⁷²

Sulla bocca dei condannati di *Uomini e no*, dunque, proprio quest'ultimo è il senso profondo dell'esclamazione, che implicitamente dichiara come si debba avere il coraggio, la forza e la consapevolezza di accettare la morte «per liberare l'uomo»: è la stessa lezione che danno i vecchi del parco, non bisogna piangere di fronte ai morti e alla morte, ma impararne il senso e sapere testimoniare il valore e lottare perché non sia vana.

Nel frattempo si giunge al culmine di tensione e violenza di questa parte di testo e lo sguardo si stringe su Giulaj.

La scena della sua interrogazione condotta dal capitano Clemm viene descritta con il contrappunto delle domande del milite fascista Manera, le quali sembrano raccogliere le domande del lettore nei confronti di quanto viene rappresentato; sono domande di perplessità, di incomprendimento, ma, allo stesso tempo, il fatto che il lettore sia portato a condividere il punto di vista di Manera può svolgere una funzione provocatoria: è molto sottile il confine che separa un uomo giusto da uno solo apparentemente tale. L'illusione di estraneità rispetto a certe situazioni può, infatti, mascherare una sostanziale complicità e il fatto, che chi legge sia portato a condividere pensieri e domande con uno dei militi fascisti crea un ambiguo cortocircuito: ognuno, di fronte a una simile situazione, avrebbe tranquillamente potuto agire nello stesso modo, divenendo complice e limitandosi semplicemente a non intervenire.

Questa scena è costruita nella sua forma definitiva soltanto nel primo giro di bozze, dove l'incremento di violenza su Giulaj è portato a massima definizione: sulle colonne relative alle porzioni di testo che saranno qui citate, sono infatti presenti numerose correzioni e aggiunte d'autore che innanzitutto hanno lo scopo di rallentare la scena dell'interrogatorio. La direzione degli interventi, infatti, amplifica la violenza inquisitoria, sia aumentando la quantità e la precisione delle domande, sia attraverso l'insistita ripetizione di alcuni sintagmi: in questo modo l'uomo Giulaj viene denudato, fisicamente, cioè lasciato privo di indumenti al freddo di un tardo e buio pomeriggio di gennaio, sia moralmente, in quanto gli si chiede di dire *chi* sia, nella sua posizione sociale e affettiva. L'effetto raggiunto è straziante.

⁷² *Americana*, 1968, cit., p. 43.

Un primo minimo elemento si trova, nelle prime bozze in colonna, all’inizio del capitolo CV ed è già un cambiamento che porta su di sé una connotazione denigratoria e svilente per Giulaj:

CARTA 28	BOZZE: colonna 122	EDIZIONE 1945: p. 202
Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi indumenti , li gettava ai cani.	CV – Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi stracci, li gettava ai cani.	CV – Lentamente, Giulaj si spogliava, e il capitano prendeva i suoi stracci, li gettava ai cani.

Ogni dettaglio o movimento è ripreso al rallentatore, mettendo in evidenza anche il diverso atteggiamento che hanno in un primo tempo i fascisti, rappresentati da Manera e da Cane Nero, rispetto alle azioni del capitano nazista. Nel brano che segue occorre mettere in evidenza come la ricerca della rappresentazione della crescente tensione abbia portato Vittorini a contravvenire uno dei postulati teorici su cui si regge il testo, il fatto cioè che non si possa sapere nulla dell’interiorità di coloro che non partecipano della posizione morale di chi scrive: si ritrova, infatti, nelle righe qui sotto riportate, una domanda sotto forma di discorso indiretto libero, focalizzata su Cane Nero, che sottolinea come l’incremento di malvagità è tale da essere incomprendibile, inizialmente, anche ai fascisti stessi, marcando cioè una differenza rispetto agli esecutori del nazismo.

L’altro, dal grande cappello e dallo scudiscio guardava perplesso tutto questo, come per rendersi conto.

Che novità era questa?

Guardava.

«Ma quanto vuol tenermi così?» Giulaj disse. «Io ho freddo.»

«Non temere,» Manera gli disse.

«Ma che cosa vuol farmi?»

«Niente Giulaj. Ormai è passata.»

«Ma io ho freddo. Morirò dal freddo.»

«Vuol farti solo paura,» Manera disse.

Il capitano ritornò.

(carta 29 – colonna 123 – edizione 1945, p. 204)

Il vero e proprio interrogatorio si apre con le banali domande di tipo anagrafico:

Quando l’uomo fu nudo del tutto, con solo le calze e le pantofole ai piedi, il capitano gli chiese: «Quanti anni hai?»

«Ventisette,» Giulaj rispose.

«Ah!» il capitano disse. Lo interrogava, da chino, tra i due cani fermi sotto le sue dita. «Ventisette?» E andò avanti a interrogare. «Abiti a Milano?»

«Abito a Milano.»
 «Ma sei di Milano?»
 «Sono di Monza.»
 «Ah! Di Monza! Sei nato a Monza?»
 «Sono nato a Monza.»
 (carta 29 – colonna 124 – edizione 1945, pp. 204-205)

Ma poi progredisce l'accanimento su Giulaj, la cui precisa struttura, si diceva, è stabilita sulle bozze, con numerosi interventi correttori [FIGURA 14].

CARTA 29	BOZZE: colonna 124	EDIZIONE 1945: p. 205
<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?» «Ho la vecchia madre. A Monza.» «Non abiti con lei?» «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui a Milano.» «Qui dove? Dove? » «Fuori Porta Garibaldi.» «Fuori?» «***» «Che cosa è?» «Oh. Stanza e cucina. E per prender l'acqua si va sul ballatoio.» «Capisco,» il capitano disse. «Abiti solo?» «Mi sono sposato l'anno scorso.» «Così? Hai una moglie che ti aspetta? a casa?» Egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo, il vecchio e il vivo; e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p>	<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?» «Ho la vecchia madre. A Monza.» «Non abiti con lei?» «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui.» «Dove abiti?» «Fuori Porta Garibaldi.» «Capisco,» il capitano disse. «Abiti solo?» «Mi sono sposato l'anno scorso.» «Allora hai una moglie che ti aspetta?» Egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo, il vecchio e il vivo; e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p>	<p>«Monza! Monza! E hai il padre? Hai la madre?» «Ho la madre. A Monza.» «Una vecchia madre?» «Una vecchia madre.» «Non abiti con lei?» «No capitano. La mia vecchia madre abita a Monza. Io invece abito qui a Milano.» «Dove abiti qui a Milano.» «Fuori Porta Garibaldi.» «Capisco,» il capitano disse. «In una vecchia casa?» «In una vecchia stanza?» «In una sola vecchia stanza?» «E come vi abiti? Vi abiti solo?» «Mi sono sposato l'anno scorso, capitano.» «Ah! Sei sposato.» Egli voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo, il vecchio e il vivo; e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p>

La volontà del capitano Clemm di conoscere «quello che stava distruggendo» viene dunque esasperata. Ancora si legge quanto segue:

CARTA 29	BOZZE:	colonna 124	EDIZIONE 1945: pp. 205-206
<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo ^{l'uomo} nudo davanti a sé. «E che mestiere fai?»</p> <p>«L'ho detto vendendo che vendendo castagne *** Ho un carretto.»</p> <p>Sembrava che egli volesse sapere ^{che volesse tutto di quell'uomo} sotto i suoi colpi. *** Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p>«Zu!» disse quindi ai cani. «Zu! Zu!»</p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava anche.</p> <p>«Vuol farti paura,» Manera disse. «Non temere.»</p>	<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé. «E che mestiere fai?»</p> <p>Sembrava che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p>«Zu!» disse quindi ai cani. «Zu! Zu!»</p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava anche.</p> <p>«Vuol farti paura,» Manera disse. «Non aver paura»</p>	<p>«È una giovane moglie che hai?»</p> <p>«È giovane. Due anni meno di me.»</p> <p>«Ah, così? Carina anche?»</p> <p>«Per me è carina, capitano.»</p> <p>«È un figlio non l'hai già?»</p> <p>«Non l'ho capitano.»</p> <p>«Non lo aspetti nemmeno?»</p> <p>«Nemmeno.»</p> <p>«È il mestiere che fai? Qual è [sic] il mestiere che fai?»</p> <p>«Venditore ambulante»</p> <p>«Come? Venditore ambulante? Giri e vendi?»</p> <p>«Giro e vendo.»</p> <p>«Ma guadagni poco o niente.»</p> <p>«Poco o niente.»</p> <p>Qui il capitano parlò ai cani. «Zu!» disse loro. «Zu!»</p>	<p>e dal basso, tra i cani, guardava l'uomo nudo davanti a sé.</p> <p>È una giovane moglie che hai?»</p> <p>«È giovane. Due anni meno di me.»</p> <p>«Ah, così? Carina anche?»</p> <p>«Per me è carina, capitano.»</p> <p>«E un figlio non l'hai già?»</p> <p>«Non l'ho capitano.»</p> <p>«Non lo aspetti nemmeno?»</p> <p>«Per me è carina, capitano.»</p> <p>«E un figlio non l'hai già?»</p> <p>«Non l'ho capitano.»</p> <p>«Non lo aspetti nemmeno?»</p> <p>«Nemmeno.»</p> <p>Sembrava che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita. O voleva soltanto una ripresa e riscaldar l'aria di nuovo.</p> <p>«E il mestiere che fai? Qual'è [sic] il mestiere che fai?»</p> <p>«Venditore ambulante»</p> <p>«Come? Venditore ambulante? Giri e vendi?»</p> <p>«Giro e vendo.»</p> <p>«Ma guadagni poco o niente.»</p> <p>«Poco o niente.»</p> <p>Qui il capitano parlò ai cani. «Zu!» disse loro. «Zu!»</p> <p>Li lasciò e i due cani si avvicinarono a Giulaj.</p> <p>«Fange ihn!» egli gridò.</p> <p>I cani si fermarono ai piedi dell'uomo, gli annusavano le pantofole, ma Gudrun ringhiava anche.</p> <p>«Vuol farti paura,» Manera disse. «Non aver paura»</p>

La scena prosegue poi, in un crescendo di aggressività, sostanzialmente fedele a quanto presente sulle carte manoscritte: viene ripresa ancora la tecnica dell'alternanza tra scene che si verificano vicino a dove si trova Giulaj e altre altrove, con il ritorno poi su di lui, ogni volta con un livello di crudeltà maggiore. I brani in cui si dà di nuovo spazio a ciò che intanto fanno militi hanno infatti lo scopo di rimarcare la loro ottusità e la loro totale mancanza di empatia morale.

CVII – Quello dal grande cappello e dallo scudiscio scosse allora il capo. Egli aveva capito. Fece indietreggiare i militi fino a metà del cortile, e raccolse uno straccio dal mucchio, lo gettò su Giulaj.

«Zu! Zu! Piglialo!» disse al cane. E al capitano: «Non devono pigliarlo?»

Il cane Blut si era lasciato dietro lo straccio, e appiè di Giulaj lo prese da terra dov'era caduto, lo riportò nel mucchio.

«Mica vorranno farglielo mangiare,» Manera disse.

I militi ora non ridevano, da qualche minuto.

«Ti pare?» disse il Primo.

«Se volevano toglierlo di mezzo,» il Quarto disse, «lo mandavano con gli altri all'Arena.»

«Perché dovrebbero farlo mangiare dai cani?» disse il Quinto.

«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo.

(carta 29 – colonne 124-125 – edizione 1945, p. 206-207)

La forte ambiguità di questi passaggi è data dal fatto che il lettore è portato a condividere il punto di vista dei militi e a porsi le stesse domande: questo procedimento è insistito lungo tutta questa parte del testo.

In relazione ai brani successivi, in bozze, è leggibile un paragrafo cancellato con ampie righe diagonali:

CARTA 29	BOZZE: colonna 125	EDIZIONE 1945: p. 207
<p>«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo.</p> <p>E ripresero, vedendo l'uomo ignudo come stava contro il muro ignudo contro il muro; rossiccio nella sua nudità, le peloso, <u>tenute</u> le mani sul petto, sul ventre, sulle vergogne, sulle gambe; e le ginocchia un po' piegate, la testa un po' in avanti: ripresero piano piano a sorridere, fino a che, anche, non risero.</p> <p>Il capitano aveva raccolto uno straccio strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.</p>	<p>«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo.</p> <p>E ripresero, vedendo l'uomo come stava contro il muro, rossiccio nella sua nudità, peloso, le mani sul petto, sul ventre, sulle vergogne, sulle gambe; e le ginocchia un po' piegate, la testa un po' in avanti: ripresero piano piano a sorridere, fino a che, anche, non risero.</p> <p>Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.</p>	<p>«Vogliono solo fargli paura,» disse il Primo.</p> <p>Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.</p>

L'eliminazione di questo passo, sembrerebbe, più che volta ad eliminare una descrizione del corpo nudo di Giulaj, diretta a togliere il riferimento alle risate dei fascisti: in questo modo le loro risa compaiono solamente alla fine del capitolo CV, quando ancora la crudeltà del capitano non si era abbattuta sull'uomo e poi, successivamente, quando il capitano mette una pantofola sulla testa di Giulaj. In questo secondo caso, però, il riso si mischia alla crescente tensione, è nervoso. Invece nella parte di testo trascritta in tabella, togliere le risate, permette di lasciare in sospeso l'affermazione «“Vogliono solo fargli paura.”», conservando uno strascico di dubbio, quasi di stupore, incredulità, effetto che non si sarebbe raggiunto altrimenti, se coperto dalle risa. Senz'altro però l'autore voleva anche eliminare un eccessivo effetto comico-grottesco causato dalla descrizione della corporeità di Giulaj.

Ad ogni modo la violenza sull'uomo dalle pantofole turchine si acutizza a causa dell'intervento di Cane Nero, il quale ha deciso di uscire dal suo stato di perplessità per assecondare le azioni del capitano nazista e per accelerare la morte del venditore di castagne. E a questo punto si capisce bene perché nel corso della narrazione si era tanto insistito sulla presenza del suo scudiscio, è infatti l'oggetto che provoca la fine del povero prigioniero.⁷³

Il capitano aveva strappato a Gudrun la pantofola, e la mise sulla testa dell'uomo.

«Zu! Zu!» disse a Gudrun.

Gudrun di gettò sull'uomo, ma la pantofola cadde, l'uomo gridò, e Gudrun riprese in bocca, ringhiando, la pantofola.

«Oh!» risero i militi.

Risero tutti, e quello dal grande cappello disse: «Non sentono il sangue.» Parlò

⁷³ La prima descrizione di Cane Nero è inserita nei primissimi capitoli del romanzo: «Berta [...] vide uno con un grande cappello dalle larghe falde venire al centro dell'asfalto, al centro del luminoso mattino, voltandosi ad ogni passi ed agitando in alto il pugno, di sopra al capo, un lungo scudiscio nero che serpeggiava fischiando. L'uomo gridava qualcosa agli altri, gesticolava, agitando alto il suo scudiscio nero» (*Uomini e no*, 1945, cit., p. 12). Lo scudiscio e le grida sono dunque i suoi tratti caratterizzanti; le grida in particolare sono l'elemento su cui si insiste maggiormente: «pareva che in tutta la città vi fosse soltanto il suono rotto, quasi d'ululo, dell'uomo dal nero scudiscio che gridava [...] non si udiva altro suono che la rotta voce di quel muezzin, quell'uomo dallo scudiscio nero» (ivi, p. 13). Si noti come il verbo “ululare” e lo stesso soprannome Cane Nero siano fra loro coerenti, ma soprattutto si noti la corrispondenza tra questi attributi del capo dei fascisti con il fatto che Giulaj, l'uomo innocente, sia fatto uccidere dai cani. Si segnala inoltre come nei primi capitoli del romanzo Cane Nero e i militari ai suoi ordini siano a volte chiamati «uomini», come se la rappresentazione fosse volta a richiamare – nonostante tutto – la comune appartenenza di tutti al genere umano. Il riferimento alla loro umanità sparisce nel corso del testo e alcune correzioni in bozze sostituiscono il vocabolo «uomini», con «nemici», come si è visto in alcuni passi del testo già citati.

al capitano più da vicino. «No?» gli disse.

Gli stracci, allora, furono portati via dai ragazzi biondi per un ordine del capitano, e quello dal grande cappello agitò nel buio il suo scudiscio, lo fece due o tre volte fischiare.

«Fscì,» fischiò lo scudiscio.

Fischiò sull'uomo nudo, sulle braccia intrecciate intorno al capo e tutto lui che si abbassava, poi colpì dentro a lui.

L'uomo nudo si tolse le braccia dal capo.

Era caduto e guardava. Guardò chi lo colpiva, sangue gli scorreva sulla faccia, e la cagna Gudrun sentì il sangue.

«*Fange ihn!*» disse il capitano.

Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.

(carta 29 – colonna 125 – edizione 1945, p. 208)

Di seguito, in bozze, sono cancellate alcune righe che avrebbero aggiunto il dettaglio del comportamento del cane alla conclusione del capitolo in questione e un'esclamazione disperata di Giulaj:

CARTA 29	BOZZE: colonne 125-126	EDIZIONE 1945: p. 208
<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.</p> <p>«<i>Zu! Zu!</i>» disse il capitano.</p> <p>Blut Questo disse a Blut, ch'era ancora fermo, un po' indietro. Blut saltò sull'uomo: pur stette su lui, metà tra le sue gambe cosce e metà sul suo ventre, la bocca la testa alz sollevata.</p> <p>«Viva,» l'uomo gridò di dolore e angoscia. <small>Ma fu un</small> grido di dolore, anche d'angoscia, e lo perse. Lo stesso Blut addentò in lui.</p> <p>«<i>An die Gurgel,</i>» disse il capitano.</p>	<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.</p> <p>«<i>Zu! Zu!</i>» disse il capitano.</p> <p>Questo disse a Blut, ch'era ancora fermo, un po' indietro.</p> <p>Blut saltò sull'uomo: pur stette su lui, metà tra le sue cosce e metà sul suo ventre, la testa sollevata:</p> <p>«Viva,» l'uomo gridò.</p> <p>Ma fu un grido di dolore, anche d'angoscia, e lo perse. Lo stesso Blut addentò in lui.</p> <p>«<i>An die Gurgel,</i>» disse il capitano.</p>	<p>Gudrun addentò l'uomo strappando dalla spalla.</p> <p>«<i>An die Gurgel,</i>» disse il capitano.</p>

L'intera sequenza, con l'esitazione del cane Blut, il cane “buono” rispetto all'altro, deve probabilmente essere sembrata troppo artificiosa allo stesso autore e troppo forzato sarebbe risultato anche l'esclamazione «Viva!» di Giulaj, ma rintracciare questo «Viva!» in punto di morte avvalorà l'interpretazione che ne è stata data poco sopra.

Si legga ora il capitolo conclusivo della “storia di Giulaj”, perché è necessario per potere completare la riflessione intorno al valore di questa progressione narrativa e

tornare poi alla questione della poetica.

CVIII – Era buio, i militi si ritirarono dal cortile, e nel corpo di guardia Manera disse: «Credevo che volessero solo fargli paura.»

Si sedettero.

«Perché poi?» disse il Primo. «Strano!»

[...]

«Oh!» Manera disse. «Verrebbe voglia di piantare tutto.»

«Ci rimetteresti tremila e tanti al mese.»

«Non potrei andare nella Todt? Anche nella Todt pagano bene.»

«Mica tremila e tanti.»

«E poi è lavorare.»

«È lavorare molto?»

(carta 30 – colonna 126 – edizione 1945, p. 208)

Torna nuovamente il legame tra l'arruolamento tra i militi e la necessità di guadagnare, ma qui declinata in termini ancora più cinici.

Ma sono le battute finali a mostrare la vera rovina di cui Giulaj è vittima.

«Questa,» disse il Terzo, «è la guerra civile.»

[...]

«Deve aver fatto qualcosa di grosso.»

[...]

«Io non so,» Manera disse. «Che poteva fare? Era uno che vendeva castagne.»

[...]

«Ha ucciso,» disse il Quinto, «un cane del capitano.»

Tacquero di nuovo, a lungo; poi uno ricominciò.

«Certo,» disse, «quei cani poliziotto valgono molto.»

Ricominciarono su questo a parlare. Valevano. Non valevano. Altri militi si avvicinarono, su unirono al discorso. L'uomo fu dimenticato. E venne l'ora che Manera smontava: si alzò in piedi, stirò le sue membra di milite, sbadigliò.

(carta 30 – colonna 126 – edizione 1945, p. 209)

Quanti sono, dunque, i responsabili della morte di Giulaj? Il testo di Vittorini sembra indicare che sia una società intera, una collettività che lo ha condannato a morte. Non è solo la follia di un capitano che si sente investito del potere di divertirsi con la vita degli altri. Ciò che è descritto in questo brano, infatti, non è la guerra, ma è la malvagità umana. Diversi tipi di malvagità: la partecipazione di Cane Nero, la complicità delle S.S., l'indifferenza dei militi, Manera che ripete continuamente «non so», che è lo stesso «non so» di Berta, epicentro delle responsabilità del male all'interno del romanzo. Un male che è della stessa natura di quello dei fascisti che si ritrovano alla fine a commentare l'accaduto: l'indifferenza e l'ignavia.

Ma c'è un crimine che supera anche questi e anche quello che condanna a morte: l'oblio, la rimozione nella quale viene gettato l'uomo ucciso. È su «L'uomo fu dimenticato» che l'acme della violenza si compie. A Giulaj, cioè, viene impedito perfino di diventare un martire: nessuno può ricordarlo, riscattarlo almeno nella memoria dei posteri. A lui è tolta anche la possibilità di essere un punto di riferimento da cui «imparare», la sua morte non costituisce un fatto intorno al quale la comunità può riunirsi per rielaborarla, come accade invece per i morti di largo Augusto.

Dunque, in questi capitoli non si sta solo parlando della guerra, o meglio non solo di quella precisa guerra, non solo della lotta dei partigiani contro nazisti e fascisti nell'inverno del 1944. Giulaj, infatti, non è un partigiano, eppure è l'unico di cui viene descritta la morte; al contrario la morte dei partigiani viene detta, ma mai rappresentata.⁷⁴ Le altre morti rappresentate, quelle dei cadaveri lasciati a terra in Largo Augusto, sono ancora di civili, sulle quali, sì, la collettività può procedere a un processo di rielaborazione, ma in ogni caso è su questi non combattenti che Vittorini porta l'attenzione del lettore. E sono proprio coloro su cui si era soffermato a riflettere, con disperazione Enne 2: «Ma se io fossi uno di loro?» (p. 51).

Inoltre, il fatto che Giulaj non sia un eroe della Resistenza, ma solo un uomo colpevole di avere avuto pietà di un altro uomo, lo pone come l'emblema dell'uomo offeso e la sua morte è un altro dei numerosi centri di questo romanzo, che appare dunque sempre più poliedrico.

È chiaro, dunque, come *Uomini e no* non nasca come romanzo della Resistenza, così come *Conversazione in Sicilia* non è il romanzo dell'antifascismo: i romanzi di Vittorini parlano innanzitutto dell'uomo e dei rapporti degli uomini tra loro. Il titolo *Uomini e no* avrebbe dovuto rendere chiaro questo aspetto, ma, comprensibilmente, ha prevalso – soprattutto nelle prime recensioni dei mesi successivi alla pubblicazione – un'attenzione al valore di testimonianza cronachistica. In quel momento, del resto, non si poteva forse leggerlo diversamente, così come, probabilmente nel 1938 e negli anni in cui furono pubblicate le varie puntate, e poi nel 1941, quando apparve nelle due edizioni in volume, *Conversazione*, non poteva essere altro che il manifesto dell'antifascismo.

Ma le parole per Vittorini non indicano mai una cosa sola.

Il fascismo e la lotta partigiana sono ovviamente dentro il testo e sono il riferimento extratestuale più diretto. Ma i romanzi di Vittorini hanno la capacità di andare oltre e anche questa volontà è per lui programmatica e dichiarata: la parola letteraria deve tendere all'universale, alla verità, è essa stessa profetica, mediatrice di significati che non siano solo di resoconto, di descrizione, di racconto. A Vittorini interessa l'utopia, l'ideazione e la costruzione di una società nuova, il cui presupposto indispensabile è

⁷⁴ Non sarà rappresentata nemmeno quella di Enne 2: «La fine del protagonista resta [...] avvolta da un'aura di indeterminatezza che la rende più patetica: ma non consente di eroicizzarla» (Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 312).

l'esistenza di un uomo nuovo, il cui cammino morale è proposto con evidenza all'interno di *Uomini e no*.

IX. *Il problema del male all'interno della poetica*

La sezione in corsivo che segue la rappresentazione della morte di Giulaj conferma ulteriormente come con questo romanzo l'autore stia cercando di andare oltre i fatti storici, per cercare di porre le questioni sul piano morale. E a partire da questa volontà si ritorna nuovamente, da una prospettiva più complessa, sulla riflessione di poetica che già è stata tratteggiata.

I capitoli CIX-CXIV, i corsivi cioè che conducono la riflessione sull'uomo e sul male, sono presenti sui fogli manoscritti a partire dalla seconda metà della carta 30 fino alla 34, appartengono dunque alla prima fase di lavorazione del romanzo a noi pervenuta e anch'esse – così come quelle della “storia di Giulaj” (20-30) – non sono state sostituite da una nuova riscrittura del testo. Le correzioni presenti su tali carte sono per lo più correzioni intervenute in fase di scrittura e solo alcune (in particolar modo le frasi riscritte nell'interlinea di righe cancellate) fanno sorgere il dubbio che possano essere successive e appartenere a un momento di rilettura. Che una rilettura ci sia stata e che in quella fase siano state introdotte delle correzioni è bene evidente sulla carta 28, dove alcune righe sono più chiare perché l'inchiostro nel pennino era scarso: ciò permette di distinguere le parole scritte o cancellate in un secondo momento, proprio perché l'inchiostro è nettamente più scuro, essendo il pennino più carico. Altrove è difficile operare questa distinzione, dato che il colore e l'intensità dell'inchiostro sono pressoché identici tra parole cancellate e parole sovrascritte. Anche per quanto riguarda la carta 28, però, la rilettura potrebbe essere avvenuta al momento della ripresa della scrittura nella seconda metà del foglio, una volta, cioè, che il pennino era stato caricato: può essersi trattato quindi di un tempo di minuti, ore o qualche giorno, ma la grafia e la coerenza del testo (scambio di battute fitto) portano a prediligere l'ipotesi che implica il minore tempo possibile.

C'è però un altro elemento da rimarcare: con la ripresa della scrittura, sulla carta 28, con l'inchiostro carico, le poche battute in tedesco lì presenti sono scritte direttamente in questa lingua e sottolineate (per indicare il fatto che dovessero essere, poi, composte in corsivo). Nelle carte dalla 23 alla prima metà della 28, invece, le battute pronunciate da personaggi tedeschi sono scritte in italiano, cancellate con una linea orizzontale e riscritte in tedesco nell'interlinea. Ciò segnala dunque un intervallo tra questi due momenti di stesura del testo, nei quali l'autore ha agito in due modi diversi in relazione a queste parti del testo e soprattutto è verosimile credere che le traduzioni delle battute presenti sulle carte 23-28 siano contemporanee alla ripresa della scrittura della stessa carta 28, dopo la sezione in inchiostro chiaro, punto in cui le frasi opportune sono

scritte direttamente in tedesco.

Di tutto ciò resta un dato sicuro: il testo leggibile in pulito (anche se scritto nell'interlinea) corrisponde in modo piuttosto fedele a quanto presente sulle bozze, salvo che per alcune parti di cui si dà conto di seguito; ci sono poi alcune parti di testo che non sono cancellate sulle carte manoscritte, ma che non compaiono in bozze, queste sono state probabilmente cancellate nel passaggio del testo sul dattiloscritto preparato per la tipografia.

Il fatto che però ci sia una sostanziale vicinanza, tra il testo di queste carte e quello delle bozze, è un dato non di poco conto, poiché tra queste pagine è presente il brano corsivo «*L'uomo si dice*», che è il perno assiologico del romanzo e su cui si fonda l'interpretazione del titolo *Uomini e no*, toccando un'altra delle importanti riflessioni morali distribuite all'interno del romanzo; si tratta di un dei brani più celebri del romanzo, anche perché non fu mai estromesso dalle successive edizioni.

CIX – *L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi cade, a chi è perduto, a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. Pensiamo all'offesa che gli è fatta, e la dignità di lui. Anche a tutto quello che in lui è offeso, e ch'era in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo.*⁷⁵

Ma l'offesa che cos'è?

[...]⁷⁶

Ma l'offesa in sé stessa? È altro dall'uomo? È fuori dall'uomo?

Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi.

*Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo?*⁷⁷

(carta 30 – colonna 127 – edizione 1945, p. 211)

⁷⁵ Sulla carta 30 il periodo termina con un'ulteriore affermazione: «*Io che scrivo lo so: questo è l'uomo*»; di seguito ci sono 3 righe cancellate e illeggibili.

⁷⁶ Nell'*omissis* è presente la seguente frase: «*Questo anche è l'uomo. Il Gap anche? Perdio se lo è! Il Gap anche, come qui da noi si chiama ora, e come altrove si è chiamato*», la quale conferma come il Gap sia solo “per avventura” il Gap. È chiaro dunque che in questo punto la sigla non possa essere sostituita, proprio perché se ne sta affermando il suo valore universale.

⁷⁷ Queste parole rimandano a un brano di *Conversazione in Sicilia* (in parte già richiamato) e gli fanno una perfetta eco, come è già stato più volte rivelato dalla critica: «Io conoscevo questo e più di questo, potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile... / Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere, nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che

Il problema qui posto altro non è che l'antica questione del male. Riattualizzato e ricontestualizzato, in *Uomini e no*, in chiave politica aperta, il problema di fondo resta, però, non la lotta tra partigiani e fascisti in sé, la quale funge, dunque, soltanto da paradigma su cui riflettere, per valutare la natura umana, i suoi limiti, le sue mancanze. Il discorso di Vittorini parte dal dato storico e cronachistico, passando per la dimensione politica, e si eleva verso un piano di universalità umana: l'innalzamento è esistenziale e morale, e si rifrange sul tono stilistico. Il discorso infatti si fa qui solenne prima che lirico.⁷⁸

I testi di Vittorini e, in particolare, nel romanzo del 1945, i capitoli composti in corsivo propongono un *io* che continuamente si interroga sul senso profondo delle cose, insistendo però nel darne una risposta umana, non trascendente: come scrive l'autore, ciò che si cerca è un'«umile risposta», una «risposta strana», una «risposta nuova», «una svolta di parole che cambi il corso [...] della nostra consapevolezza».⁷⁹ La risposta al dolore dell'uomo non può essere il credere nella sua compensazione in un aldilà,⁸⁰ ma deve tradursi piuttosto nella progettazione di una società e di un

ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro che piange. Non ogni uomo è uomo allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 645-646).

⁷⁸ È la stessa «umile solennità con cui si esprimono i re pastori dell'antico testamento» di cui parla Vittorio Spinazzola in riferimento a *Conversazione in Sicilia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, cit., p. 422.

⁷⁹ Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 123.

⁸⁰ Quando, in *Conversazione in Sicilia*, Silvestro e l'arrotino Calogero si mettono a decantare le bellezze del mondo, Silvestro esalta «Speranza, carità...» (cit., p. 668) ed esclude la fede. Inoltre, quando Silvestro, insieme ai tre nuovi amici incontrati, va a bere il vino nella cantina di Colombo, si può leggere una pericolosa vicinanza tra il cantiniere e Porfirio, il personaggio che propone la salvezza mistica attraverso l'immagine dell'acqua viva: «Porfirio [...] era sereno, [...] e si isolò in sovranaturale rapporto con lo gnomo Colombo. Non guardò più nessuno, e la sua faccia fu ridente, non vide altro, dinanzi a sé, che l'ignuda felicità, da gnomo del vino di Colombo. E giacque nella matrice del vino, e fu ignudo in beato sonno, seppur all'impiedi, fu il ridente addormentato antico che dorme attraverso i secoli dell'uomo, padre Noè del vino. / Io lo riconobbi e posai il boccale, non era in questo che avrei voluto credere, in questo non c'era mondo [...]» (ivi, p. 686). E, prima, Colombo stesso, insistentemente, confonde il vino e l'acqua viva: «No, occorre acqua viva» disse l'uomo Porfirio. / «Olè, acqua viva!» gridò Colombo il cantiniere. «Ecco acqua viva! Non è questa acqua viva? Tenete uomini; gioia, vita, acqua viva...» (p. 681). La considerazione che ne consegue è che,

«uomo nuovo»; in questo modo sarà possibile il riscatto di tutti coloro che appartengono al *genere umano perduto*. In *Uomini e no* questa è la lezione del vecchio del parco: dai morti «bisogna imparare», imparare per non cadere negli stessi errori, imparare dalla Storia per non ripeterla e il primo modo per farlo, su cui insiste Vittorini, è non dimenticare. La scrittura letteraria, per prima, assolve questa funzione: il compito primario dello scrivere e quindi della letteratura è, quindi, riscattare i vinti. Come già si visto:

s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l'ho capita; IO L'HO; e io, non lui, la dico.

(carta 9 – colonna 60 – edizione 1945, p. 101)

Ciò era già stato espresso in *Conversazione*, nelle parole del fantasma di Liborio: nel dialogo di Silvestro con il fantasma del fratello soldato morto in guerra, infatti, si legge come i defunti siano condannati a mettere in scena ogni notte la propria morte, «fin quando Shakespeare non mette in versi il tutto di loro, e i vinti vendica, perdona ai vincitori».⁸¹

Dissi io: «Ed è molto soffrire [questa rappresentazione notturna]?»

«Molto» disse lui. «Per milioni di volte.»

Io: «Per milioni di volte?»

Lui: «Per ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato.»

Io: «Vi fa piangere?»

Lui: «Ci fa piangere.»

«Ma pure» io dissi «[...] Non è una consolazione?»

«Non lo so» rispose il soldato.

«Non basta?» io osservai.

«Non lo so» rispose di nuovo il soldato.⁸²

Un nuovo elemento ne consegue dal confronto con questa citazione: scrivere non basta. In questo brano e all'interno di *Conversazione in Sicilia* il «non lo so» non ha lo stesso valore che è stato attribuito ai «non so» di *Uomini e no*, avendo, la reticenza del soldato, due motivazioni: da una parte il non potere parlare apertamente di una forma di lotta che non sia solo interiore; dall'altra l'invitare ulteriormente Silvestro

nella concezione di Vittorini, la fede, come il vino, creano un conforto parziale e momentaneo alle sofferenze del mondo; sono entrambe consolazioni illusorie che non rimuovono e non indagano le cause delle offese e delle sofferenze.

⁸¹ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 694.

⁸² Ivi, p. 695.

(e con lui il lettore) a riflettere su ciò che manca, affinché il riscatto degli sconfitti sia compiuto. E la risposta è l'azione politica, cosa che ovviamente all'interno del romanzo del 1938 non poteva essere detta.

In *Uomini e no* invece non solo se ne parla, ma l'azione è viva, è appena accaduta nella Storia (o stava accadendo, se teniamo conto del tempo della scrittura e non della pubblicazione). Questo vissuto comune è il presupposto del discorso che l'autore va conducendo attraverso il suo testo e proprio all'interno del romanzo sorgono degli interrogativi fondamentali per quel nuovo momento della società italiana e della politica, che sta sorgendo dalla Resistenza: Vittorini infatti si chiede come si possa non disperdere tutto il bagaglio di consapevolezze che la guerra ha portato, ma anche da dove possa essere sorta la violenza che la Seconda guerra mondiale ha prodotto. *Uomini e no* infatti coglie con estrema lucidità la differenza che quella guerra ha avuto – nella percezione di chi l'ha vissuta – rispetto ad altre guerre combattute: essa ha mostrato la più violenta perversione a cui può giungere un essere umano, ed è proprio questo che, nei brani del romanzo analizzati in questo capitolo, si rappresenta. Ciò permette di meglio inquadrare l'apparente inspiegabilità della morte di Giulaj, che sfugge alla pur negativa, ma almeno razionale, logica della guerra. A questo punto, ancora una volta, l'interrogativo sottinteso nel titolo del romanzo raggiunge una profondità ben maggiore, rispetto alla manichea e semplicistica divisione degli uomini in "buoni e cattivi", cosa che – nonostante sia stato ampiamente chiarito e ribadito – tende a persistere. L'interrogativo riguarda, in modo inequivocabile, la presenza del male in ogni uomo.

E di nuovo l'interrogativo morale ed esistenziale si torce nella costruzione di quella poetica che – come già si è detto – vive solo all'interno di *Uomini e no*. Il ritorno sulla riflessione metanarrativa recupera tutti gli elementi che erano già stati presentati a quel proposito: si torna sull'*io* narrante, espressamente confuso e sovrapposto all'*io* autoriale, autobiografico; si torna sul motivo che ha dato origine alla scrittura, sul bisogno, quindi, di raccontare la storia di un uomo con una donna; e viene poi ripresa, approfondita ed ampliata, quella che è stata sopra definita "poetica della partecipazione". Nel brano che si sta per considerare risulta chiaro ed evidente come la poetica vittoriniana non sia mai solo una questione estetica o stilistica, ma come a darle forma sia innanzitutto la problematica civile e morale.

È in questo contesto che viene infatti ancora precisata la "poetica della partecipazione", che fissa il campo del dicibile su ciò che è moralmente partecipabile:

E uno, in una piccola stanza, scrive; sa quello che è nell'uomo da quello che è in lui; e da quello che lui ha patito può dire quello che un altro ha fatto. Io ho patito; e io posso, da questo, dire quello che fa Enne 2 o che ha fatto. Non posso dirlo? Posso dirlo.

Ma da che cosa in me posso dire [...] quello che fa il capitano Clemm? E quello che fa il Colonnello Giuseppe-e-Maria? Quello che fa il prefetto Pipino? Quello che fa Manera Milite? Quello che fanno tutti loro, tedeschi e militi, e che fa il loro Hitler?

Io li sento come parlano. Li vedo mentre fanno, vedo quello che fanno, e solo da questo che vedo, non da nulla che sia in me, io prendo e dico. A me sembra ch'io non abbia nulla in me che mi porterebbe a fare qualcosa come il capitano Clemm, e gli altri di loro. Per quello che ho in me, io potrei fare qualcosa, tutt'al più come Giulaj. Cadere sotto due cani dicendo Viva.

(carta 31 – colonna 128 – edizione 1945, pp. 213-214)⁸³

Innanzitutto si osservi come sia rimasto in questo corsivo un “residuo” della prima redazione degli ultimi momenti della morte di Giulaj, per i quali era previsto che il personaggio gridasse «Viva!», grido che poi è stato tolto in bozze, ma il cui valore, il valore cioè di quell'esclamazione, è ulteriormente posto in evidenza.

Si riconoscono poi all'interno della citazione le stesse affermazioni che avevano coinvolto le riflessioni intorno alla figura del marito di Berta, in cui si parlava di «una pratica continua di fascismo» (p. 168) e dell'odio provato dall'io narrante nei suoi confronti; lì infatti per la prima volta era stata riconosciuta la “poetica della partecipazione”, nel momento in cui si diceva che il narratore, lo Spettro-scrittore, non può dire nulla a proposito del marito di Berta, perché non partecipa del suo modo di agire e comportarsi, e si limita alla descrizione degli effetti delle sue azioni, del suo privato fascismo. In quel caso tali effetti sono evidenti su Berta, sulla paura della giovane donna. Nel caso dei militari e del fascismo storico, le conseguenze sono le morti, le violenze, le persecuzioni.

Si è visto come Enne 2 vorrebbe togliere la donna amata da questo tipo di «schiavitù né di bene né di male» (carta 37), ben più radicata e diffusa, antica e inattaccabile rispetto a quella politica. Attraverso la lettura del testo, appare chiaro, infatti, come occorra anche in questo caso una scelta da parte degli individui coinvolti ed è proprio

⁸³ Per quanto riguarda le parti fin qui trascritte c'è una sostanziale corrispondenza, tra carte, bozze e *princeps*, ma l'ultima parte della riflessione era ampliata nella prima redazione manoscritta, sulla carta 31, senza però introdurre nuovi elementi:

***** Nulla ho in me che possa portarmi a spogliare un uomo e darlo vivo in pasto a due cani. E nemmeno portarmi a parlare come loro parlano, il capitano Clemm, il colonnello Santamaria Niccolini, il prefetto Parini. Né a prendere e tenere il fucile semplicemente a tenere in mano un fucile *** come il più umile dei Manera militi o il più *** ragazzo biondo delle S.S. *** Mai quello che ho in me potrebbe portarmi a *** questo. *** tale quello che ho in me che potrebbe portarmi tutt'al più**

*Io per quello che ho in me potrei fare *** qualcosa tutt'al più come Giulaj. Cadere sotto due cani dicendo viva.*
(carta 31 – colonna 128 – p. 213)

quello in cui il personaggio di Berta fallisce⁸⁴ e le conseguenze di questo fallimento, archetipo di tutte le altre continue forme di indifferenza e ignavia, compongono la condanna di Giulaj. La speranza insistita dietro questi discorsi è sempre quella dell'«umana liberazione», che deve attraversare ogni dimensione della relazione interpersonale e non solo il piano politico e sociale: la catarsi che propone Vittorini è totale e non si limita all'uscita dalla dittatura fascista. Alla base di tutte le violenze dell'uomo contro l'uomo ci sono, infatti, le più piccole e *inestricabili* ingiustizie e *schiavitù*. L'aggettivo «*inestricabile*»⁸⁵ manifesta tutta la difficoltà e la confusione umana dentro la quale dovrebbe essere portato a compimento un proposito così alto e grande, come quello della palingenesi, suggerendone già, forse, anche il suo intrinseco fallimento.

Un'ultima precisazione è però necessaria: mentre i capitoli di riflessione sull'uomo che commentano la “storia di Giulaj” (CIX-CXIV) sono presenti sulle carte 31-34 e appartengono dunque alla prima fase di redazione manoscritta, i capitoli relativi al fascismo del marito di Berta, sono scritti durante la revisione del romanzo, in conseguenza del grosso cambiamento che la diegesi subisce con la trasformazione della protagonista femminile. La sostanziale coerenza tra queste parti di testo conferma però – ancora una volta – come non siano le basi assiologiche e poetiche ad essere state messe in discussione, proprio perché si mantiene stabile la progettazione della scrittura fondata su una concezione morale: la poetica, dichiarata sulle carte 30-34, è infatti rafforzata da quanto scritto, in un secondo tempo, sulle carte 48-49.

La “poetica della partecipazione” si fonda, dunque, sul fatto che chi scrive può farlo solo su cose e persone con le quali condivide, o ha condiviso, uno stato d'animo e può porsi nei confronti del personaggio in una condizione di umiltà. L'umiltà è infatti un altro tratto caratterizzante la scelta di essere scrittore, come si è visto leggendo il capitolo LXXXVIII (pp.165-166).⁸⁶ Non si può, dunque, scrivere di chi si odia, perché nei suoi confronti l'io scrivente manifesterebbe, appunto, solo orgoglio e odio. La scrittura, al contrario, deve sapere superare le passioni umane più violente riuscendo a proporre una descrizione dei fatti, a trasmettere giudizi e valutazioni in modo indiretto e allusivo. Se non è in grado di farlo, seguendo queste regole, è meglio che taccia. Il compito della scrittura non è la vendetta, come non è l'accusa, ma, invece, la riflessione misurata, accompagnata da una visione propositiva delle situazioni umane presentate.

⁸⁴ «Vittorini vede nell'esaltazione d'un principio di responsabilità personale il punto di mediazione difficile, precaria eppure indispensabile fra le necessità oggettive della socialità e le insorgenze irrazionali del soggetto individuale» (Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, cit., p. 295).

⁸⁵ Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 168.

⁸⁶ «*Io penso che sia molta umiltà essere scrittore*».

La mediazione piuttosto è il fattore costitutivo della scrittura e ciò era già espresso in *Conversazione in Sicilia*, alla presenza di Ezechiele: Silvestro ed Ezechiele non si rivolgono la parola direttamente, è l'arrotino Calogero a fare da mediatore. Ezechiele rappresenta la possibilità del risarcimento delle offese del mondo attraverso la scrittura, ma alla scrittura non si attinge, appunto, in modo diretto.

«E hai detto al nostro amico» egli disse «che io scrivo sui dolori del mondo offeso?»

C'era infatti una specie di quaderno sul minuscolo tavolo, e un calamaio, una penna.

«Gliel'hai detto, Calogero?» egli disse.

L'arrotino rispose: «Stavo per dirglielo».

Ed egli disse: «Bene, al nostro amico puoi dirglielo. Digli che come un eremita antico io trascorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la storia del mondo offeso. Digli che soffro ma che scrivo. E che scrivo di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere».⁸⁷

Questo dialogo per interposta persona può avere però anche un altro valore. Da un lato l'accostamento alla parola scritta non può avvenire senza una seppur minima forma di iniziazione, ed è quella che viene suggerita a Silvestro; dall'altro il percorso può anche essere in senso opposto: dalla verità della scrittura si può giungere alla possibilità di lenire le offese all'uomo, ma solo se dalla scrittura si passa ad un'azione concreta. Si può, infatti, riconoscere nell'arrotino colui che propone la lotta armata, con forbici e coltelli, per riuscire a risolvere le ingiustizie e alleviare il dolore del genere umano.

Inoltre, e in conclusione, ciò che fa Ezechiele, sembra essere anche ciò che Vittorini compie sia con lo stesso romanzo di *Conversazione in Sicilia*, sia, in modo più completo, con *Uomini e no*: nel romanzo del 1945 il fatto stesso di potere dire apertamente chi sia il nemico e come agisca chi sceglie il male o quanto meno l'indifferenza, completa appunto la descrizione del mondo offeso, che in *Conversazione* si limita, necessariamente, a rappresentare gli offesi o non gli offensori. In *Uomini e no* si parla, dunque, senza sottintesi e perifrasi, non solo di chi patisce ma anche di «tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere». Con una fondamentale differenza: quando si parla degli offesi lo si può fare a partire dalla partecipazione della loro condizione; mentre, quando l'oggetto narrativo sono gli offensori, di loro si può dire solo dall'esterno, attraverso ciò che fanno e ciò che causano.

⁸⁷ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 673.

È una poetica complessa quella che Vittorini esprime nel romanzo del 1945: essa poggia su una ragione morale, etica e politica, che guarda programmaticamente all'utopia e alla costruzione di una nuova società. La dimensione della scrittura diventa parte integrante di un rinnovamento che non è solo culturale ma politico e sociale. Queste premesse creano però evidenti difficoltà dal punto di vista dell'elaborazione di un'idea di scrittura coerente, e il testo di *Uomini e no* rappresenta, da quest'altra prospettiva, in modo esemplare tale limite. Limite che probabilmente dipende dall'aver voluto far coincidere la dimensione estetica con quella politica: dall'aver cercato di produrre una scrittura che fosse volta alla formazione delle coscienze che avrebbero dovuto portare avanti un nuovo corso civile e sociale.

La partecipazione, però, attraverso *Uomini e no*, non è solo quella della condivisione di un punto di partenza morale, è anche e soprattutto l'invito a comprometersi nella viva realtà, con l'obiettivo di partecipare alla costruzione di un nuovo mondo, che in quei mesi sembra possibile.

Vittorini mantiene un'idea e una concezione di scrittura compromessa con l'azione politica e ciò ha come necessaria conseguenza la revisione della sua concezione estetica precedente. La difficoltà di azione dentro cui si muoveva la produzione letteraria sotto il fascismo era riuscita a rendere più compatta la sua espressione artistica e *Conversazione in Sicilia* ne è il felice prodotto. Nel momento in cui, invece, il contesto storico è radicalmente mutato, Vittorini si rende conto che alla scrittura, narrativa in particolare, occorre chiedere molto di più. È questo un passaggio tutto interno alla *ragione antifascista*.⁸⁸ Questa sua consapevolezza non è però sufficiente a permettere a lui stesso di realizzare compiutamente nuove forme di scrittura: resterà sempre legato, da un punto di vista stilistico e strutturale, a modalità espressive nelle quali si era riconosciuto nel decennio precedente.

Ad ogni modo la questione è davvero importante per quel periodo dell'attività dell'autore, a tal punto che nei corsivi dei capitoli CX e CXI, egli porta all'interno del piano della finzione narrativa un *io* che esorbita anche rispetto al già ambiguo ruolo che aveva avuto fino a quel punto lo Spettro.

Nel passaggio che segue si può riconoscere la difficoltà di Vittorini di tenere separato l'*io* scritto dall'*io* reale:

Ma si capisce, io non faccio.

Io non sono uno che fa, sono uno che scrive, quasi uno spettro, e, per Enne 2, il

⁸⁸ È il titolo della parte seconda di Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 73-186, nella quale sono inserite anche alcune parti dei capitoli in corsivo estratti da *Uomini e no* 1945 e rimossi nelle successive edizioni del romanzo (ivi, pp. 172-173 e pp. 176-177).

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 come tra Enne 2 e una donna, anche in questo sono forse in un altro.

CXI – Forse?

Che forse! Basta che io dica una cosa concreta di me, e sono in un altro.

[...] *Mi attribuisco l'atto materiale di scrivere? Dico IO SCRIVO? Ebbene sono in un altro. E anche se dico semplicemente IO sono in un altro.*

(carta 31 – colonna 129 – edizione 1945, pp. 214)

Questa sovrapposizione delle due istanze, quella dell'*io* reale e dell'*io* fittizio, non dipende unicamente da una mancanza di consapevolezza critica da parte dell'autore, imputabile del resto anche a fattori cronologici, ma soprattutto scaturisce da una motivazione programmatica: Vittorini insiste, nel corso della sua attività di scrittura, nel volere coinvolgere se stesso, comprometersi con il proprio lettore e il proprio pubblico, come si è già visto in parte. In particolare, nel caso di *Uomini e no*, si può condividere quanto afferma Sergio Pautasso:

la suggestione di un intervento teso a riportare sulla pagina il senso di una presa diretta sulla realtà si fa più forte; ma, nello stesso tempo, sembra che il tessuto narrativo si sdoppi, che diventi ambivalente, nella faticosa ricerca dello scrittore di trovare la giusta misura fra l'ispirazione originaria, tesa a dare un'immagine letteraria della realtà, e la pressione di una descrizione più immediata al fine di ridurre illusoriamente la distanza che separa lo scrittore dal personaggio lettore.⁸⁹

All'interno del testo di *Uomini e no*, nei brani in cui si addensa la riflessione metanarrativa, è evidente come all'origine della narrazione ci sia un'esigenza individuale, di raccontare il vissuto della propria storia d'uomo. Ed è inoltre visibile in altri luoghi, tra i quali il più significativo è la nota di chiusura del romanzo, nella quale Vittorini insiste nel parlare di sé, delle proprie esperienze e della propria biografia, per cercare di conquistare un terreno in comune con il lettore. Meccanismi analoghi sono messi in atto nella *Prefazione* al *Garofano rosso* del 1948 e poi per *Diario in pubblico* nel 1957, ma per restare nell'anno 1945 è noto, invece, come attraverso le pagine di «Politecnico» egli inviti i lettori a parlare di sé, avvalorando la legittimità di questa richiesta e mettendosi lui per primo, con la propria vita, sulla pagina.⁹⁰ L'intreccio di piani, dunque, è

⁸⁹ Sergio Pautasso, *Elio Vittorini*, Torino, Borla Editore, 1967, p. 167.

⁹⁰ Una delle confessioni di quegli anni è l'intervento, *Fascisti i giovani?*, «Il Politecnico»,

uno dei canali attraverso i quali Vittorini fonda il patto comunicativo con i suoi lettori.

Nel brano trascritto è poi ancora una volta ribadita la “poetica della partecipazione”: in ogni luogo dedicato alla riflessione sull’oggetto della scrittura, Vittorini insiste nel far coincidere il dicibile letterario con ciò che è moralmente condivisibile, e ogni volta che ciò viene riproposto, un nuovo elemento si aggiunge. All’interno dei successivi capitoli corsivi *CXII-CXIV* viene, infatti, approfondita la seguente questione: quanto si può comprendere di chi commette il male? Ed è rilevante notare come questa riflessione sia introdotta, senza soluzione di continuità, nello stesso ragionamento presentato nell’ultima citazione, che riguardava la scrittura e la definizione della propria identità:

Enne 2 o non Enne 2, lui o il suo Spettro, o quella persona qualunque di cui dico che è in una piccola stanza e scrive [...] o l'uomo dagli occhi azzurri di cui dico che è mio padre e ferra cavalli e scrive, qui non fa nessuna differenza. In quanto qui è detto che è sentito e patito, anche Enne 2 o Gracco non fa nessuna differenza; anche Enne 2 o Figlio-di-Dio non fa differenza: Enne 2 o Giulaj, [...] Enne 2 o non Enne 2. Un uomo o un altr'uomo, per quello che qui è detto di patito, e di sentito nell'offesa, di risentito contro l'offesa, qui non fa differenza. È nell'uomo come se fosse tutto nello stesso uomo.⁹¹ Ma viene [...] il capitano Clemm, [...] Manera Milite, e questo fa differenza. Non è patito; questo è veduto soltanto. E cosa significa? Che non è nell'uomo?
(carte 31-32 – colonna 129 – edizione 1945, p. 215)

L’indagine intorno a questi interrogativi viene esemplificata sul cane Blut⁹² (il “cane buono”, che in una riga soppressa sulla carta 29⁹³ aveva esitato ad attaccare Giulaj) e la scelta di porre la questione del bene e del male esemplificandola sull’animale è meglio comprensibile se si pensa a come l’immagine del *cane* sia stata caricata alternativamente di valori negativi e positivi: a partire dalla scelta del soprannome Cane Nero per il capo dei fascisti, fino alla tremenda morte di Giulaj sbranato vivo, passando per il dialogo di un partigiano con lo stesso Blut, in cui si pone in risalto la sostanziale bontà dell’animale, che rischia di essere corrotta dal suo padrone.⁹⁴ Il cane poi è, nell’immaginario collettivo,

n. 15, 5 gennaio 1946, pp. 1 e 4; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 263-271.

⁹¹ Sulla carta 32 c’è una frase in più che prosegue il paragrafo: «*Come tutto patito che porti o non porti a fare nello stesso uomo*».

⁹² Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., pp. 216-217.

⁹³ Si veda la relativa tabella nel paragrafo 1.3.VIII.

⁹⁴ Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., pp. 77-78. Lo stesso tema è ripreso a p. 172, nel dia-

l'animale più vicino all'uomo e caricare su di esso il peso di alcune questioni ha la funzione di presentarle esemplificate, come se fossero sotto forma di parabola.

Non sfuggirà, anche solo leggendo le brevi citazioni qui riportate, la fragilità letteraria e stilistica delle pagine in questione, nonostante sollevino questioni che eticamente non sono invece di poco conto. Così infatti prosegue il testo, arrivando al cuore della questione:

CXIV – Questo è il punto in cui sbagliamo.

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

Ogni cosa che è piangere la sappiamo: diciamo che è in noi. Lo stesso ogni cosa che è ridere: diciamo che è in noi. E ogni cosa che è il furore, dopo il capo chino e il piangere. Diciamo che è il gigante in noi.

(carte 33-34 – colonne 133-134 – edizione 1945, p. 221)

Il riferimento al «gigante» si spiega grazie alla collazione con le carte manoscritte 30 e 33, in cui l'espressione era usata in un due punti, suggerendo l'immagine di un "grande giustiziere" che insorge di fronte all'oppressione per difendere il genere umano.

CARTA 30	BOZZE: colonna 127	EDIZIONE 1945: p. 211
<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse. Diventa quello che ho detto; perché vuol liberarsi, non per vendicarsi: il Gigante Uccisore.</i>	<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse: E perché vuol liberarsi, non per vendicarsi.</i>	<i>Offeso, oppresso, anche prende su le catene dai suoi piedi e si arma di esse: E perché vuol liberarsi, non per vendicarsi.</i>

CARTA 33	BOZZE: colonna 133	EDIZIONE 1945: p. 221
<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. Non essere, uccidendo, il Gigante Uccisore. Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>	<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>	<i>Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo. Non essere uomini? Non essere nell'uomo?</i>

Torna poi ancora in questi passaggi l'immagine del «lupo», come ciò che è di negativo, malvagio e crudele, riconfermando ancora il significato simbolico che gli è attribuito.

logo tra lo stesso partigiano e un gerarca nazista: «Un uomo va bene, e il cane gli è fedele. Un uomo va male, e il cane lo stesso gli è fedele».

*Ma l'uomo può anche fare senza che vi sia nulla in lui, né patito, né scontato, né pianto, né fame, né freddo, e noi diciamo che non è l'uomo. Noi lo vediamo. È lo stesso del lupo. Egli attacca e offende. E noi diciamo: questo non è l'uomo. Egli fa con freddezza come fa il lupo. Ma toglie questo che sia l'uomo?*⁹⁵

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, pp. 221-222)

E infine le domande cruciali, poste nelle ultime righe del capitolo:

Noi non pensiamo che agli offesi. [...]

E chi ha offeso che cos'è?

Mai pensiamo che anche lui sia l'uomo. Che cosa può essere d'altro? Davvero il lupo?

Diciamo oggi: è il fascismo. Anzi: il nazifascismo. Ma che cosa significa che sia il fascismo? Vorrei vederlo fuori dell'uomo il fascismo. Che cosa sarebbe? Che cosa farebbe? Potrebbe fare quello che fa se non fosse nell'uomo di poterlo fare? Vorrei vedere Hitler e i tedeschi suoi se quello che fanno non fosse nell'uomo di poterlo fare. Vorrei vederli a cercar di farlo. Togliere loro l'umana possibilità di farlo e poi dire loro: Avanti, fate. Che cosa farebbero?

*Un corno, dice mia nonna.*⁹⁶

Può darsi che Hitler scriverebbe lo stesso quello che ha scritto, e Rosenberg lui pure; o che scriverebbero cretinerie dieci volte peggio. Ma io vorrei vedere, se gli uomini non avessero la possibilità di fare quello che fa il capitano Clemm, prendere e spogliare un uomo, darlo in pasto ai cani, io vorrei vedere che cosa accadrebbe nel mondo con le cretinerie di loro.

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, p. 222)

Quest'ultimo è il brano che avrebbe dovuto evitare che il titolo *Uomini e no* fosse frainteso in termini manichei. L'autore ha voluto qui tenere basso il registro del discorso, per controbilanciare e rendere accessibile la complessità e profondità degli interrogativi posti.

I brani sopra riportati confermano inoltre didascalicamente l'ipotesi interpretativa che era stata suggerita dopo avere presentato i capitoli riguardanti l'uccisione di Giulaj: l'oggetto di questo romanzo è il male nell'uomo, indagato attraverso il rac-

⁹⁵ Sulla carta 34, di seguito, si leggono alcune frasi in più:

Chiama un bambino e l'offende. Egli dice: tè, tu sei il mio cane, corri. Lo stesso dice a una donna. La chiama e le punge la nuca. Tè, le dice, tu sei la mia cagna. Egli fa con freddezza come fa il lupo.

(carta 34 – colonna 134 – edizione 1945, p. 222)

⁹⁶ La nonna: «Un corno non sai niente. Credi che sia rimbambita? Tu mi tratti come una vecchia bisbetica» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 105). È ancora una battuta che già era presente in *Atto primo* («Il Ponte», cit., p. 1168).

conto della lotta dei partigiani milanesi contro il nazifascismo. Il fatto che lo sfondo dell'indagine di Vittorini sia proprio quello della Seconda guerra mondiale non è un fatto accidentale, di pura coincidenza biografica: Vittorini non parla di quella guerra solo perché, banalmente, l'ha vissuta, ma anche perché *proprio quella* guerra ha introdotto nella storia dell'uomo degli elementi di malvagità, follia e incomprendimento che devono essere apparsi, per chi li ha attraversati come qualcosa di mai visto prima. Ecco, dunque, perché la centralità della scena dell'assassinio di Giulijaj, che con la sua carica di assurda perfidia e violenza, toglie ogni possibilità di "comprensione" della morte di un uomo, pur in tempo di guerra.

Se in *Conversazione* «Sicilia o mondo era la stessa cosa» (p. 663) e «la Sicilia [...] è solo per avventura Sicilia» (nota p. 710), e si può interpretare la dittatura fascista che fa da sottinteso sottofondo come una delle tante possibili oppressioni e ingiustizie, in *Uomini e no* la dimensione storico-politica è più stringente: il fascismo e il nazismo non sono intercambiabili con altro – in particolare il nazismo con il suo portato di perversione, che oltrepassa le violenze di una guerra – benché essi siano simbolo di ogni altro male.⁹⁷

⁹⁷ Sulla carta 34 il testo prosegue con un lungo brano non cancellato, che però non sarà presente sulle bozze. L'autore sembra avere voluto in un primo tempo chiudere la lunga dissertazione sul male con un nuovo richiamo all'infanzia, alla Sicilia, come deposito di umanità che può ricongiungere l'uomo all'uomo, tuttavia deve avere avvertito la precarietà di questo brano e ha preferito rinunciarvi.

*E con questo? Niente. Io non *** ho niente di più da dire. Se fossi Enne 2 griderei di essere stanco, anche* di aver sete. Mi stenderei sul mio letto e fumerei. Vorrei un giorno della mia infanzia. Invece sono... Che cosa sono? Ho detto che siedo dinnanzi a un piccolo tavolo, in una piccola stanza, e che scrivo, che sento un rumore di secchi e d'acqua, *** che sento anche fischiettare in quell'acqua. Ma ch'io dica questo di me o dica d'essere Enne 2 è lo stesso. Tanto vale ch'io dica di essere un droghiere. Che cosa sono? G. B. Droghiere. Sono nella mia bottega, è notte, faccio i miei conti solitari sotto la lampada, la saracinesca è abbassata *** e nella stanza dietro ho un ospite che si lava in un mastello da bucato. Non posso avere un ospite anche se sono G. B. droghiere? L'ospite ha finito di lavarsi; tutto il tempo ha fischiato, e viene a dirmi buonanotte, entra in bottega. Però guarda intorno a sé: gli scaffali, le vetrine, i grandi vasi. Che cosa vuole? Glielo domando. Mi piacerebbe che volesse qualcosa e che io potessi dargliela. «Non so,» dice. «Qualcosa.» Guardiamo insieme. «Quel grande vaso là in alto?» Ma dentro non vi è niente. Glielo dico: «Non vi è niente.» ~~Nelle botteghe~~ In quest'Europa prigioniera, ^{anche} le botteghe sono vuote *** prigioniere, sono vuote spoglie, sono botteghe per prigionieri e nulla hanno più che venga loro dal mondo. *** «Che posso darti?» dico. «Non posso darti che un giorno della mia infanzia.» Apro un altro dei *** grandi vasi e ne vengono su nomi* antichi: dalle Indie delle spezie, dalle Americhe calde dov'è la canna da zucchero, dalle isole del rum e del miele. Prigionieri o anche morti; questo noi possiamo averlo e lo abbiamo. Viene su la vecchia infanzia. Ma perché accade che la vogliamo? Perché siamo tutti come Enne 2? *** Si apre una grande terra invernale, è tonda, deserta, senza alberi né case, coperta da macchie di capperi e fino all'orizzonte è coperta di macchie di capperi e pietre. È come la terra di tutti la *** nella mia infanzia? *** I capperi sono fioriti*

X. *Echi profondi da personaggi minori*

Il nodo centrale dell'indagine appena percorsa viene portato anche sull'analisi della figura di un partigiano infiltrato fra i soldati nazisti, El Paso. La questione riguarda ancora il nodo della partecipazione, ossia si problematizza cosa possa essere detto di una persona che pur non essendo come i nemici, sta fra loro e si comporta, all'apparenza, come loro:

CXIII – È nell'uomo?

Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non faremmo; e che noi diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito noi stessi. Possiamo mai saperlo?

Anche dalla parte nostra abbiamo uomini dei quali diciamo solo dal vederli.

El Paso, per esempio. Raccontiamo di lui, ma nulla che diciamo di lui è patito in noi [...].

Di Enne 2, io potrei dire com'egli è in questo momento. Io prenderei da me stesso. Ma per dire di El Paso non potrei prendere da me stesso. Sarei io, ora, intorno al tavolo coi tedeschi?

(carte 32-33 – colonna 131 – edizione 1945, pp. 218-221)

E ancora:

Egli sta con loro, gioca con loro, e noi dobbiamo dire che un uomo nostro è come loro. Forse potrebbe dare uno di loro ai nostri cani. Potrebbe?

Forse potrebbe. E noi possiamo anche adoperare le armi loro. Non essere semplici, voglio dire. Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo.

Non essere uomini? Non essere nell'uomo?

(carta 33 – colonna 133 – edizione 1945, pp. 218-221)

L'infiltrato spagnolo ha come nome quello di una città, El Paso appunto, che viene attraversata dall'io narrante del già ampiamente richiamato racconto di William Sarrowan, *La belva bianca*, tradotto da Vittorini e inserito nell'antologia *Americana* nella sezione *La nuova leggenda*.⁹⁸ Questi ha come nome in codice Ibarurri, cognome che riprende, invece, quello di Dolores Ibarurri, voce rivoluzionaria contro la dittatura franchista, di cui Vittorini avrebbe voluto inserire un volume di memorie nella

*ed è bianca con fiori bianchi fino agli orizzonti che sembrano bianche farfalle. È come la terra di tutti nella nostra infanzia. E perché? Siamo ~~*** tutti ***~~ stati tutti siciliani, alla [sic] nostra infanzia?*

(carta 34)

⁹⁸ Cfr. *Americana*, 1968, cit., p. 1012.

biblioteca del «Politecnico».⁹⁹ Egli dunque sembra attirare su di sé tutta la mitologia americana e spagnola di cui si nutre la mente vittoriniana di quegli anni.

El Paso, però è anche caratterizzato da un tic verbale, dice continuamente «Ehm!» e tale interiezione richiama immediatamente l'allusivo finale di *Conversazione in Sicilia*: è la «parola suggellata», pronunciata prima dal fantasma di Liborio e poi condivisa da Silvestro con gli uomini di tutto il paese. Il suono inarticolato nasconde una parola che non può essere dichiarata in un momento storico di autoritarismo e di censura, quale quello della dittatura fascista, in cui il romanzo di ambientazione siciliana viene composto; ma l'allusività non è solo dettata da motivi contingenti e extratestuali: essa è una delle chiavi di lettura del testo di *Conversazione*, in cui ogni cosa richiama anche altro, in un chiaro procedimento simbolico.¹⁰⁰ Un puro segno della voce può dunque richiamare infinite possibilità di significato, ma ad una più di tutte sembra ricondursi e fare eco: è l'invito alla ricerca e alla costruzione di una «nuova coscienza» dell'uomo per la necessità di realizzare i «nuovi doveri», allo scopo di «sentirsi più in pace con gli uomini».¹⁰¹ È la ricerca della «liberazione».

Gli «alti doveri» sono intesi, all'interno del romanzo del 1938, come azioni concrete che stanno aspettando di trovare uno spazio di azione politica e collettiva. Ciò emerge in modo chiaro nel momento del primo apparire dell'interiezione «Ehm!» in *Conversazione*, pronunciata, appunto, dal fantasma del fratello di Silvestro, Liborio, caduto in guerra, il quale – nella scena che si è già citata – spiega come i defunti, e quindi lui stesso insieme agli altri, rappresentino ogni notte la scena della loro morte. Di fronte alla richiesta, da parte di Silvestro, di ottenere maggiore chiarezza sul senso delle rappresentazioni notturne, il fantasma del fratello Liborio risponde in modo, appunto, suggellato, con «Ehm!»:

Io: «O dunque?».
 Il soldato non rispose.
 «O dunque?» io insistetti.
 Il soldato rispose: «Ehm!».
 «Ehm? Perché ehm?» gridai io.
 Di nuovo il soldato non rispose.¹⁰²

⁹⁹ Cfr. Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., pp. 9-10

¹⁰⁰ «Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, 1945, p. 215). Sulla forza polemica del lirismo, direttamente usato in direzione di critica al fascismo, durante gli anni Trenta, si veda Falaschi, *Realtà e retorica*, cit., pp. 25-26.

¹⁰¹ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 591.

¹⁰² Ivi, p. 694.

Il lungo confronto con la voce del defunto, affronta – come in parte già si è visto – la riflessione sul compito dello scrittore, dell'intellettuale, anche se in termini decisamente più sfumati ed enigmatici, rispetto a quelli divenuti necessari in *Uomini e no*. Nel nuovo contesto della Resistenza armata e non più solo della resistenza morale, civile, culturale, diviene indispensabile, infatti, ripensare il ruolo di chi era abituato a lottare «con la penna»: ed è questo uno dei grandi temi che sostengono il romanzo del 1945. I limiti compositivi del testo, la mancanza di armonia tra le parti in tondo e quelle in corsivo, sono direttamente legati a queste problematiche, che l'autore non ha potuto risolvere all'interno della finzione narrativa, poggiandole unicamente su Enne 2, ma ha avuto necessità di commentarle per rafforzarle, di intervenire per chiarirle, attraverso la voce dello Spettro.

Tornando al brano di *Conversazione in Sicilia* a cui si stava facendo riferimento, si vede come Silvestro prosegua con le sue domande. Tra di esse spicca il dubbio sulla sofferenza che le rappresentazioni notturne arrechino all'anima defunta, e poi, ancora, sulla sofferenza che produce anche la stessa rappresentazione portata nel mondo dell'arte, come se chi è già morto dovesse continuare a morire ogni volta:

Dissi io: «Ed è molto soffrire?».

«Molto» disse lui. «Per milioni di volte».

Io: «Per milioni di volte?».

Lui: «Per ogni parola stampata, ogni parola pronunciata, per ogni millimetro di bronzo innalzato».¹⁰³

«Ed è molto soffrire?» è anche la domanda su cui si chiude *Conversazione in Sicilia* e su tale interrogazione si intrecciano i significati delle parti del testo di *Conversazione in Sicilia* fin qui citate.¹⁰⁴

Di fronte alla blasfema celebrazione dei morti in guerra per la patria, il cui emblema è la statua di bronzo eretta nella piazza del paese, di fronte alla falsa illusione che una tale commemorazione esteriore basti a riscattarli, Silvestro sente sorgere dentro di sé la voce di suo fratello, e pronuncia, dunque, anch'egli un forte «Ehm!». L'interiezione è il segno di una carenza, di qualcosa che manca e che invece dovrebbe esserci: rappresenta il desiderio di quell'«umana liberazione», su cui ci porta a riflettere la parola letteraria, e che non si poteva ancora apertamente dichiarare nel romanzo redatto tra la fine degli anni Trenta e i primissimi anni Quaranta, restando, quindi inespreso, inarticolato, un abbozzo di parola:

¹⁰³ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 695.

¹⁰⁴ Anche *Uomini e no* – come si vedrà nel prossimo capitolo – si conclude (sia nel finale 1945 che in quello 1949) su frasi che rimandano a passaggi interni al testo: per comprendere il finale occorre, dunque, l'interpretazione di tutto il romanzo.

M'interruppi, e il soldato parlò in me, disse forte: «Ehm!».
 [...] di nuovo il soldato parlò in me, e di nuovo disse: «Ehm!».
 [...]
 «È una parola suggellata» io risposi.
 I siciliani si guardarono tra loro.
 «Ah!» disse l'uomo Porfirio.
 «Già» disse l'uomo Ezechiele.
 «Sicuro» disse l'arrotino.
 E il Gran Lombardo assentì col capo. Ognuno assentì. Uno disse: «Anch'io la conosco».
 «Che cosa?» Coi Baffi chiese.
 «Che cosa?» chiese Senza Baffi.
 In alto sorrideva, sopra a tutto questo la donna di bronzo.
 «Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.¹⁰⁵

Subito evidente è la totale incomprensione dei due funzionari fascisti, Coi Baffi e Senza Baffi, che Silvestro aveva conosciuto sul treno, nel viaggio di andata a Siracusa, mentre dall'altra parte, i personaggi positivi, i semi-profeti, riconoscono il riferimento sotteso a quell'interiezione. Il Gran Lombardo, in particolare, conosce quella parola, proprio perché il suo personaggio per primo aveva portato all'interno del testo la tensione verso «più alti doveri» nei confronti degli uomini.

Gli uomini comuni, però, hanno un'altra e diversa preoccupazione; essi non possono fare altro che chiedersi: porta molta sofferenza lottare per ottenere l'umana liberazione? La risposta a questa domanda diviene elemento costitutivo del testo di *Uomini e no* e, ancora una volta, si può notare come la lettura comparata dei due testi apra a una comprensione maggiore del romanzo del 1945.

Avere introdotto questa lunga digressione intorno alla figura El Paso permette di valutare meglio il senso di una variante che lo riguarda e che è illuminante per valutare quanto il testo sia stato sottoposto a un'attenta limatura, nel tentativo di renderlo coerente con l'idea di scrittura che esso sostiene. Il personaggio di El Paso, dopo essere stato presentato nei capitoli XLV-XLVI (pp. 78-82) esce pressoché di scena, fino al capitolo XCI (p. 170). Quest'ultimo capitolo è presente sulla carta 21, sulla quale, però, l'avvio è diverso rispetto a quanto sarà poi stampato sulle bozze e sulla *princeps*, e da ciò segue che la modifica deve essere stata introdotta sul dattiloscritto antigrafo.

¹⁰⁵ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 707-708.

CARTA 21	BOZZE: colonna 101	EDIZIONE 1945: pp. 170-171
<p>El Paso aveva esitato a tornare in albergo, aveva ^{***} qualche motivo di ritenere di essere stato veduto durante l'azione contro il tribunale da gente che frequentava l'albergo, ma questo ^{***} anche lo eccitava, era un pericolo d'un genere che gli piaceva, e all'ora di colazione non esitò più. ^{***} nella sala ^{***}</p> <p>La sala era già deserta quando, cambiatosi, si mise al tavolo.</p> <p>«Già così tardi?» disse al cameriere servitore. Il cameriere servitore rispose che mancava un quarto alle due.</p> <p>«E già tutti hanno finito?»</p> <p>Il cameriere servitore ^{***} sapeva di chi lui parlasse; rispose che tutti avevano fatto molto presto, e si erano ritirati subito dopo la frutta.</p> <p>El Paso* chiese una bottiglia di B ^{***} disse El Paso. Gli ordinò una bottiglia di Barbera, e mangiava piano. Mangiando vide Figlio-di-Dio attraversare l'atrio dell'albergo, col grembiule ^{***} di facchino d'albergo davanti. ^{***}</p> <p>«Tome!» esclamò. «<i>El niño! Perché?</i>»</p> <p>Si meravigliava che anche lui fosse tornato, e dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese. Gli diede sigarette, e versò da bere in due bicchieri; ma Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>«Non bevo mai.» ^{***}</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere. Non può non bere.»</p>	<p>XCI – Figlio-di-Dio era un uomo piccolo. Sembrava meno di un uomo. Aveva anche occhiotti 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! <i>El niño!</i>» esclamò. Dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese. Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>«Non bevo mai.»</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere.»</p>	<p>XCI – Figlio-di-Dio era un uomo piccolo. Sembrava meno di un uomo. Aveva anche occhiotti 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! <i>El niño!</i>» esclamò. Dieci minuti dopo lo chiamava in camera sua.</p> <p>«Vuoi bere?» gli chiese. Figlio-di-Dio rifiutò.</p> <p>«Non bevo mai.»</p> <p>«Non bevi? Un combattente deve bere.»</p>

La variante affonda le sue ragioni nella concezione poetica che il romanzo del 1945 afferma. È chiaro, infatti, come il punto di vista passi, dalla stesura manoscritta alla composizione delle bozze, da El Paso a Figlio-di-Dio: dall'infiltrato che condivide momenti con i tedeschi (che viene quindi – nella redazione che si trova in bozze e sulla *princeps* – posto a maggiore distanza, chiamandolo anche con il nome che usa come copertura, Ibarurri) al partigiano discreto e riservato, che non si confonde con il nemico.

Questa modifica trova la sua ragione d'essere, se si riconsidera il lungo brano del capitolo *CXIII*, presente sulle carte 32-33 circa – già visto nel precedente paragrafo – in cui si riflette sulla figura di El Paso e su che cosa del suo atteggiamento possa essere partecipato e dunque raccontato: questa riflessione richiede implicitamente che non si entri mai, in nessun luogo testuale, nel punto di vista di questo personaggio, che non si realizzi mai, su di lui, nemmeno la più breve focalizzazione interna, proprio per impedire al lettore di partecipare la sua posizione. È quindi probabile ipotizzare che il taglio sul punto di vista di El Paso sia stato attuato in fase di revisione del testo, nel passaggio dal manoscritto al dattiloscritto, in cui le varie parti testuali dovevano raggiungere la massima coerenza.

È però di sostanziale rilievo ricordare che la formulazione della “poetica della partecipazione” appartiene senza dubbio già alla prima fase di scrittura del romanzo, dato che il capitolo *CXIII* e gli altri corsivi che lo affiancano (da *CIX* a *CXIV*) sono leggibili sulle carte 30-34. La questione dunque che si pone allo scrittore Vittorini, a cavallo del secondo conflitto mondiale, non è più solo quella che veniva affermata in *Conversazione in Sicilia*, ossia la necessità del compito civile della letteratura (e dell'arte in genere) di riscattare l'uomo dalle ingiustizie, dalle sofferenze, denunciando da un lato e proponendo una direzione di palingenesi dall'altro, nell'ottica degli «alti doveri» verso l'umanità. Con *Uomini e no* di fronte alla devastazione di una guerra e di una guerra civile, l'autore si pone il problema dello spazio del dicibile: cosa è possibile dire e cosa no, e soprattutto *come*. La “poetica della partecipazione” formulata all'interno del romanzo del 1945 testimonia un momento difficile di riflessione, di ricerca e faticosa costruzione di un modello di rappresentazione letteraria che potesse reggere il peso delle problematiche umane e morali che si erano poste di fronte allo scrittore dalla Storia. Il problema del dicibile si incardina sulla questione del male nell'uomo: una questione di natura letteraria trae le sue profonde motivazioni sul piano esistenziale e morale, della concezione dell'uomo e dei suoi rapporti con il mondo.

4. Resistenza e adempimento

I. *I pensieri di Enne 2*

Con il capitolo CXV (p. 223) si avvia l'ultima parte del romanzo: esaurita la "storia di Berta" e conclusa la "storia di Giulaj", resta da portare a termine la "storia di Enne 2". La parte di testo in questione si apre sul riconoscimento, da parte delle autorità fasciste, dell'identità del protagonista partigiano, durante un attacco alla caserma di Cane Nero. Lo si è già ricordato nel paragrafo 1.3.VII, poiché, durante il primo giro di bozze, questo brano è stato corretto per inserire la proposta del Gracco di rimettere Enne 2 «a un lavoro intellettuale, al suo di prima, a preparare stampa clandestina» (cfr. colonna 135 e p. 223, ed. 1945). Il fatto che come soluzione alla disperazione di Enne 2 sia suggerito di restituirlo alla sua identità intellettuale, perché in questo modo «sarebbe stato di nuovo un combattente che non vuole morire: come [...] occorreva» (p. 223), sembra indicare che una prima crisi del protagonista discenda dalla sua sostanziale estraneità al mondo dell'azione pratica o dalla sua incapacità di rinunciare al suo abituale ruolo o, ancora, in estrema analisi, dall'inutilità dell'aver abdicato a svolgere la sua propria abituale professione. È poi interessante notare come l'equilibrio di Enne 2 partigiano, programmaticamente presentato senza «un vero e proprio nome» (p. 11), salti nel momento in cui viene riconosciuto per chi egli è in realtà, un'identità che invece fino a quel momento era stata confinata nel passato sfocato di quella che viene presentata come una "vita precedente".

È utile, in relazione a queste constatazioni, notare come sulle bozze sia stato eliminato l'eccessivo e insensato accanimento del protagonista contro i nemici, che in un primo tempo era stato proposto come diretta conseguenza della sua voglia di «perdersi con chi era perduto»:

CARTA 50	BOZZE: colonna 135	EDIZIONE 1945: pp. 223-224
<p>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio; il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</p>	<p>I compagni lo videro accanirsi a sparare contro finestre che non rispondevano; e la sua faccia fu certo veduta, di dentro alla caserma, nel chiarore dell'incendio; il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</p> <p><i>Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2 era stata veduta; e il giornale</i></p>	<p>Ma durante l'assalto alla caserma di Cane Nero la faccia di Enne 2 era stata veduta; e il giornale pubblicò l'indomani nome e cognome di lui, con i suoi connotati, promettendo un premio di molte migliaia di lire a chi avesse fornito indicazioni.</p>

È chiaro che con questa variante lo scopo dell'autore sia quello di evitare che il protagonista sia percepito come un uomo che ha “perso la testa” e che ha avuto comportamenti irrazionali, di evitare cioè che si riconduca a lui stesso, in termini autodistruttivi, la causa dell'essere stato riconosciuto dai fascisti. Tutto ciò anche perché Enne 2, nei capitoli che si stanno ora considerando, è descritto mentre è al chiuso della sua stanza, ad azione di guerriglia ormai conclusa, disteso sul letto, mentre pensa «alla sua cosa di dieci anni con Berta», sapendo «che Berta non sarebbe tornata» (carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224). Poiché viene ribadito che la disperazione del protagonista è, inevitabilmente, anche legata alla delusione provocata dalla donna amata, a proposito della quale si è già ampiamente detto, si cerca però al contempo di evitare la presentazione di un rapporto causa-effetto, semplicistico e fuorviante, tra quanto accade nell'intimo del suo animo e quanto accade sul piano della Storia. A riprova di ciò è l'introduzione di una svolta nella riflessione sulla mancanza di Berta condotta dal protagonista:

Era sempre tornata, sempre ripartiva, poteva continuare così anche sempre, tornare, ripartire, e una volta poteva anche non ripartire più.

Tra un anno ancora?

Forse già la prossima volta, o tra dieci anni ancora, egli lo sapeva, ma era come se non lo sapesse, o come se aspettare questo che sapeva fosse troppo complicato, e gli occorresse qualcosa di più *semplice*. Lo stesso con gli uomini che si perdevano: avrebbero continuato a perdersi, poi avrebbero finito di essere perduti vi sarebbe stata una liberazione, egli lo sapeva; ma era come se non lo sapesse, o come se resistere fino ad averla non fosse abbastanza *semplice*

mentre a lui occorre qualcosa di molto *semplice*, molto *semplice*, a tal punto *semplice* da poter risolvere, *semplicità* per *semplicità*, ogni sua voglia di perdersi insieme ad ognuno che si perdeva.¹

(carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224, corsivo mio)

La questione di una soluzione *semplice* tornerà come un ritornello dei capitoli che stanno per essere analizzati e si carica di forti significati per il fatto di legarsi direttamente alla ricerca di «semplici risposte», portata avanti dal Gracco, nella sua *curiosità* verso gli uomini, la cui importanza era stata ribadita dalla voce narrante nel momento in cui aveva dichiarato espressamente che avrebbe voluto «*Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Enne 2 [...] E che Enne 2 rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere*» (p. 73). Tale questione per altro era stata posta nell'allegato A (capitolo XLII), inserito tra la colonna 42 e la colonna 43 delle bozze, nella stessa fase correttoria a cui appartengono le modifiche qui appena sopra commentate. L'intervento sulle bozze, dunque, se ne ha ancora conferma, è volto a stringere alcuni nodi di significato e rendere più solide le corrispondenze tra diverse parti del testo.

I brani in cui si insiste sulla semplicità delle risposte e sulla semplicità delle azioni appartengono in particolare agli ultimi capitoli del romanzo, elaborati durante l'ultima fase di redazione manoscritta sulle carte 50-56; queste affermazioni sono però riprese – appunto – in fase di correzione bozze, sull'allegato A, il quale, introducendo apertamente l'intellettualità di Enne 2, lega questa caratteristica alla sua difficoltà di fornire «una semplice risposta» alla sua scelta di divenire partigiano. Enne 2 è un uomo che ha *idee* e che ha *fede*,² e forse proprio per questo non è in grado di dare la stessa semplice risposta di Orazio: «È anche perché vorrei sposarmi presto» (p. 66).

A questo punto però si può comprendere anche come la risposta del giovane non sia casuale: la dimensione privata, consentirebbe di dare *motivi minimi* alla partecipazione alla lotta anche a Enne 2, ma è ciò che più gli manca, proprio perché la sua *fede* riposta in Berta è disattesa. Si può quindi a questo punto sostenere pienamente che Enne 2 non si è buttato nella lotta armata per la delusione ricevuta da Berta, ma proprio il contrario, cioè perché ha creduto che attraverso quella lotta, protesa a cambiare non solo lo stato di assedio militare di Milano, ma anche i rapporti fra gli uomini, avrebbe quindi potuto infine congiungersi con la donna amata, la quale, da parte sua – Enne 2 dice che lo sapeva – avrebbe avuto «bisogno di vedere i nostri morti», di rendersi conto di ciò che accadeva, per percepire la necessità cambiare, «a casa», «nella propria vita». Di

¹ Sulla carta 50, il brano citato è scritto (senza varianti) nell'interlinea di alcune righe cancellate con linee sovrapposte tracciate con inchiostro nero: il testo al di sotto è illeggibile. Ad ogni modo le correzioni appartengono alla fase di scrittura della carta e non a un intervento successivo.

² Il Gracco invece vuole rivolgersi alle «*facce*» dei partigiani, non «*a loro che hanno fede, a loro che hanno idee*» (foglio manoscritto “Allegato A” – edizione 1945, p. 72).

fronte al rifiuto di Berta di scegliere, di fronte alla sua ignavia, Enne 2 smette di volere lottare: la delusione provocata dalla donna non ha come conseguenza il suo gettarsi nella guerriglia resistenziale, ma all'opposto il volere smettere di parteciparvi. Non ha più uno scopo per farlo. Ecco perché è tolta l'indicazione del suo accanimento, perché sarebbe stata in contraddizione con questo ordine delle cose.

Occorre qui inserire una ulteriore considerazione sulle tecniche di rappresentazione di Enne 2. Si è detto, in esordio del paragrafo 1.3.III, che il protagonista partigiano intellettuale può essere considerato un personaggio *aperto* perché non esaurisce su di sé, all'interno della propria parabola diegetica e delle proprie caratteristiche, i significati di cui viene caricato.

Questa valutazione discende direttamente dal modo in cui è rappresentata la sua interiorità. Fino alle ultime 40 pagine del romanzo, infatti, la focalizzazione interna su Enne 2 è solamente illusoria: sono i corsivi a creare questa illusione di interiorità, poiché mettono in scena le fantasticherie del protagonista, ma di fatto, osservando le tecniche discorsive di questi capitoli, la parola non è mai ceduta a Enne 2. A differenza di quanto si è visto accadere per Berta, nel corsivo del muto dialogo con i morti, Enne 2 non dice mai *io*, se non all'interno dei dialoghi, dialoghi attanziali, quelli dei capitoli in tondo, e dialoghi immaginari, quelli con lo Spettro nei corsivi. È infatti l'*io* dello Spettro-narratore a prevaricare sull'*io* del protagonista e ad estrometterlo dalla propria intimità di pensiero e sentimento: proprio per questo, probabilmente, si è individuato un elemento autobiografico nel partigiano intellettuale, mentre la vera e propria autobiografia si ritrova come sovrapposizione tra autore reale e narratore, nel momento in cui lo Spettro non solo assume le vesti del moralista che disserta, ma anche del critico che commenta la propria opera e le proprie tecniche di scrittura.

Il peso della voce narrante in *Uomini e no* soffoca, dunque, l'individualità finzionale di Enne 2, portando alle estreme conseguenze una caratteristica presente nei testi vittoriniani fin dai primi racconti:

i personaggi finiscono per avere un loro carattere e un loro mondo, ma non è autonomo: cioè Vittorini li usa strumentalmente, non li costruisce nel senso tradizionale del termine bensì in funzione di voci narranti che diano appunto vita a un mondo fantastico.³

Enne 2, quindi, è privato della possibilità di esprimersi direttamente, ma deve sempre passare dalla mediazione del narratore. Lungo tutti i capitoli, fino al capitolo CXV, non ci sono indiretti liberi focalizzati su Enne 2 tranne quello che è stato rilevato a pagina 146, nel capitolo LXXVIII in cui viene catturato Giulaj: Uno di

³ Pautasso, *Elio Vittorini*, cit., p. 32.

stanotte?⁴ Nemmeno all'interno dei corsivi ci sono spazi in cui la voce di Enne 2, i suoi pensieri, risuonino autonomi, slegati dall'invadenza dello Spettro.

Tutte le parti che vedono Enne 2 in azione o presente sulla scena, fino al capitolo CXV, appartengono alla prima fase di elaborazione manoscritta, sono dunque presenti tra le carte 1-34 o sulle carte non conservate che portano il testo delle prime 62 pagine della *princeps*.⁵ La tecnica di rappresentazione di Enne 2 cambia radicalmente a partire dalla carta 50, che appartiene alla seconda fase di scrittura e il cui testo avvia proprio il capitolo CXV su cui si sta ragionando.⁶ Da qui in avanti, fino alla sua morte, è un proliferare di domande indirette libere che mostrano la progressione dei pensieri di Enne 2 fino alla scelta di aspettare Cane Nero e mettere a rischio la propria vita.

Tra primo e secondo momento di lavorazione del testo manoscritto, dunque, intercorre una differenza che contribuisce a rendere squilibrata la struttura complessiva del romanzo, benché sia coerente alla progressione della vicenda: Enne 2, negli ultimi capitoli, non solo in quelli in corsivo, ma anche in quelli in tondo, smette il ruolo di combattente ed è chiuso dentro la propria camera, nel luogo quindi in cui proliferano i pensieri e le fantasticherie; avendo perso la dimensione attiva è comprensibile che a questo punto la separazione tra campo narrativo dei tondi e campo narrativo dei corsivi si allenti, confondendosi quasi in un'unica dimensione rappresentativa. Nei capitoli CXV- CXXV (pp. 223-252), infatti, il rigido espediente narrativo dello stacco da tondo a corsivo in virtù del fatto che Enne 2 sia per strada o nella sua stanza, viene meno: in queste parti di testo egli è confinato in casa, sono gli altri ad entrare e uscire, così come il fuoco narrativo si sposta dall'interno della camera all'esterno di altri ambienti, senza che questo determini il cambio di carattere tipografico.

II. *La funzione di Lorena*

Un ulteriore elemento caratterizza questi ultimi capitoli: si tratta della presenza dominante di un altro personaggio femminile, che nell'analisi finora condotta è stato lasciato in disparte:

⁴ Non si inserisce alcuna virgoletta a marcare la citazione, per evitare equivoci sulla natura dell'interrogativa nel testo originale.

⁵ A parte ovviamente il capitolo *XLII*, inserito durante la correzione delle prime bozze, sull'"Allegato A": tale introduzione però non altera la tecnica rappresentativa, tant'è che le domande «*Perché ha voluto cambiare genere di lotta? [...] Perché? ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?*» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 73) sono poste dallo Spettro in terza persona e non da Enne 2 a se stesso in prima.

⁶ Anche su alcune carte del gruppo 35-49 Enne 2 è in scena, ma le parti di testo lì narrate appartengono alla "storia di Berta" e la rappresentazione del partigiano è sempre proposta con uno sguardo dall'esterno.

Fu Lorena che venne, il giornale in mano.
 «Ti sei lasciato riconoscere,» gli disse.
 (carta 50 – colonna 135 – edizione 1945, p. 224)

La schiettezza e il senso pratico di Lorena sono già evidenti in questa sua prima battuta. Lorena era comparsa per la prima volta nel capitolo XIII (p. 25), nel momento in cui Enne 2 e Berta si erano separati dopo il loro primo incontro, mentre egli stava raggiungendo i suoi compagni per la prima azione di guerriglia raccontata nel romanzo. Lorena è una giovane partigiana, il cui compito è quello di portare la pistola ad Enne 2 e, fin dalla sua prima comparsa sulla scena narrativa, è presentata come una donna decisa «una signora», «era intrepida e sorrideva»⁷ (cap. XVI, p. 28). Una rapida e sintetica descrizione ne mostra i tratti sicuri e disinvolti:

Lorena era l'unica persona che conoscesse dove abitava Enne 2; era la sua portatrice d'arma, l'addeba a lui; ed era, quando si toglieva cappello e cappotto, alta e giovane, una ragazza. Lorena, da Enne 2, si toglieva sempre cappello e cappotto. (colonna 22 – edizione 1945, p. 39)

La sua fisionomia corrisponde all'opposto di quella di Berta e le sue rapide apparizioni lungo l'asse diegetico, sembrano proprio porla come alternativa morale alla sbiadita e insicura protagonista.⁸ Lorena si oppone a Berta anche sul piano del sistema dei personaggi: nel secondo gruppo di capitoli che la vedono in azione (XXIII-XXVI, pp. 39-44), Enne 2 e Lorena attuano il rapporto sessuale che era stato mancato tra l'uomo e Berta nell'incontro del giorno precedente, operando quasi una sostituzione,⁹ e proprio il fatto che il protagonista insista perché non si crei questo equivoco, conferma l'ipotesi:

⁷ Se si ripensa al fatto che Berta, nonostante la sua età anagrafica, possa anche apparire una "signorina", la sicura qualifica data alla ben più giovane Lorena la colloca immediatamente su un piano di maturità e consapevolezza che sfugge alla protagonista. Anche il sorriso è in aperto contrasto con il «capo chino» di Berta.

⁸ Infatti, secondo Spinazzola («*Uomini e no*» ovvero amore e resistenza, cit., p. 298), Lorena è la «donna dei tempi nuovi».

⁹ La relazione del protagonista con Berta e Lorena, sembra richiamare quella del giovane Alessio Mainardi del *Garofano rosso* con Giovanna e Zobeida: «mentre l'amore per Giovanna corrisponde a uno stato d'animo giovanile affidato esclusivamente all'immaginazione, l'amore con Zobeida è vissuto» (Pautasso, *Elio Vittorini*, cit., p. 54). Rendendo operante sul piano critico questo confronto si nota come la sensualità di Lorena possa essere investita anche di una «carica polemica» che ha la forza di rompere l'equilibrio borghese: è la «funzione di rottura svolta dal trionfo della sensualità», che attraversa l'opera di Vittorini fin dai racconti di *Piccola borghesia* (le ultime citazioni sono tratte da Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 79).

«Non voglio vederti come una moglie. Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»

«Oh!» Lorena disse.

«Non puoi farmi un piacere, Lorena? Non voglio vederti come se io fossi Sansone e tu fossi Dalila.»

«Oh!» Lorena disse.

«Non voglio vederti come se tu mi avessi tagliato i capelli. Te ne prego, Lorena.»

«Va bene. Va bene,» Lorena disse.

«Lascia stare tutto!»

Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto.

(colonna 26 – edizione 1945, p. 44)

Il momento di abbandono erotico con Lorena è il pretesto narrativo che permette di mostrare, da una parte la paura, non ben precisata, di Enne 2 di perdere qualcosa; dall'altra, la desolazione interiore nella quale egli vive ormai da anni. Per quanto riguarda la paura della perdita si può considerare il riferimento a Sansone e Dalila presente nella citazione appena sopra riportata: la forza del personaggio biblico risiede metonimicamente nei capelli, ma il fatto di non tagliarli è legato ad un voto religioso, alla sua *fede*, dunque. La *fede* di Enne 2 – come si è precisato – è riposta in Berta e nella speranza che la donna capisca la verità morale delle relazioni umane e di conseguenza del loro amore. Lorena, quindi, potrebbe distoglierlo da questo sentimento che è diventato quasi un'ossessione. Enne 2 questo non lo vuole, come se perdendo la *fede* nella quale ha vissuto per dieci anni rischiasse di perdere anche se stesso (ed è questa una sorta di anticipazione di quello che accade poi nel romanzo).

Negli ultimi capitoli di *Uomini e no*, invece, da cui il presente discorso è partito, la possibilità della sostituzione Berta/Lorena è ancora più evidente. Dopo il primo ingresso della giovane partigiana nella stanza di Enne 2, con il giornale in mano, e dopo la sua rapida uscita di scena senza avere potuto convincerlo ad andarsene da Milano, il protagonista resta ancora steso sul letto, perso nei propri pensieri, rievocando tutti i compagni morti: in queste righe sembra di rileggere le riflessioni che egli aveva già posto di fronte alla constatazione dell'impossibilità di aiutare Giulaj (e che – è fondamentale sottolinearlo – sono anche le stesse uniche righe di testo in cui era comparso lo sparuto indiretto libero focalizzato su Enne 2). Questa volta però il protagonista non vedrà più Berta «con la faccia animata», come possibilità di salvezza, e proprio da questo punto in particolare, dal punto di vista della costruzione del discorso, la narrazione in terza persona si costella di domande indirette libere:

Egli non aveva potuto fare nulla per loro, impedire che si perdessero, dar loro un aiuto [...]. Aveva voglia di essere anche lui già perduto, o aveva bisogno di

qualcosa che fosse semplice com'era questa sua voglia, e più semplice, molto più semplice di ancora combattere e resistere, ancora aspettare. Non poteva averla da loro? Perché proprio loro non potevano venire? [...]

E lo stesso era Berta. Sembrava che non fosse come loro, che potesse dargli una cosa più semplice di aspettare, e come loro sembrava che non potesse venire. Davvero non poteva? O era soltanto [...] che non aveva letto il giornale? Se lo avesse letto sarebbe corsa. Egli poteva vederla: leggerlo e correre, e venire per non ripartire più, per restare con lui, andar via da Milano con lui.

Era la cosa più semplice che potesse accadere, e non accadeva. Non accadeva? Perché non accadeva?

CXIX – Accadde che tornò Lorena [...].

(carta 51 – colonna 138 – edizione 1945, pp. 228-229)

Anche il primo ingresso di Lorena sulla scena narrativa di questi ultimi capitoli è stato costruito con la stessa immediatezza di azione qui appena vista ed è seguito da un flusso di pensieri simile a quello appena trascritto per contenuti e struttura:¹⁰ è questo un elemento che mette ulteriormente in evidenza la natura oppositiva di questa giovane donna rispetto a Berta.

Lorena decide a questo punto di fermarsi con Enne 2, per vegliarlo, per non lasciarlo solo. Il dialogo che scambiano tra loro durante la notte è significativo per molte ragioni: per definire ulteriormente il carattere del personaggio di Lorena; per evidenziare il progressivo sconforto nel quale si addentra Enne 2 e per permettere al narratore, come spesso accade, di parlare d'altro, di costruire un discorso sopra un altro discorso, fare, dunque, un discorso al quadrato, che sia allusivo di più alte questioni, per cercare, ancora una volta, nella conversazione tra due personaggi quella «svolta di parole cambi il corso, in un modo o in un altro, della nostra consapevolezza» (p. 123).

Prima di affrontare il lungo dialogo notturno tra Lorena e Enne 2, che precede la morte del protagonista occorre soffermarsi su come la fisionomia della giovane partigiana sia stata limata durante la correzione delle bozze. Ciò permette, quindi, di potere inquadrare la sua funzione all'interno della struttura romanzesca e meglio comprendere la discussione notturna che avrà con il protagonista negli ultimi capitoli del romanzo e su cui interessa poi portare l'attenzione.

Si torni, dunque, ai capitoli XXIII-XXVI in cui, si è detto, è raccontato un incontro sessuale tra Lorena e Enne 2: il protagonista trova con la compagna partigiana solo un'effimera vicinanza fisica, ma il loro rapido rapporto non può essere ridotto al cedimento di un uomo solo di fronte alla provocazione di una ragazza e la direzione degli interventi correttori presenti sulle prime bozze lo conferma.

La carica provocatoria di Lorena è, infatti, qui attenuata, eliminando gli elementi

¹⁰ Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 224.

più grezzi e volgari e ponendo, in conseguenza, il suo atteggiamento in una dimensione spontanea, in cui il gioco malizioso prende i tratti della vitalità naturale:

BOZZE: colonna 23	EDIZIONE 1945: p. 40
<p>Lorena si guardò tra le gambe, oltre l'orlo del vestito. «Mi vedi le cosce. Questo mi vedi.»</p> <p>«Ti vedo anche,» disse Enne 2, «un po' di nero.»</p> <p>Lorena aprì di più le gambe, abbassò il capo a guardarsi di nuovo, e si passò una mano sul cavallo delle mutandine. «Era un piccolo ciuffo che veniva fuori,» disse:</p>	<p>Lorena si guardò tra le gambe, oltre l'orlo del vestito. «Mi vedi le cosce. Questo mi vedi.»</p> <p>Aprì di più le gambe, abbassò il capo a guardarsi di nuovo, e si passò una mano sul cavallo delle mutandine.</p>

BOZZE: colonna 24	EDIZIONE 1945: p. 42
<p>Enne 2 le mise la mano tra le cosce, l'afferrò all'inguine.</p>	<p>Enne 2 le mise la mano tra le cosce.</p>

Un'altra piccola soppressione coinvolge alcune battute pronunciate da Lorena e Enne 2 durante il rapporto sessuale, e tale taglio sembra essere dettato oltre che dalla volontà di non insistere su un'eccessiva eroticità di Lorena, anche dall'eliminazione della ripetizione di quanto già sufficientemente ribadito poco sopra (cioè che Enne 2 ama un'altra donna) e soprattutto dal fatto di volere costruire un'ellissi sul loro godimento:

BOZZE: colonna 25	EDIZIONE 1945: p. 43
<p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p> <p>«Io sono in te e non ti amo. Non importa?»</p> <p>«Tu sei in me, e sei uomo.»</p> <p>«Oh, lo sono!»</p> <p>«Uomo! Uomo!»</p> <p>XXVII – Quando ebbe finito di prenderla volle subito fumare. XXVI</p>	<p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p> <p>XXVI – Quando ebbe finito di prenderla volle subito fumare.</p>

Anche la conclusione del loro incontro è alterata:

BOZZE: colonna 26	EDIZIONE 1945: p. 44
<p>Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto. Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla a indossarlo.</p> <p>«Allora alle cinque,» Lorena disse.</p> <p>«Alle cinque,» rispose Enne 2.</p> <p>Lorena cominciò a infilare le braccia nelle maniche del cappotto:</p> <p>«Ma,» gli disse, «non vuoi che stia con te ancora una volta prima di andarmene?»</p> <p>Enne 2 meditò sulla proposta. Era dietro a lei, tenendole il cappotto, e trasse a sé il cappotto, lo buttò su una sedia:</p> <p>«Sì,» rispose:</p> <p>E disse le parole oscure di Berta: «Facciamola finita.»^a</p> <p>Andò alla finestra, abbassò la saracinesca. Nel buio di avvicino, spogliandosi, a Lorena, e quando le mise le mani addosso trovò ch'era già nuda.</p>	<p>Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su il cappotto. Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla a indossarlo.</p> <p>«Allora alle cinque,» Lorena disse.</p> <p>«Alle cinque,» rispose Enne 2.</p>

Eliminando la reiterazione dell'atto, il loro unico incontro resta quasi un fatto casuale, spontaneo, e la figura di Lorena resta legata a un'immagine di femminilità semplice e positiva, sincera e incorrotta: maggiore peso, nell'equilibrio complessivo dei brevi e rapidi tratti che la definiscono, assumono quindi le premure nei confronti di Enne 2 e i tentativi di prendersi amorevolmente cura di lui, come donna, come moglie, come madre quasi, e da lui continuamente respinti. In questo senso anche il loro incontro sessuale si ribalta in una offerta di cura, che la donna rivolge alla solitudine aspra dell'uomo e alla quale egli cede proprio perché viene colpito là dove la sua ferita è più profonda. Ridefinire in bozze il personaggio di Lorena, dunque, ha un significato nient'affatto marginale nell'economia romanzesca.

Inoltre – come era stato rapidamente accennato – il cedimento di Enne 2 diviene pretesto per potere aprire al lettore lo spazio della sua desolazione interiore, tant'è che il corsivo immediatamente successivo alle scene citate esordisce con le seguenti parole:

XXVII – *Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna, credere in una, essere di una, eppure non averla, passare anche anni senza che tu sia uomo con una donna, e allora prenderne una che non è tua ed ecco avere, in una camera d'albergo, avere, invece dell'amore il suo deserto.*

(colonna 26 – edizione 1945, p. 45)

^a Sono le parole che Berta pronuncia durante il loro primo incontro, dopo avere dichiarato di sentirsi «una cattiva donna». Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit. p. 8: «Prendimi e facciamola finita».

All'interno di questi capitoli corsivi, l'io narrante ripensa alla propria esperienza e la paragona a quella di Enne 2: interpreta il sentimento del personaggio, partendo dal proprio sentimento, provato in una situazione simile. Capisce la fragilità umana che ha portato il protagonista a cedere, a cercare di ricreare una sensazione di calore che non riesce a costruire con la donna amata. Ma ciò che ottiene in cambio è solo aridità.

Le parole con cui il narratore, parlando di sé, descrive implicitamente quanto è accaduto a Enne 2, mostrano la gravità di questo abbandono, che lo ha allontanato dalla *ferocia* e dalla *purezza*, parole implicitamente evocate dalla presenza del sostantivo *pietà* nella frase in questione:

perché ho avuto pietà di me stesso? Quest'umiltà non salva un uomo.
(colonna 26 – edizione 1945, pp. 45-46)

È sempre lo stesso vocabolario che ricorre e giustifica meglio perché Enne 2 abbia avuto paura di trattare Lorena come una moglie: per lui significherebbe perdere la propria *fede* e lasciarsi andare a un principio di corruzione; vorrebbe dire ammettere di non nutrire più la «*speranza che un uomo*» sia «*davvero più giusto*» (p. 167). E all'altezza diegetica dei capitoli XXVII-XXIX il protagonista non dubita di Berta. Si sente anzi colpevole di avere interrotto, anche solo per un breve momento, il contatto sentimentale con la donna amata e ora si sente separato dal pensiero di lei, sente di non poterla avvicinare nemmeno nell'immaginazione.

XXVIII – «*Vuoi un giorno della tua infanzia?*» gli chiedo.
Io so che cosa vuol dire quello che lui ha fatto, e sono con lui da quando Lorena se ne è andata.
[...]
Non vuoi la tua infanzia insieme a lei?
[...]
«Ora no,» mi dice.
[...]
«Non posso,» dice.

XXIX – *Io so che non può; conosco il deserto in cui egli è ora, non l'amore, ma la sua sabbia nera; pure gli dico che può.*
(colonne 27-28 – edizione 1945, pp. 46-47)

Questi brani sono interessanti anche perché mostrano un'altra modalità, diversa da quella dell'amplificazione fantasticata, in cui i capitoli corsivi si relazionano a quelli in tondo. In questo caso, infatti, accanto alle battute di dialogo tra personaggio e io narrante, si assiste a un vero e proprio commento costruito in un modo molto particolare: l'*io* che parla può spiegare al lettore lo stato d'animo del personaggio, perché entrambi hanno lo hanno condiviso. Il secondo piano del testo è dunque impostato

su un presupposto di *comprensione*, fattore che è appunto – come già si è visto – posto alla base della “poetica della partecipazione” che sostiene il romanzo di *Uomini e no*.

Per quanto riguarda la rappresentazione di Lorena si noti, inoltre, che la ragazza è stata isolata dall’intreccio della diegesi e ogni sua possibile relazione con altri personaggi è eliminata: se Selva è stata costruita per essere in funzione di Berta, Lorena è costruita in funzione di Enne 2. In questa direzione conducono infatti le scelte d’autore che sono documentate dai materiali a nostra disposizione.

In particolare ciò è evidente se si considera la carta 13 e la conclusione del primo dialogo tra Berta e Selva: il modo in cui sono disposte le correzioni presenti nella prima decina di righe permette di escludere che le parole inserite nell’interlinea e le frasi cassate siano frutto di un momento di rilettura distante rispetto al primo tempo della scrittura. In particolare, si rilevano almeno tre fasi di intervento: la prima scrittura, la sua cancellazione e la riscrittura di nuove frasi in interlinea, la cancellazione poi anche in alcuni casi della seconda lezione in favore, di una terza. Ciò che resta leggibile chiaramente – e che può essere sia sulla riga della prima fase di scrittura, sia nell’interlinea – corrisponde, con una certa precisione, alla redazione entrata in bozze. Sotto questi strati di correzioni è però ancora leggibile una prima versione di una parte di dialogo, utile per indagare la direzione dei cambiamenti che sono stati operati sulla figura di Lorena in relazione al personaggio di Berta.

CARTA 13	BOZZE: colonna 69	EDIZIONE 1945: p. 118
<p>«Ma non può essergli accaduto nulla no?» ***</p> <p>«Lorena dice di no.»</p> <p>«Chi è Lorena?»</p> <p>«Una portatrice, una compagna in gamba. Una brava ragazza»</p> <p>«E simpatica?»</p> <p>«Altro che! Ed è bella e giovane.»</p> <p>«Più giovane di lui?»</p> <p>«Avrà dieci anni meno di lui.»</p> <p>***, viva.</p>	<p>«No. No.»</p> <p>«Arrivederci Selva.»</p> <p>«Ciao Berta.»</p> <p>Berta prese il tram, e andò fino a piazza della Scala. L’inverno era lo stesso di due giorni prima; lo stesso sole: l’aria leggera b</p>	<p>«Ma non può essergli accaduto nulla no?»</p> <p>«No. No.»</p> <p>«Arrivederci, Selva.»</p> <p>LXV – Berta prese il tram, e andò in tram fino a piazza della Scala. L’inverno era lo stesso di due giorni prima; l’aria leggera, viva.</p>

Come si vede, in una primissima fase di scrittura era stata proposta come potenziale una “triangolazione diegetica” tra Berta, Enne 2 e Lorena, ma tale possibilità è immediatamente rimossa. Berta e Lorena, infatti, anche nella prima redazione mano-

^b Queste battute si trovano nell’interlinea e non sono state cassate in un’ulteriore fase di correzione. In questo caso la disposizione del testo in tabella non riproduce fedelmente la posizione delle parole sulla carta manoscritta, ma dà conto di come il dialogo era stato concepito in un primo tempo (testo a sinistra) e di come è stato poi corretto (testo a destra).

scritta, quasi ignorano l'una l'esistenza dell'altra:¹¹ Lorena sa che Enne 2 ama un'altra donna, ma senza sapere qualcosa di lei, senza mostrare alcuna forma di gelosia o competizione amorosa: nel testo definitivo che si legge sulla *princeps*, ciò che resta di una eventuale rivalità è semplicemente la sostanziale opposizione tra i due modi di essere che i due personaggi femminili rappresentano.

Osservando le carte e la disposizione del testo, l'ipotesi più probabile è, infatti, che le correzioni siano tutte avvenute in corso di scrittura, in un unico arco di tempo: la possibilità di una gelosia di Berta nei confronti di Lorena ha dunque avuto una vita decisamente effimera e trascurabile. Quelle prime battute restano solo un abbozzo, dimostrando come anche la prima stesura narrativa non prevedesse una diretta relazione tra Berta e Lorena, ad ulteriore riprova del fatto che l'asse tematico del romanzo non sia posto sulla vicenda sentimentale e di come il ruolo della giovane partigiana non sia affatto quello di essere un'antagonista, sul piano attanziale, di Berta, ma solo un termine di confronto sul piano morale.

III. *Il dialogo sulle possibilità della resistenza*

Si consideri ora la lunga conversazione notturna tra Enne 2 e Lorena, premettendo rapidamente come lo stesso procedimento correttorio portato avanti sulle bozze e che è stato fin qui descritto – ossia la riduzione dell'eroticità di Lorena – è attuato anche per una scena che interrompe, per un momento, l'intenso scambio di battute tra i due personaggi:

CARTA 52	BOZZE: colonna 141	EDIZIONE 1945: pp. 232-233
«Non voglio,» Lorena diceva. «Ormai sei qui, e te lo prendi. Io starò sul divano.» «Io torno sulla sedia.» «Tu resti rimani lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.» «Perché non ci stiamo tutti e due? Potremmo starci tutti e due, rimango.» «Tu rimani lì e io vado sul divano.» «Io torno sulla sedia.» «Ma io vado sul divano.»	«Non voglio,» Lorena diceva. «Ormai sei qui, e te lo prendi. Io starò sul divano.» «Io torno sulla sedia.» «Tu rimani lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.» «Perché non ci stiamo tutti e due? Potremmo starci tutti e due, rimango.» «Tu rimani lì e io vado sul divano.» «Io torno sulla sedia.» «Ma io vado sul divano.»	«Non voglio,» Lorena diceva. «Ormai sei qui, e te lo prendi. Io starò sul divano.» «Io torno sulla sedia.» «Tu rimani lì, e io vado sul divano. Ho anche un'altra coperta.» «Io torno sulla sedia.» «Ma io vado sul divano.»

¹¹ A conferma di ciò, si riporta qui sotto anche quanto presente nella carta 20, e già citato nel paragrafo 1.2.III:

«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.

E così si conclude:

Egli andò e si stese sul divano, e dal divano le chiese:

«Sei sul letto?»

«Sono,» Lorena rispose, «sulla sedia.»

«Starai sulla sedia tutta la notte?»

(carta 52 – colonna 141 – edizione 1945, p. 233)

Sull'immagine dello "stare seduti su una sedia per tutta la notte", si apre qui un confronto il cui soggetto sottointeso è la capacità che può avere ogni uomo di lottare, combattere e resistere *sempre* contro ciò che è impedimento e limite alla ricerca della propria e della collettiva liberazione. È chiaro che il valore di questo dialogo sarebbe stato sminuito o addirittura non sarebbe emerso, se Lorena si fosse presentata come una donna facile e provocante.

Si ritiene ora necessario fare una lunga citazione, in modo da dare conto della struttura del dialogo notturno tra i due personaggi e di come sia insistita la questione della *semplicità* delle scelte e delle azioni, di come l'aggettivo *semplice* possa essere considerato l'epiteto di Lorena, così come *curioso* era quello del Gracco.

«Posso star qui anche tutta la notte.»

[...]

«Lorena,» disse Enne 2. «Tu sei in gamba, sei anche brava, sei una bella ragazza...»¹²

«Che cosa ti piglia?»

«Lasciami parlare. Forse sei anche più diritta di ogni altra donna o uomo al mondo.»

«Lo credi?»

«Tu puoi fare sempre quello che è più semplice fare.»

«Lo spero.»

«Io pure,» disse Enne 2, «vorrei fare quello che è più semplice.»

¹² «Una bella ragazza...» sostituisce in bozza (colonna 139) il precedente «**giovane e bella...**», che proviene dalla stesura della carta 51: questa correzione sembrerebbe volere eliminare il rimando esplicito all'età di Lorena. Infatti, nella *princeps* si tace sulla sua età e viene chiamata «ragazza» solo da Enne 2, mentre dal narratore «signora», come si è visto. Il riferimento alla sua età, che sulla carta 13 era dichiarato apertamente da Selva, avrebbe avuto ragione di esistere, solo per sottolineare l'opposizione con Berta, la quale sembra ossessionata dal fatto di essere più vecchia di Enne 2. Dato che però le due donne non sono messe in antagonismo sul piano attanziale, probabilmente la sottolineatura della giovane età di Lorena perde rilevanza, mentre diviene più importante sottolineare la sua maturità (l'essere «in gamba», «brava»): l'appellativo «bella ragazza», dunque, risponde a questo scopo perché resta più generico, è di uso familiare, un sintagma comune, che non connota anagraficamente il soggetto a cui viene rivolto.

«E non puoi farlo? Se lo vuoi puoi farlo.»
 «Invece no. Tu sei sulla sedia, sei venuta, ed è semplice. Non è semplice per te?»
 «Certo che è semplice.»
 «Se tu fossi un'altra persona sarebbe semplice per tutti e due. Potremmo avere tutti e due quello che è semplice. E persino andar via da Milano sarebbe semplice.»
 «Non è semplice andar via da Milano?»
 «Per me? Per me no. Per te sarebbe semplice avere quello che vuoi, ed è semplice lo stesso non poterlo avere. Anche restar seduta tutta la notte su una sedia per te è semplice.»
 «È semplicissimo.»
 «Ma per me non è semplice nemmeno aspettare.»
 «Perché no?»
 «Non lo è Lorena. Non posso più aspettare.»
 «Non aspettare se non puoi.»
 «Non aspetto, infatti. Aspetto? Non aspetto. Ti sembra ch'io stia aspettando?»
 «Non so.» Lorena disse. «Avevi da aspettare?»
 «Non si trattava che di aspettare. Non era semplice che aspettassi?»
 «Era semplice.»
 «Era molto semplice. Lo stesso era resistere. Vedere un uomo perdersi, altri e altri perdersi, non poterli mai aiutare, e tuttavia non perdersi, resistere. Era semplice e l'ho fatto. Non l'ho fatto?»
 «Non vi è altro da fare.»
 «Non vi è altro da fare? Non vi è qualcosa di più semplice che si possa fare?»
 «Per ora non vi è altro.»
 «E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?»
 «Posso continuare.»
 «Potresti continuare anche sempre?»
 «Credo che potrei continuare anche sempre.»
 «Lo so,» disse Enne 2. «Tu potresti resistere sempre.»
 (carte 51-52 – colonne 139-140 – edizione 1945, pp. 230-231)

E a questo punto si inserisce un commento del narratore.

CXXI – Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse esservi mai altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre non poter salvare, non potere aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva essere semplice. Resistere? Era per resistere. Era molto semplice.¹³
 (carta 52 – colonna 140 – edizione 1945, p. 232)

¹³ Sulla carta 52 questo paragrafo prosegue con le seguenti parole: «**O se si voleva altro,**

Il dialogo riprende subito dopo.

CXXII – [...] «Starai sulla sedia tutta la notte?»

«Posso starci tutta a notte.»

«Potresti starci anche domani notte?»

«Potrei starci anche domani notte.»

«Anche dopo domani notte?»

«Forse anche dopo domani notte.»

«Anche tutte le notti.»

«Forse potrei e forse no. Forse mi stancherei.»

«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?»

«Starei sempre su una sedia.»

«Staresti sempre su una sedia? E se ti stancassi di starci? Ci staresti lo stesso se ti stancassi? Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?»

Lorena non rispose.

(carta 52 – colonna 141 – edizione 1945, pp. 232-233)

E ancora torna la voce dell'*io* narrante a commentare: anche da questi maggiori e più invasivi interventi del narratore è possibile sostenere come in questi ultimi capitoli sia saltata la rigida separazione azione/controcanto-tondo/corsivo che aveva impostato (seppure con le dovute eccezioni) la struttura del romanzo per le prime 220 pagine. L'intrusione dei commenti è del tutto speculare all'aumento di discorso indiretto libero focalizzato su Enne 2, come si vede chiaramente nel brano successivo:

Passava la lunga notte, e Lorena si accese una sigaretta, anche Enne 2 se ne accese una, e si domandava che cos'altro si poteva volere che ci fosse. Che cosa d'altro e più semplice si poteva volere che ci fosse?

CXXIII – Non c'era che resistere per resistere, o non c'era che perdersi. Non c'era sempre stata sugli uomini la perdizione? I nostri padri erano perduti. Sempre il capo chino, le scarpe rotte. O erano perduti dal principio; o resistevano per resistere, e poi lo stesso si perdevano. Perché ora sarebbe finita? Perché vi sarebbe stata una liberazione?

Ora molti resistevano per una liberazione che doveva esserci. Anche lui aveva resistito per questo, ancora per questo resisteva, era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.

(carte 51-52 – colonne 139-142 – edizione 1945, pp. 232-234)

Questi ultimi due paragrafi di avvio del capitolo CXXIII sono scritti sulla carta 52, a

c'era perdersi. O resistere, o perdersi.»; queste ultime parole sono cancellate sulle bozze, sulla colonna 140.

metà del foglio, di seguito alle righe che compongono il capitolo CXXI. Tali paragrafi sono in un primo tempo cancellati e poi riscritti nelle ultime righe della carta considerata, andando ad occupare la stessa posizione che occupano nella redazione definitiva entrata nella *princeps*. Anche questa correzione conferma come gli interventi presenti su queste ultime carte siano varianti immediate, non legate a momenti di successiva rilettura.

Il brano prosegue sulla carta 53 con alcune frasi che sono state eliminate poi sulle bozze, sulle colonne 141-142: le varianti in questione non alterano nella sostanza questa parte di romanzo, ma rifiniscono alcuni dettagli compositivi, alleggerendo il dettato e lasciando inalterato il centro morale di queste pagine.

CARTE 52-53	BOZZE: colonne 141-142	EDIZIONE 1945: p. 234
<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p>Troppo più semplice era volersi perdere, con tutti gli uomini che si perdevano ogni giorno si perdevano. Non era più semplice? Resistere era complicato. *** Lo stesso era aspettare; complicato. E andare a resistere aspettare via da Milano era terribilmente complicato. Soltanto perdersi era semplice.</p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>	<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p>Troppo più semplice era volersi perdere, con tutti gli uomini che ogni giorno si perdevano. Non era più semplice? Resistere era complicato. Lo stesso era aspettare; complicato. E andare a resistere via da Milano era terribilmente complicato.</p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>	<p>era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice.</p> <p>Disse: «Io non andrò via da Milano.»</p>

Ad ogni modo, di fronte alla lettura dell'intera conversazione, si capisce meglio perché la proposta di Lorena – che avrebbe voluto condividere il letto con Enne 2 – sarebbe risultata totalmente inappropriata, impedendo di costruire una situazione di riflessione seria e assorta. Occorre però chiedersi il motivo per cui questo dialogo sia costruito ponendo come interlocutore la giovane partigiana, e non – ad esempio – lo Spettro. La prima risposta è che in questo modo la discussione intorno alle possibilità della resistenza si colloca sul piano dell'azione tra due personaggi e non in quello rarefatto della proiezione mentale. Inoltre Lorena rappresenta la forza, la decisione, la semplicità che sono chiarezza di idee e premessa di azioni giuste. Il confronto con lei aumenta la lontananza nella quale (si) è confinata Berta, ma – allo stesso tempo – la sua programmatica semplicità è consustanziale alla messa in dubbio della possibilità che il modo di vivere da lei rappresentato sia proponibile come modello universale di comportamento. Come può un uomo resistere sempre? E, occorre chiedersi, resistere sempre a che cosa? Di quale tipo di resistenza si sta parlando?

Un uomo può resistere a una guerra, a una sofferenza, a un'ingiustizia, soprattutto quando sa che avranno una fine o una ricompensa («per una liberazione che doveva esserci», l'aggettivo indeterminativo è una chiara spia di senso), quando sa che il proprio sforzo è volto alla costruzione di qualcos'altro di positivo, se non per se stesso, almeno per gli altri. Ma si può chiedere a ogni uomo di resistere *sempre*? E non di resistere a quella specifica guerra, a quella precisa sofferenza, ma resistere continuamente a ciò che del mondo fuori e all'interno di se stesso è già o può essere potenzialmente malvagio, prepotente, ingiusto, superficiale, indifferente. Perché la grande conquista morale a cui conduce questo brano è che nella vita, nella sua normalità e quotidianità – non solo, quindi, nell'eccezionalità di una guerra – l'unica strada che è data agli uomini per restare “nel regno dei giusti” è continuare a resistere sempre, oppure accettare di perdersi. Qualsiasi altra direzione porta inevitabilmente ad attuare quella «*pratica continua di fascismo*» che vive tra i «*più delicati rapporti tra gli uomini*» (p. 167).

Di questa resistenza, di questa lotta, dunque, *Uomini e no*, massimamente, parla. In questo dialogo tra due personaggi che rappresentano due posizioni morali, uno integerrimo e incrollabile, l'altro rotto e dubbioso, emerge la domanda più profonda che questo testo trasmette: una volta che è finita una guerra, che un dittatore è stato sconfitto, che un'ingiustizia è stata ripagata, la lotta è finita? No, ci viene detto, non finisce mai. E di fronte a tale consapevolezza, si apre lo sgomento: non è troppa cosa da chiedere a ogni essere umano? Al più umile e debole? Al meno avvertito e preparato?

«Ed è molto soffrire?» chiesero i siciliani.¹⁴

Resistere non è semplice, soprattutto perché il postulato, non detto ma evidente, legato a questa forma di lotta, è che per non “passare dall'altra parte” si deve scegliere di restare deboli e oppressi.

In questa direzione possono essere intese le parole di Vittorio Spinazzola, che sostiene come «la prospettiva è solo quella di una lotta senza fine, nella quale le potenzialità positive della coscienza si esaltano sì, ma si espongono al logoramento».¹⁵

Ad ogni modo, la strada della resistenza passa dall'insegnamento che chi è venuto prima di noi può dare: è indispensabile, dunque, imparare da chi è morto resistendo, non solo da chi è stato partigiano durante la Resistenza italiana contro il nazi-fascismo (ed è dunque morto combattendo), ma anche da chi resiste ogni giorno alla «*pratica continua di fascismo*» che potenzialmente coinvolge ogni relazione inter-

¹⁴ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 708.

¹⁵ Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero *amore e resistenza*, cit., p. 310.

personale. Anche da questa prospettiva si intravede la centralità del personaggio di Berta, sul quale si addensa la richiesta di questo tipo di maturazione: a lei viene detto che dai morti bisogna imparare, a lei viene detto che bisogna pensare alla liberazione a casa propria, nella propria vita quotidiana, e in questi messaggi, che sono rivolti alla giovane donna, si comprende il fatto che si sta alludendo a una liberazione più grande, che riguarda l'intero genere umano, nella sua civile moralità, e non solo alla fine del dominio di un esercito.

Vittorini però mostra di non fermarsi a una rappresentazione ideologica di questa necessità: intravede tutti i chiaroscuri della questione e non nasconde tutta la fragilità umana su cui dovrebbe caricarsi il peso degli «alti doveri». Le debolezze rappresentate in *Uomini e no* sono molte: la prima, quella di Berta, che per codardia e ignavia, forse anche per subentrata indifferenza ed egoismo, nonché, enorme paura, non riesce a scegliere la via dei veri sentimenti. Sentimenti non unicamente amorosi, ma sentimenti umani nella loro totalità: anche, quindi, di solidarietà e fratellanza, comunione e partecipazione al destino collettivo. Le altre, quelle di tutti coloro che hanno accettato di attentare all'*umanità* altrui, compromettendo così anche la propria, in nome di un salario, di un posto di potere o del quieto vivere.

Non è ozioso notare come l'inserimento nel tessuto narrativo dei dubbi di cui si è appena parlato appartenga alla seconda fase di revisione del manoscritto, la quale – come si è ipotizzato nel paragrafo 1.1.I, a partire dai dati che sono ora a nostra disposizione – si colloca a ridosso della consegna delle bozze e dunque appartiene ai primi mesi del 1945, in un momento in cui ci si stava avvicinando alla conclusione del conflitto sul territorio italiano. È difficile interpretare il senso di questa trasformazione testuale mettendolo in corrispondenza con gli eventi storico-politici più macroscopici: il rischio di approssimazioni e astratte congetture è troppo alto. I motivi per cui Vittorini ha deciso di intervenire in questa direzione sul proprio testo possono anche avere avuto un'origine minima, un avvenimento quotidiano che ha stimolato e allargato una riflessione sull'uomo che lo scrittore aveva già avviato. Indubbiamente, però, le trasformazioni subite dal personaggio di Berta e gli interrogativi manifestati in questo dialogo con Lorena mostrano un'evoluzione problematica e disincantata del pensiero dell'autore in relazione alla concreta possibilità dell'attuazione di una palingenesi.¹⁶

¹⁶ Non si può escludere che questa riflessione fosse presente, magari *in nuce*, anche nella prima redazione degli ultimi capitoli del romanzo, non ci sono prove né negative né positive in questa direzione; resta però il fatto che la revisione del testo ha comportato la necessità di un'intera riscrittura e dunque molto deve essere stato alterato. Se si prende infatti come termine di confronto “la storia di Berta”, è evidente – a partire dalle varianti sopravvissute – come l'intervento dell'autore sia stato radicale e si allontani definitivamente dalla possibilità di leggerlo come una “prosecuzione” del racconto *Una bestia abbraccia i muri* e di vedere il personaggio di Berta come lo sviluppo di quello della ragazza lì proposto.

IV. *La morte come adempimento*

Le successive visite dei compagni partigiani (distribuite tra i capitoli CXVII, pp. 226-227; capitoli CXXIV-CXXV, pp. 235-238 e CXXIX, pp. 243-247) non portano alcun cambiamento nello stato d'animo del protagonista e appaiono piuttosto come l'estremo saluto dato a un condannato a morte. Solo a questo punto, però, Enne 2 abbassa le difese che lo avevano finora tenuto distaccato dalla vita quotidiana del gruppo ed è anche questo un segno di come l'ultima parte di testo appartenga a un diverso momento di scrittura.

È importante, in particolare, la visita di Orazio e Metastasio, in cui ancora si insiste sulla *semplicità* delle azioni e delle scelte:

Orazio raccontò come avesse deciso di non aspettare più la fine della guerra e sposarsi subito.

«Perché ancora aspettare? Si può farlo ora stesso e lo faccio.»

«È semplice,» disse Enne 2.

Non era semplice? Era molto semplice. E la lotta? chiese. Certo avrebbe continuato con la lotta anche dopo sposato.

Si capisce che continuava. Continuava con il suo lavoro, avanti e indietro, e continuava con la lotta. Perché non avrebbe continuato?

(carte 53-54 – colonna 144 – edizione 1945, p. 238)

Dopo l'incontro con Orazio, infatti, emerge con chiarezza e senza equivoci, quale sia la *semplicità* che sfugge ad Enne 2. I capitoli da CXV-CXXXV (pp. 223-252), segnano – attraverso i dialoghi con i compagni e con Lorena – il lento distacco del protagonista dalla speranza nutrita di potere avere una *semplicità* con Berta. Si assiste all'alternanza di momenti di maggiore lucidità e quindi di abbandono di ogni illusione, ad altri in cui risorge la volontà di aspettare.

«Si capisce,» disse Enne 2.

«Si capisce,» disse Orazio.

Si capiva perfettamente. Era semplice. E, rimasto, solo, Enne 2 capì perfettamente come fosse semplice non andare via da Milano.

Era come la voglia di perdersi, e non era perdersi; era anzi il contrario. Era che Berta sarebbe tornata, avesse o no letto il giornale, e che lui la stava aspettando. Poteva andar via da Milano prima che Berta tornasse? Non poteva oggi o domani, o dopo, Berta sarebbe tornata; avrebbe saputo, avesse o no letto il giornale, quello che c'era: non sarebbe più ripartita, e lui sarebbe andato via da Milano con lei.

Questo era. Ed era molto semplice. Era come il sole dell'inverno, fuori dalle finestre, alto su Milano; la stessa cosa di Orazio che si sposava.

(carta 54 – colonne 144-145 – edizione 1945, p. 238)

L'incontro con un giovane operaio, venuto a bussare alla sua porta, aiuterà a cambiare il corso delle cose, ma la maturazione della scelta definitiva di Enne 2 è lenta.

L'operaio in questione è un vicino di casa di Enne 2 che ha assistito al modo in cui il tabaccaio del quartiere conferma a due militanti fascisti di conoscere il partigiano e di sapere dove abita. Questa scena è presente sulla carta 54 e sulle copie in carta carbone dei dattiloscritti numerati 200-201 che la seguono: come il testo dei dattiloscritti si incastra con quello dei fogli manoscritti è stato spiegato nel paragrafo 1.1.I; ciò che conta invece qui ricordare è come la scena del tabaccaio – essendo presente sulle copie in carta carbone di quello che era il dattiloscritto della prima redazione di *Uomini e no* – fosse stata prevista anche nella prima ipotesi di sviluppo diegetico.

Inoltre, sul dattiloscritto 201 si legge l'avvio del capitolo CXXIX (sul dattiloscritto numerato CXXX), il quale è però interamente cancellato da righe diagonali tracciate a penna dall'autore. La prima metà del capitolo CXXIX è interamente riscritta sulla carta 54 e, benché non cambi la sostanza narrativa di quanto progettato nella prima redazione, è lì amplificata la dimensione emotiva del protagonista attraverso, ancora una volta, l'inserimento di numerosi indiretti liberi.

DATILOSCRITTO 201	CARTA 54 – COLONNA 147 – EDIZIONE 1945, p. 243 ^c
<p>CXXX - Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva. Pensò alla terra e gli uomini nell'aria senza più sole, e gli parve che questo fosse riposo: non più la luce, il sonno. Si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava; pensò alla notte che veniva; e di nuovo sentì bussare. "Sono io, capitano." Era uno dei suoi uomini. "Chi? Barca Tartaro?" Era la sua voce grossa, e lui, grande e grosso; era Barca Tartaro. "È stata da me la nostra vecchia nonna." "Che voleva." "Mi ha detto di prepararti da dormire."</p>	<p>CXXIX – Quando l'operaio fu uscito, Enne 2 vide che imbruniva. Aveva già veduto questo; e aveva veduto il sole sorgere, stare nella nebbia, scioglierla, stare nell'aria fredda, tutto il giorno abbracciare dal freddo cielo la sua stanza, staccarsi poi a poco a poco, e aveva pensato con lui tutto il giorno, aveva guardato con lui fino alle montagne, aveva aspettato, e ora di nuovo vedeva questo: che imbruniva. Significava qualcosa se un tabaccaio parlava? E se qualcuno lo ascoltava? Se gli uomini di Cane Nero apprendevano dove trovare chi cercavano? Se anche venivano e lo catturavano? Significava qualcosa? E che significava? Poteva cambiare quello che lui doveva fare? Che non andasse via da Milano? Che restasse dov'era? Che aspettasse? Egli ora aveva in questo la cosa più semplice da fare. Poteva, per altro che accadesse, fare diverso? Pensò la terra e gli uomini, nell'aria senza più sole, e gli parve che fosse riposo; non più luce; il sonno. Gli parve che avesse bisogno soltanto di riposo; si stirò le membra; erano due giorni che non si stirava; e pensò alla notte che veniva per non pensare. Di nuovo sentì bussare: «Ciao, capitano.» Era un'altra volta, con la sua voce grossa, Barca Tartaro. «Ciao. Che accade?»</p>

^c Si è scelto riportare in un'unica colonna il testo trasmesso dai tre supporti poiché, tra bozze e *princeps* non si dà alcuna variante, mentre la carta 54, pur essendo costellata di parole, frasi e intere righe cancellate da linee a penna (e anche in questo caso si tratta di correzioni in corso di scrittura e non di interventi successivi), non trasmette correzioni rilevanti sul piano critico. Occorre invece concentrare l'attenzione sul confronto tra dattiloscritto e testo finale.

L'aggiunta delle domande indirette libere esaspera l'alterazione del pensiero di Enne 2, in preda a ragionamenti distorti, i quali da un lato rappresentano la sua difficoltà umana in quel momento estremo di scelta, quasi un rifiuto dell'evidente pericolo in cui si sta gettando; e dall'altro permettono di lasciare intravedere ulteriori riflessioni sul male e sul valore delle azioni dell'uomo. Infatti, quando l'operario aveva per la prima volta comunicato ad Enne 2 che era stato denunciato dal tabaccaio, egli aveva avuto una strana reazione:

Rispose allo sguardo che l'operaio gli rivolgeva. «Ma è un buon uomo,» soggiunse. «Non farà male a nessuno.»

(dattiloscritto 200 – colonna 146 – edizione 1945, p. 241)

Il senso di questa risposta si può cogliere solo se la si mette in relazione con quanto affermato nella nuova redazione del capitolo CXXX, nel quale – attraverso il dialogo con Barca Tartaro – si recupera la “storia di Giulaj”.

CXXX – [...] «Forse è invece un buon uomo.»

«Parli del tabaccaio?»

«Parlo di lui e di ognuno. Forse ognuno è un buon uomo.»

«Questo non è vero, capitano.»

«Non si può mai saperlo.»

«Si può saperlo. Sai che hanno dato un uomo in pasto ai cani?»

«Hanno dato un uomo ai cani?»

«Clemm e i suoi, capitano. E Figlio-di-Dio oggi ha ucciso i cani.»

[...]

«Che ha fatto lo spagnolo?»

«Ha fatto fuori Clemm, capitano.»

[...]

«Questa è una buona cosa,» disse Enne 2.

«È buona,» disse Barca Tartaro.

«Ora c'è da far fuori Cane Nero.»

«Faremo fuori anche lui.»

[...]

«Però lo spagnolo c'è rimasto,» disse, andandosene.

[...]

«Hanno preso anche Figlio-di-Dio.»

(carta 55 – colonna 149-150 – edizione 1945, pp. 245-246)

Lo scambio di battute del capitolo CXXX ha come principale valore quello di rendere la storia di Giulaj davvero centrale nella compagine romanzesca: è infatti l'esempio di quanto hanno fatto altri compagni per vendicare la morte dell'«uomo con le pantofole turchine» a sbloccare il meccanismo dell'attesa in cui si era lasciato avvolgere Enne 2,

a eliminare i dubbi residui e la falsa illusione di potersi salvare restando nella sua casa di Milano. Il sacrificio di Figlio-di-Dio e di El Paso, che vendicano Giulaj, diviene un paradigma, un modello con cui il protagonista si confronta e a cui decide di “somiigliare”.

Ormai l’obiettivo che manca è solo Cane Nero e non è di scarso rilievo considerare come sia stato proprio all’interno dell’unico dialogo tra Enne 2 e El Paso, che si era generata la sovrapposizione tra la mancanza di Berta e la necessità di uccidere Cane Nero:

Gli incendi erano quattro o cinque, erano muti incendi, di nuovo il crepitio dei colpi era cessato, e la grande città di macerie affondava come in una fossa grigia; col cerchio intorno alla luna. Sempre il deserto rinasceva; sempre qualcosa, in quella città *senza di lei*, era come il deserto.

«È Cane Nero?» El Paso domandò, e indicava gli incendi.

Enne 2 non rispose, si voltò dalla finestra col viso stanco, amaro, e ne silenzio della città senza più spari, sotto la luna del deserto, si alzò il grido di muezzin dell’uomo che li cercava bruciando case.

«*Ya lo creo*» El Paso disse. «Ora dobbiamo pensare a lui.»

E aveva gli occhi che sfavillavano nella faccia illuminata dalla luna.

«Ma basta parlare,» disse Enne 2.

Entrò nella casa dell’operaio, ed entrò in una stanza al buio, chiuse a chiave la porta, si stese al buio su una branda che già conosceva.¹⁷

(carta 9 – colonne 59-60 – edizione 1945, p. 99; corsivo nel testo)

A questo punto è inevitabile che il pensiero di Enne 2 si torca in una direzione di azione:

Era, in qualche modo, irritato; era eccitato che avessero fatto fuori Clemm: teso su tutte le notizie avute, in due sensi insieme, su Clemm fatto fuori e su Figlio-di-Dio caduto [...] ma soprattutto era irritato.

(carta 55 – colonna 150 – edizione 1945, p. 247)

L’irritazione nasce dal fatto che Barca Tartaro lo ha accusato di essere lui stesso a volere che gli accada qualcosa di male, dal momento che non vuole andare via da casa sua.

Qualche cosa poteva accadergli. E si poteva dire che l’aveva voluta lui, se gli accadeva?

Figlio-di-Dio si era perduto; lo spagnolo lo stesso, persino lui; ma nessuno mai avrebbe detto che l’avevano voluto loro, se si erano perduti.

[...]

¹⁷ Sulla carta 9 l’ultima frase terminava in modo leggermente diverso: «su una branda **che sapeva**». La lezione definitiva è stata probabilmente introdotta sul dattiloscritto antigrafico, dato che sulle bozze è già presente.

Era molto semplice come si erano perduti.

E perché si sarebbe detto di lui che l'aveva voluto lui? Era perché voleva star lì anche a costo di perdersi? Anche lui si sarebbe perduto in un modo altrettanto semplice se doveva perdersi. Essi avevano fatto fuori Clemm e non poteva fare qualcosa di simile anche lui?

(carta 55 – colonna 150 – edizione 1945, pp. 246-247)

A questo punto la *semplicità* ha assunto un'altra connotazione e proprio qui si inserisce il confronto con quanto presente sul dattiloscritto 203.

Immediatamente dopo la citazione sopra riportata, si legge infatti, sulla *princeps*, il capitolo CXXXII: la prima redazione di questo capitolo è testimoniata dalla copia in carta carbone del foglio dattiloscritto 203, in cui si parla di un oggetto fondamentale, di cui poi si è persa traccia. Enne 2 riceve infatti un biglietto da Berta [FIGURA 15].

DATILOSCRITTO 203	CARTA 55	BOZZE: colonna 150	EDIZIONE 1945: p. 247
<p>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?»</p> <p>Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie^d non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.</p> <p>«Ancora?» disse. «Chi è ancora?»</p> <p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello, dormirò meglio.»</p>	<p>Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie</p> <p>203</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>*** e</p> <p>Non aveva di sicuro fermo dentro a lui, che la voglia di perdersi. L'aveva sempre avuta; e aumentava con ogni altro che si perdeva.</p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>	<p>CXXXII – Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.</p> <p>«Ancora?» disse. «Chi è ancora?»</p> <p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>Non aveva di sicuro fermo dentro a lui, che la voglia di perdersi. L'aveva sempre avuta; e aumentava con ogni altro che si perdeva.</p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>	<p>CXXXII – Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie non erano abbassate, e sentì la porta aprirsi piano.</p> <p>«Ancora?» disse. «Chi è ancora?»</p> <p>[...]</p> <p>«Meglio, fratello. Dormirò meglio.»</p> <p>Ora Enne 2 non sapeva che cosa intendesse dire. davvero intendeva dire che avrebbe dormito meglio?</p> <p>Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice.</p>

^d Gli “a capo” sono già inseriti sul dattiloscritto. La frase «Vedeva la notte fuori dai vetri, le griglie» è cancellata perché riscritta dall'autore sul foglio manoscritto numero 55, proprio prima che siano tracciate le due linee orizzontali sulle quali è segnato il numero 203, in modo da creare il raccordo testuale con il dattiloscritto. Con la frase in questione, nella *princeps*, si avvia il capitolo CXXXII (p. 247).

^e Il testo cancellato occupa lo spazio di cinque righe ed è illeggibile. In interlinea è scritto quanto segue.

Il fatto che il dettaglio del biglietto non compaia più nella redazione definitiva del romanzo, indica come, durante la revisione di queste parti diegetiche, il percorso di maturazione della scelta di sacrificio di Enne 2 escluda ogni interferenza con “la storia di Berta”: lo spazio di azione della protagonista femminile è stato chiuso a pagina 164 e ora i movimenti narrativi riguardano solo i passaggi che avvengono nei pensieri del protagonista; la donna amata resta nei pensieri di Enne 2, come mancanza, delusione, ma non agisce, nemmeno interposto un oggetto.

Sarebbe sterile ragionare sul fatto che Enne 2 avrebbe o no aperto il biglietto, soprattutto perché non se ne può conoscere il contenuto. I dati che la sua presenza introduce, invece, servono a confermare come anche in una prima stesura la condizione in cui si sarebbe trovato il protagonista non sarebbe stata molto diversa da quella della redazione definitiva, segnalando ancora una volta come le modifiche interessano la relazione Enne 2/Berta e non l'intero assetto compositivo del romanzo. È sull'evoluzione dei loro rapporti che l'autore è tornato a correggere e cambiare, il resto della trama sembra essere stato mantenuto: ne sono prova le carte 1-34 e le copie in carta carbone dei fogli dattiloscritti contenenti la battitura della prima redazione.

La scomparsa del biglietto e di qualsiasi azione compiuta anche solo a distanza da Berta, fa sì che la vicenda sentimentale si interrompa a pagina 164, lasciando proseguire poi solo il “romanzo di Enne 2”, senza alcuna altra ripresa che non siano le riflessioni del protagonista stesso.

Nella prima redazione, di cui resta il frammento relativo al biglietto, si produce in modo più vistoso una diretta consequenzialità tra la lontananza di Berta e la scelta di lasciarsi morire di Enne 2, mentre nella seconda e definitiva redazione, questa coincidenza è decisamente differita, anche solo spazialmente all'interno della disposizione della materia testuale. Certo, anche nella *princeps* si legge come Enne 2, fino all'ultimo, spera che Berta possa tornare e sia in attesa, ma la sua morte è preceduta dall'intenso dialogo con Lorena che – come si è visto – introduce un tema politico, che sposta i dubbi e la negatività del protagonista ben al di là della disperazione amorosa, confermando come la delusione di Enne 2 abbia origini più complesse di ciò che appare superficialmente. Un primo punto che si può quindi definitivamente fissare, nell'interpretazione dei motivi che hanno contribuito alla riscrittura del testo, riguarda il fatto che l'autore ha voluto scongiurare la possibilità che il suo personaggio fosse considerato un suicida d'amore, un uomo che si annienta per una vicenda di carattere privato. L'ipotesi più plausibile è che la riscrittura non abbia alterato la direzione della vicenda, cioè il fallimento della relazione tra Berta e Enne 2 e la morte di quest'ultimo, ma abbia radicalmente rivisto il modo in cui a questo fallimento si giunge.

E, infatti, il foglio dattiloscritto 203 riporta – di seguito all'accento al biglietto – le stesse battute scambiate tra Enne 2 e il giovane operaio che sono leggibili alle pagine 246-247 della *princeps*. Il giovane operaio è l'ultimo personaggio a parlare

con Enne 2, ma è grazie a lui che la decisione di sacrificare se stesso diviene definitiva nel protagonista e il motivo principale è il fatto che questo ragazzo capisce le intenzioni di Enne 2 e – soprattutto – può garantire il passaggio del testimone, può garantire, cioè, che il gesto del protagonista non resti vano o fine a se stesso, può garantire una speranza che si estenda nel futuro. È solo dopo il confronto con lui che i dubbi residui dell'intellettuale partigiano sono superati:

Ognuno si perdeva. Non si era perduto anche Figlio-di-Dio? Era stato da lui quella mattina stessa, e si era perduto. Era facile perdersi, era molto semplice. C'era un'altra cosa semplice ch'egli voleva; che arrivasse Berta. Lo voleva più che dormire; e di più che perdersi. Forse infinitamente di più. Era anche più semplice.

Ma Berta non arrivava? E che poteva fare lui se non arrivava? Il fatto stesso che non arrivasse significava che non poteva arrivare; che non sarebbe mai arrivata, o che sarebbe sempre ripartita, come sempre; e che era inutile aspettare, inutile cercare di sfuggire, inutile cercare di sopravvivere, di non perdersi.

[...]

«Allora vuoi fare,» disse l'operaio, «quello che ho pensato.»

«Che cosa hai pensato?»

«Tu lo sai se vuoi farlo.»

«E se non lo sapessi? Dillo.»

«Ammazzare Cane Nero.»

(carte 55-56 – colonna 151 – edizione 1945, pp. 248-249)

È quasi un invito, un desiderio quello del giovane operaio: Enne 2 ha ormai maturato dentro di sé la decisione, ma ha bisogno di questo ragazzo per attuarla e addirittura per dirla, per darle sostanza innanzitutto verbale.

«[...] Grazie, amico.»

«Mi dici grazie? Perché mi dici grazie?»

«Perché l'hai capito.»

«Tutti lo capiranno.»

«Lo capiranno dopo. Tu l'hai capito prima.»

«Come prima?»

«Prima di tutti, e di me anche.»

(carta 56 – colonna 152 – edizione 1945, p. 249)

Un'ultima azione deve però essere compiuta, perché il gesto di Enne 2 abbia pieno senso: ci deve essere il passaggio di consegne all'operaio, il quale infatti riceve la parola d'ordine per potere raggiungere il gruppo dei compagni di Enne 2, ed è a questo punto che il ragazzo chiama il protagonista «padre mio»:

«Mi piacerebbe essere in gamba.»
 «Se lo vuoi puoi esserlo. Vuoi esserlo?»
 «Vorrei imparare ad esserlo.»
 «Coi miei compagni puoi impararlo.»
 «Dove, padre mio? Chi sono?»
 [...] «Tu me lo consigli, padre mio?»
 «È anche un buon rimedio,» Enne 2 rispose.
 «Che cosa è un buon rimedio?»
 «Essere in gamba.»
 (carta 56 – colonna 153 – edizione 1945, p. 251)

Enne 2, finalmente, trova la *semplicità* che andava cercando:¹⁸

CXXXV – L'operario se ne andò, la voce di Cane Nero era davanti alla casa, c'era anche il suo scudiscio che fischiava, e l'uomo Enne 2 era sicuro di fare la cosa più semplice che potesse fare.

Faceva una cosa come la cosa che avevano fatto lo spagnolo e Figlio-di-Dio. si perdeva, ma combatteva insieme. Non combatteva insieme? Mica c'era solo combattere e sopravvivere. C'era anche combattere e perdersi. E lui faceva questo con tanti altri che lo avevano fatto.

Non avrebbero potuto dire di lui che l'aveva voluto. Avrebbero potuto dire soltanto quello che lui aveva detto. Che essere in gamba era un buon rimedio.

Aveva in mano la pistola dell'operaio, e prese la sua di sotto al cuscino.

¹⁸ «Ciò che Enne 2 si chiarisce, dopo aver verificato nella lotta la condizione tragica del mondo offeso [...] è che l'unica cosa che conta è resistere, senza pretendere altro. È una verità "semplice", cioè evidente, immeditata, comprensibile, e anche di quelle che rappresentano il punto ultimo della discesa dell'uomo al fondo delle cose, la rivelazione estrema [...], oltre la quale non si può andare, e che costituisce il senso di tutto ciò che accade, attinto dopo la lunga e difficile dolorosa operazione di semplificazione dei nodi ardui della vita, della società, della storia (che comporta anche la coscienza che l'amore non è un'alternativa a questo semplicissimo dovere di resistere e basta). La lotta deve continuare senza sperare né la liberazione né la fine della "perdizione" che è sugli uomini, allo stesso modo che non si resiste per salvare gli uomini dalla perdizione, perché non è in realtà, davvero possibile, ma soltanto per resistere e basta. Enne 2, insomma, si dichiara dalla parte di chi resiste senza chiedersi nulla, e muore in questa testarda, continua resistenza muta, senza fanfare né vittorie: si dichiara cioè contro la storia e contro la vicenda di lotte e di vittorie, per la parte di coloro che, soltanto resistendo, finiscono a essere le vittime di sempre di chi fa la storia [...].» (Giorgio Bàrberi Squarotti, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976) a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Greco, 1978, pp. 15-46; ora, con il significativo titolo *La scelta di perdersi*, in *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182. Da qui la citazione a pp. 161-162).

«E se arriva Berta?», si chiese. «Ecco,» si chiese. «Se arriva? Se arriva un minuto prima di Cane Nero?» Pensò alla via dei tetti, come avrebbe potuto condurvi Berta. «Ma non arriva,» disse.

Tolse la sicura alle due pistole.

(carta 56 – colonna 153 – edizione 1945, p. 252)

Anche con Berta, il discorso è definitivamente concluso.

V. *Il cielo che fu dell'aquilone*

Nell'ultimo corsivo del testo Enne 2 rifiuta di ricreare la fantasia apparentemente consolatrice di Berta bambina: ormai anche quello spazio di autoinganno è chiuso.

«E non vuoi la tua infanzia? Non vuoi lei bambina nella tua infanzia?»

«Al diavolo lei bambina!»¹⁹

Nel capitolo centrale di questa breve sezione composta in corsivo, il capitolo CXXXVII, è proposta una riflessione che ripercorre, come una panoramica dall'alto, come lo sguardo di chi ormai non sia più sulla terra, «già un morto, che possa vedere in tutta la terra e in tutti i tempi»,²⁰ i piccoli dettagli che riempiono una vita, i quali, isolati, divengono rappresentanti dell'universale, della vita di ognuno, simboli del percorso che conduce all'«umana liberazione». Ma in questo lungo elenco risuona una domanda: «E il cielo che fu dell'aquilone?»²¹

In questi ultimi capitoli corsivi è come se tutta la mitologia vittoriniana fosse riassunta: c'è l'infanzia, il padre con gli occhi azzurri, la madre dura con chi si lascia trascinare dai sogni, il paesaggio della Sicilia, Shakespeare, i cavalli, il deserto, l'America, la Spagna e tutte le città del mondo che di lì a poco riempiranno anche le pagine di «Politecnico» e che diventeranno una nuova ipotesi di romanzo. E, infine, «il cielo che fu dell'aquilone». Ma quale fu questo cielo?

vidi venire su dalla valle un aquilone, e lo seguii con gli occhi passare sopra a me nell'alta luce, mi chiesi perché, dopotutto, il mondo non fosse sempre, come a sette anni, *Mille e una notte*. [...] me lo chiesi mentre in quell'aria guardavo l'aquilone. [...] e io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei sette anni non esistesse sempre, per l'uomo.

O forse sarebbe pericolosa? Uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose, e

¹⁹ Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 253.

²⁰ Ivi, p. 254.

²¹ Ivi, p. 255.

dalla nudità loro, dalla donna,²² ha la certezza di esse, come suppongo che lei, costola nostra, l'ha da noi. La morte c'è, ma non toglie nulla alla certezza; non reca mai offesa, allora, al mondo *Mille e una notte* dell'uomo. Ragazzo, uno non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone. Esce e lo lancia, [...] celebra la certezza. Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo [...]. Che farebbe allora se avesse pur sempre certezza? Che farebbe? uno si chiede. Che farei, che farei? mi chiesi.²³

Anche in questo caso la lettura comparata dei due testi vittoriniani, *Uomini e no* e *Conversazione in Sicilia*, apre una prospettiva più completa e significativa di ciò che si trova nel romanzo di Enne 2. Il tema che affronta il brano di *Conversazione* è quello del passaggio dall'infanzia e adolescenza all'età adulta. E il passaggio viene presentato in termini di presa di coscienza del mondo con tutti i suoi mali, dolori e ingiustizie: non è più un mondo fantasticato. Anche all'interno di un mondo di finzione, però, si potrebbe obiettare, non mancano comunque le violenze e le malvagità, ma tra le pagine di un libro, a differenza che nella vita, un ordine viene restituito, insieme ad un senso di speranza e possibilità. Non è così quando ci si scontra con il mondo reale.

La riflessione condotta da Vittorini attraverso il personaggio di Silvestro va, però, oltre: il punto non è solo diventare consapevoli della negatività, ma anche chiedersi se mantenere la certezza nella "bontà del tutto" non sia un atteggiamento pericoloso.²⁴ Il dubbio sembra essere il valore indispensabile per garantire la crescita morale di un individuo. Quello che è necessario è proprio la maturazione della capacità di interrogare le cose della vita. Fermarsi a una certezza data per apodittica, e non metterla mai in discussione, può nuocere alla comunità degli uomini a prescindere dal tipo di certezza: è con il dubbio, con le domande, presupposto di una conversazione e di un dialogo, che la società può fondarsi sul rispetto e sull'integrazione reciproca. Ovviamente, rinunciare alle certezze è un procedimento doloroso.

Il richiamo all'aquilone, nel brano di *Uomini e no* sopra citato, e il richiamo al mondo *Mille e una notte* dell'uomo, è, ancora una volta un richiamo all'infanzia, ai momenti più intensi, felici e generosi della vita di ciascuno. Con la perdita dell'in-

²² «A sette anni uno non conosce i mali del mondo, non il dolore, e non la non speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna. Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza nel mondo; immortale» (Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 661).

²³ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 663-664.

²⁴ Considerare il tabaccaio un «buon uomo», per esempio, è pericoloso.

fanzia – «*lui di sette anni*» che viene strappato dallo Spettro²⁵ – Enne 2 non è più uomo, è solo, appunto, «un ordigno di morte». E su questo suo annullamento si scioglie il romanzo.

Un'ulteriore considerazione.

Quando la riflessione di Silvestro sull'aquilone si era interrotta, egli aveva trovato di fronte a sé un arrotino, simbolo della lotta, dell'azione concreta per la conquista della liberazione. Enne 2, a sua volta, si trova di fronte alla scelta di dovere abbandonare tutto per uccidere l'emblema dell'oppressione delle libertà dell'uomo. La formazione di Enne 2 – se anche per lui si vuole intravedere la traccia di un romanzo di formazione – non fallisce, ma può trovare una sola direzione per compiersi: il sacrificio di sé e il sacrificio delle proprie illusioni. L'attaccamento all'infanzia in *Uomini e no* non è più, dunque, come in *Conversazione*, solo l'immagine di quella dimensione di innocenza che è al fondo di ogni uomo e che permette la comunione dell'intero genere umano; può anche essere un autoinganno, una proiezione regressiva e fantasticata – come quella che è prodotta nei corsivi, che non è affatto un'«utopia dell'innocenza, dell'amore, dell'umanità»²⁶ – che annulla la possibilità della presa di coscienza e della crescita: è questo che Enne 2 impara a rifiutare,²⁷ preservando invece intatto il suo passato, l'infanzia vera che, infatti, lo Spettro allontana, come per non contaminarla. Si noti infine la corrispondenza tra il bambino di sette anni, richiamato nel brano di *Conversazione in Sicilia* e il bambino di sette anni che lo Spettro allontana: in tutte le altre fantasticherie in cui Enne 2 appariva bambino aveva, invece, dieci anni, un minimo dato numerico che può però far capire come solo ora sia apparso il bambino *vero* e non quello artificioso. Le fantasticherie di Enne 2 erano diventate una sorta di gabbia, nella quale si imprigionava la sua lucidità di uomo: egli ha ora imparato a distinguere la realtà evidente che impone una scelta, dal desiderio irrealizzato che blocca un'esistenza. L'emergere predominante di indiretti liberi in questa parte del testo, può essere interpretato nel senso di una raggiunta autonomia del personaggio. Ancora, l'infanzia ha valore se non viene confusa con una proiezione regressiva, l'infanzia è il serbatoio dell'umanità, ma deve essere superata. Nel momento in cui Enne 2 accetta di abbandonare *il cielo che fu dell'aquilone*, sceglie il proprio destino, si libera dei propri fantasmi

²⁵ «*Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte: con due pistole in mano*» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 256); «*in mano*» aggiunto in bozze: cfr. colonna 155. Le due pistole potrebbero essere interpretate come rivolte una contro il male che è fuori, in questo caso nel fascismo, e l'altra contro il male che è nell'uomo, contro il quale bisogna sempre resistere.

²⁶ Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 202. Si è visto come le fantasie nell'infanzia siciliana conducano sempre a uno scacco, a una delusione e rafforzino l'estraneità e la mancanza del protagonista.

²⁷ «*Al diavolo la mia infanzia!*» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., p. 255).

e compie un'azione che è di aiuto alla collettività. La formazione dell'uomo adulto per il suo personaggio si compie tragicamente, ma si compie. In questo senso, la sua è una *morte come adempimento*.

Il termine «adempimento» deriva direttamente dal vocabolario che Vittorini si è costruito durante l'elaborazione del progetto dell'antologia *Americana* e in particolare dalla «concezione americana della morte come adempimento».²⁸

Infatti, dalla lettura degli americani, in particolare di Melville e Hemingway, Vittorini desume con molta probabilità una visione della morte che oltrepassa quella presente in *Conversazione in Sicilia*, romanzo nel quale la morte del fratello di Silvestro era stata svuotata di tutti quei valori trionfalisti di impronta fascista, per riportarla a ciò che è nella sua essenza: la perdita per una madre di un «povero ragazzo».²⁹ La morte di Enne 2 è invece una scelta precisa, compiuta da un uomo adulto che ha già consapevolmente voluto rischiare la propria vita mettendola al servizio di una causa più grande. Il valore di questa morte assume una connotazione ancora più forte se si mettono a confronto le seguenti affermazioni riferite rispettivamente ai due autori sopra citati:

Melville [...] ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà. [...] Melville [...] vedeva apoteosi di purezza in immagini di auto-distruzione: come quella di Billy Bud impiccato. Ma proprio da tali immagini risulta chiaro il suo proclama di ferocia che spiega tutti gli anteriori e posteriori ruggiti della voce americana.³⁰

Si vede qui perfettamente, pur in una citazione di poche righe, come il discorso narrativo di *Uomini e no* soggiaccia a questo tipo di influenze, poiché la terminologia, il vocabolario sono quelli fondatisi attraverso le letture per la composizione di queste note introduttive (le quali, come si è visto riecheggiano anche nel racconto del 1943 *Una bestia abbraccia i muri*). Di conseguenza risulta ancora più chiara l'alterità di Enne 2 e di Berta e meglio si spiega l'impossibilità della loro unione: Berta fallisce per avere avuto «pietà di se stessa», Enne 2 reagisce alla delusione superando a sua volta il momento in cui aveva ceduto alla stessa pietà per se stesso,³¹ ritrovando la «purezza della ferocia» e accettando la morte su di sé, una volta che – grazie all'incontro con l'operaio – comprende che non sarà dimenticata:

²⁸ Vittorini, *Americana*, 1968, cit., p. 746.

²⁹ Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 700.

³⁰ Vittorini, *Americana*, 1968, cit., p. 46.

³¹ «Perché ho avuto pietà di me stesso? Quest'umiltà non salva un uomo.» (Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., pp. 45-46). In questo senso ha ulteriore valore il dialogo notturno con la giovane partigiana Lorena, poiché indica anche che il protagonista ha superato il cedimento erotico che era stato considerato potenziale germe di corruzione.

In ogni pagina di Hemingway noi troviamo accettato come un fatto già vecchio dell'uomo che le vie della purezza sono simili a quelle della corruzione, e che la purezza è ferocia, e che ogni velleità di ferocia è una velleità di purezza, e poi troviamo, implicito, un ideale stoico. / Sono di stoicismo, i suoi simboli. Perciò appunto sembrano immotivati [...] egli racconta senza motivazione, non dice nulla che mostri, o spieghi qualcosa, [...] e l'uomo non importa se logora o brucia. L'ultimo gesto di Socrate, così, è il gesto essenziale dell'uomo, in Hemingway; e non di auto-distruzione, ma di adempimento: gratitudine estrema, in amaro e noia, verso la vita.³²

VI. *L'affermazione di una speranza collettiva*

A riprova del fatto che la morte di Enne 2 sia stata concepita come un catartico passaggio verso una nuova possibilità di cambiamento, Vittorini costruisce una conclusione che rilancia speranza e nuova fiducia nell'uomo.

La narrazione riparte la mattina dopo (o quella dopo ancora, nel romanzo non ci sono chiare indicazioni temporali) la morte del protagonista. I due compagni Orazio e Metastasio hanno accolto nel gruppo il giovane operaio che aveva capito le intenzioni di Enne 2 e tutti insieme stanno viaggiando su due camion: Orazio è con l'operaio e quest'ultimo sta raccontando delle ultime parole che gli ha detto Enne 2 e cioè che «essere in gamba [...] è un buon rimedio. Lo è ad ogni cosa» (p. 251); Orazio risponde:

«Anche sposarsi è un buon rimedio.»

«Io sono già sposato.» [dice l'operaio]

«Io mi sposo domani.»

(carta 57 – colonna 156 – edizione 1945, p. 257)

Il ritorno sul tema del matrimonio di Orazio conferma che la battuta di dialogo, inserita durante le visite dei compagni a Enne 2, non era volta semplicemente a creare una scena di genere, ma portava su di sé un significato ulteriore: sposarsi è, nel romanzo, simbolico della completezza dell'esistenza. E, infatti, non a caso il ragazzo che raccoglie il testimone di Enne 2 è già sposato: ha già raggiunto una prima condizione di felicità individuale e ora è pronto per lottare con gli altri uomini per la felicità collettiva.

Inoltre, il giovane operaio nell'ultimo colloquio con Enne 2, lo aveva chiamato «padre mio» (p. 251) e un cerchio sembra chiudersi: Silvestro può essere considerato, non da un punto di vista strettamente anagrafico, ma su un piano storico e civile, il padre di Enne 2, dato che quest'ultimo parla dei propri padri che hanno il «capo

³² Vittorini, *Americana*, 1968, cit., pp. 744-745.

chino» e le «scarpe rotte». A sua volta Enne 2 può essere il padre morale di una nuova generazione di uomini che partendo dall'esperienza della generazione a cui lui appartiene, sapranno che c'è una sola cosa che dovranno fare: «imparare meglio».

L'«imparare meglio» su cui si sta per chiudere il romanzo non si riferisce solo al fatto che il giovane partigiano debba imparare ad uccidere il nemico. Infatti il gesto di questo ragazzo, che risparmia la vita di un tedesco perché lo vede «non nell'uniforme, ma come poteva essere stato: panni di lavoro umano, sul capo un berretto da miniera» (p. 263), fa senz'altro parte di quella solidarietà fra uomini che chi lotta e resiste vorrebbe riuscire a costruire. Il ragazzo in questo caso mostra di essere stato capace di distinguere un nemico da un uomo come lui, costretto a combattere una guerra nella quale non crede. Ma tutto ciò, sembra dire l'autore, non basta.

Si leggano infatti le ultime, celeberrime, battute su cui *Uomini e no* si conclude:

«Non l'hai fatto fuori?»

«Era troppo triste.»

[...]

«Sembrava un operaio,» disse l'operaio.

«E chi ti dice niente?» Orazio disse.

Risalirono e partirono.

«Sono stato soldato anch'io,» disse l'operaio.

«Nessuno ti dice niente.»

«Mi hanno mandato in Russia.»

«Ma chi ti dice niente?»

Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.

«Imparerò meglio,» disse l'operaio.

(carta 59 – colonna 160 – edizione 1945, p. 264)

«Imparare meglio» può rimandare solo all'altro luogo testuale in cui si insite sull'imparare, ed è quello del dialogo fra Berta e i vecchi profeti del parco: imparare dai morti per «non rendere inutile ogni cosa ch'era stata» (p. 130). Anche la morte di Enne 2 non sarà stata vana proprio perché il giovane operaio sta portando avanti il suo «lavoro».

Si osservi però quali passaggi ha subito il finale, prima di raggiungere la forma definitiva della *princeps*:

CARTA 59 ^f	BOZZE: colonna 160 ^g	Edizione 1945: p. 264
«Imparerò meglio,» disse l'operaio. «Che cosa?» «Essere in gamba.» Orazio rise. «O non è anche questo essere in gamba,» disse.	«Imparerò meglio,» disse l'operaio. «Che cosa?» «Essere in gamba.» Orazio rise. «O non è anche questo essere in gamba,» disse. FINE	«Imparerò meglio,» disse l'operaio. FINE

A differenza di quanto era finora noto,³³ dunque, le ulteriori battute che conducono a «O non è anche questo essere in gamba» non sono state scritte appositamente per l'edizione del 1949,³⁴ ma erano già state pensate nella fase di lavorazione manoscritta del testo.

La cancellatura attuata sul finale sembrerebbe essere giustificata dal volere togliere una dimensione più facilmente ideologica: in questo modo l'«imparerò meglio» del finale è infatti allontanato dai numerosi «Io debbo imparare» (p. 260), «Imparo bene?» (p. 261), «Voglio imparare fino in fondo.» (p. 262) «È questo che voglio imparare» (*ibidem*) pronunciati negli ultimi capitoli dall'operaio che vuole diventare partigiano, per riportare il discorso dell'apprendimento su un piano morale più alto e permettere di creare un'eco delle parole pronunciate a Berta dal vecchio profeta del parco. La direzione degli interventi va anche in questo caso nel senso di un'amplificazione del valore delle singole parole: la battuta finale è lasciata risuonare nel bianco della pagina che la segue, così come la parola suggellata di *Conversazione in Sicilia*, risuona tra le ultime parole del romanzo. In questo modo il significato prodotto dal loro accostamento è reso operante.

^f Il testo degli ultimi capitoli CXXIX-CXLIII corrisponde a quello presente sulle carte 57-59 e sulle colonne 147-160, dove non si rilevano varianti sostanziali rispetto alla *princeps*.

^g Vedi FIGURA 16.

³³ A partire dalla testimonianza data da Valentino Bompiani in *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 216-218.

³⁴ Si veda in proposito più avanti il paragrafo 2.2.VI.

1945-1966.

LE TRE EDIZIONI SUCCESSIVE
E LE VARIANTI TESTUALI

1. Critica e autocritica tra prima e seconda edizione

I. *I destinatari elettivi di Uomini e no*

Per analizzare i termini della revisione del testo di *Uomini e no* per la seconda edizione del 1949, occorre porre alcune premesse e contestualizzare l'operazione di Vittorini.

È dunque necessario introdurre alcune considerazioni più generali, prendendo in prestito le parole di Alberto Asor Rosa, utili ad inquadrare il discorso qui intrapreso, introducendo sullo sfondo la questione del neorealismo. Infatti, «la complessità (e anche l'eterogeneità) delle diverse suggestioni, che stanno alla base del fenomeno» neorealista vedono un «momento di saldatura» tra alcune tendenze dell'arte italiana, provenienti dagli anni Trenta e più attente a manifestare una rappresentazione critica del dato di realtà,¹ «e l'antifascismo ragionato dei gruppi d'opposizione», ciò accade ovviamente durante la Resistenza, la quale «trasforma una serie di episodi in un fenomeno di grande portata».²

Resistenza e antifascismo furono [...] decisivi per la formazione del neorealismo per altri due motivi: innanzitutto, essi sembravano aver creato una *dimensione* culturale nuova, uno *spazio* di azione per la cultura, mai precedentemente neanche sperati, attraverso la promozione a pubblico (almeno potenziale e sperata) di una massa sociale quasi completamente vergine, con la quale il rapporto linguistico non poteva più essere intrattenuto nei modi tradizionali; in secondo luogo, l'antifascismo si presentava come un *futuribile in atto*, sul quale la proiezione delle operazioni artistiche e letterarie poteva sperare di as-

¹ Asor Rosa fa riferimento in modo particolare al gruppo di intellettuali e artisti legati alla rivista milanese «Corrente» (1938-1940), ma anche l'antifascismo letterario di Pavese e Vittorini, «la linea Tozzi-Palazzeschi-Bilenchi-Pratolini» e più in generale un «rilancio del movimento verista» e un «uso di Verga come fonte della poetica neorealista». Cfr. Alberto Asor Rosa, *Il neorealismo*, in *La cultura, in Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, coordinata da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, vol. IV, tomo II, pp. 1604-1615; le citazioni qui in nota alle pp. 1604-1605, le citazioni a testo a p. 1606. Si veda anche il capitolo *Nuova letteratura, nuovo antifascismo* (ivi, pp. 1577-1583).

² Asor Rosa, *Il neorealismo*, in *La cultura, in Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit. p. 1606.

sumere, nella complessità del movimento vista come unità ideale, un carattere politicamente creativo, senza perdere le connotazioni estetiche originarie.³

Questi motivi, a detta dello stesso Asor Rosa, «si rivelarono ben presto in parte illusori», ma essi ebbero il merito di fornire una forte spinta alla «disposizione, ereditata della precedenti esperienze, a tentare una profonda ristrutturazione del linguaggio nel senso della realtà».⁴

L'opera di Vittorini è in questo senso paradigmatica, proprio perché nei presupposti teorici che precedono il testo di *Uomini e no* (e accompagnano il pieno successo letterario di *Conversazione in Sicilia*) è possibile individuare questa ricerca di una “profonda ristrutturazione del linguaggio” che anticipa alcune posizioni che saranno in seguito riespresse e aggiornate, sulle pagine di «Politecnico» in particolare (ma non solo), nel pieno dunque della stagione neorealista e che saranno determinanti per comprendere i motivi che porteranno l'autore a intervenire con profonde innovazioni per la nuova edizione del romanzo nel 1949.

Non è opportuno presentare qui una rassegna delle differenti posizioni critiche sulla cronologia del neorealismo, le quali, a seconda dell'impostazione e degli aspetti privilegiati, tendono a fare arretrare o a protrarre la sua durata.⁵ Non c'è però dubbio che gli anni della lotta resistenziale (1943-1945) e quelli immediatamente successivi, fino al 1950, costituiscano il periodo centrale in cui la ricerca di una nuova modalità di costruzione dei testi letterari, al fine di attuare una nuova forma di comunicazione con un nuovo pubblico, è posta in modo più consapevole, assumendo proporzioni quantitativamente rilevanti.

È possibile forse affermare che ciò che più è distintivo nel termine neorealismo sia il prefisso “neo-”, indicativo della nascita «a livello collettivo della coscienza di una rottura col passato politico e sociale, quindi di una necessità impellente del nuovo sul piano dei contenuti anche letterari, a livello di forma del contenuto e di forma dell'e-

³ Ivi, p. 1607 (corsivo nel testo).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. al proposito Sergio Antonielli, *Sul neorealismo, venti anni dopo* (1973), in *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 123-13; Asor Rosa, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit.; Maria Corti, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-98; Giovanni Falaschi, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977; Bruno Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992; Gian Carlo Ferretti, *Introduzione al Neorealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974; *Neorealismo: poetiche e polemiche*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore, 1980.

spressione».⁶ Se, dunque, la spinta verso un'attenzione alla realtà sociale e collettiva, contro un eccessivo indugio nell'analisi della realtà interiore, individuale e privata, era promossa fin dagli anni Trenta (e Vittorini, con *Conversazione in Sicilia* in particolare, è tra i protagonisti di questa esigenza, superando gradualmente anche le sue stesse posizioni espresse precedentemente sulle pagine della rivista «Solaria»); se ad essa era consustanziale anche una spinta alla costruzione di forme letterarie più spiccatamente narrative,⁷ è solo con gli anni che seguono la fine del secondo conflitto mondiale in Italia che un'esigenza diversa di *comunicazione* è pienamente avvertita e ricercata e ciò è rintracciabile anche negli scritti vittoriniani di quel periodo.

In sostanza, si potrebbe dire che la guerra e la Resistenza abbiano funzionato sulla mentalità collettiva, in una certa misura, come un grande dispositivo di straniamento. A risultarne modificati sono alcuni suoi orientamenti e disposizioni generali. Si delineano in tal modo i dati di una trasformazione che tocca non solo il piano sociale, ma anche quello antropologico, e non può essere priva di conseguenze sull'immaginario della società del tempo. Sono fatti d'importanza centrale per questo discorso poiché costituiscono il punto di partenza immediato dell'esperienza neorealista, di una letteratura che si vuole "nuova".⁸

Si potrebbe ripercorrere con Maria Corti la storia del termine neorealismo,⁹ per comprendere come esso inizi a essere utilizzato, con la consapevolezza di stare de-

⁶ Corti, *Neorealismo*, cit., pp. 27-28.

⁷ Bruno Falchetto citando la prefazione di Angioletti all'antologia *Scrittori nuovi*, curata da Enrico Falqui e Elio Vittorini e edita nel 1930 presso l'editore Carabba di Lanciano, la quale è vista – sia da Falchetto stesso che da Asor Rosa, come uno dei punti di riferimento per impostare la riflessione sulle origini della cultura neorealista –, così commenta: «l'apertura di credito al romanzo viene dunque fatta con l'occhio sempre rivolto alla tradizione, e subordinandola allo stretto legame del genere con una dimensione quanto più possibile letteraria. [...] Si scorge qui una contraddizione che ancora una volta sta a indicare le difficoltà e le resistenze che incontra il processo [di avvicinamento degli scrittori alla forma romanzo]. Difficoltà forse non estranee alla scelta di molti fra quelli che diverranno i maggiori narratori degli anni successivi di non affrontare direttamente il romanzo, ma di scegliere all'esordio la formula della raccolta di racconti. È il caso, ad esempio, di Vittorini con il volume *Piccola borghesia* del 1931. / All'interesse per il romanzo si affianca, infatti, una nuova attenzione al racconto che si svincola così progressivamente dalla tendenza all'impressionismo lirico e alla divagazione saggistica (propria dell'atmosfera rondista) per acquistare una maggiore robustezza narrativa. [...] Quella degli anni Trenta è forse ancor più una letteratura di racconti che di romanzi» (Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., pp. 15-16).

⁸ Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 78.

⁹ Cfr. Corti, *Neorealismo*, cit., pp. 28-29.

scrivendo un momento di produzione artistica nuova, a partire dal 1942, anno in cui il montatore cinematografico Mario Serandrei parla di neorealismo a proposito della tecnica di rappresentazione del film *Ossessione* di Luchino Visconti.¹⁰ Il termine, dunque, si estende «in modo autonomo rispetto al suo uso letterario negli anni Trenta»,¹¹ uso condiviso dallo stesso Vittorini, fino ad arrivare a descrivere un preciso momento della storia culturale italiana. Accanto al rivolgimento dei linguaggi artistici si pone ovviamente anche il maturare dei movimenti di opposizione politica e armata al fascismo, i quali pongono a loro volta le radici nel periodo precedente. Così Maria Corti:

Siamo d'accordo con Ferretti¹² nel riconoscere che la nascita di un'opposizione al fascismo va cercata molto a monte e che, di conseguenza, i fermenti di rottura si sviluppano nel corso di tutto il ventennio fascista, ma questo non toglie che nel momento storico che ci interessa si sia prodotta una vera frattura nelle condizioni politiche per la cui la coscienza della rottura è genuina, non solo, ma con radici nuove, resistenziali, donde il suo carattere più collettivo e legato a un generale processo liberatorio.¹³

Una definizione delle varie istanze sottese alla “questione neorealista”, forse non onnicomprensiva, ma sicuramente non generica né semplificatrice, può essere quella data ancora da Maria Corti poco dopo quanto appena citato:

il neorealismo è un modo di organizzarsi dell'esperienza storico-sociale di un momento della collettività italiana; di qui la sua funzione segnica in una tipologia della cultura italiana postbellica.¹⁴

Con la fine della seconda guerra mondiale si registra, infatti, l'emergere di un'esigenza tenuta a lungo compressa: il desiderio di «esprimere con segni ciò che accade».¹⁵

¹⁰ L'informazione è fornita dallo stesso regista in un'intervista apparsa su «Rinascita», 24 aprile 1965, n. 17. Cfr. Corti, *Neorealismo*, cit., p. 29.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, edizione accresciuta, Milano, Mursia, 1981 (I ed. 1968), p. 138; Ferretti, *Introduzione al neorealismo*, cit., p. 21.

¹³ Corti, *Neorealismo*, cit., p. 30.

¹⁴ *Ivi*, p. 31.

¹⁵ *Presentazione a Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, ERI, 1951, p. 5. L'inchiesta è stata recentemente ristampata (Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Medusa, 2015) ma si citerà sempre dalla prima edizione.

Il repentino vanire della coercizione e l'impulso (così lungamente represso) a "dire la verità" [...] hanno dato libera via, in Italia, al neorealismo.¹⁶

Il neorealismo, dunque, è innanzitutto un'«urgenza morale e conoscitiva» a cui si aggiungono «alcune influenze tecniche e talune incidenze più propriamente letterarie»:

il neorealismo viene ad assumere caratteristiche e forme determinate anche per quel tanto di "visto" che il cinematografo in genere, e dopo di esso il romanzo americano, gli hanno apportato.¹⁷

Non è questa la sede in cui approfondire il dibattito su cosa sia stato il neorealismo, su che cosa questa etichetta ormai invalsa nell'uso significhi; per questo si rimanda agli studi già ricordati più sopra.¹⁸ È però evidente che parlando di *Uomini e no* di Elio Vittorini, «il primo commento di uno scrittore»¹⁹ alla guerra e alla Resistenza, questa categoria interpretativa dei fatti culturali non può non essere considerata.

Vittorini, specialmente con *Uomini e no*, sembrò uno degli interpreti di questa stagione, di questo momento. *Uomini e no* era [...] il romanzo della libertà, il romanzo che descriveva la lotta clandestina in Milano, le rappresaglie dei tedeschi; e sullo sfondo [...] di questa lotta per la libertà, la lotta per la libertà sentimentale condotta dai due personaggi Enne 2 e Berta [...].²⁰

Certo la fama "neorealista" di Vittorini è stata anticipata da *Conversazione in Sicilia* e, benché Maria Corti separi nettamente una «tematica» neorealista del romanzo vittoriniano da un «livello formale» che invece «con il neorealismo non ha nulla a che fare»,²¹ non si può però non valutare come il valore del romanzo del 1938 non fosse solo riconosciuto da un punto di vista etico, morale, in virtù della sua carica di pacata ma drammatica denuncia di una situazione politica, sociale e individuale che l'Italia stava attraversando. Si ricordi infatti come, nella ormai famosa prefazione di Italo Calvino per la nuova edizione del 1964 del *Sentiero dei nidi di ragno*, sia proposto il «triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*», ad essere posto a fondamento di un'idea di scrittura in cui «il linguaggio, lo stile, il ritmo

¹⁶ Questa e le precedenti citazioni *ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Vedi nota 5.

¹⁹ Bompiani, *Via privata*, cit., pp. 216-217.

²⁰ Sergio Antonielli, *M'illumino d'immenso*, a cura di Edoardo Esposito, Milano Mursia, 1987, p. 187.

²¹ Cfr. Corti, *Neorealismo*, cit., pp. 25-26.

avevano tanta importanza [...] per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo».²²

Occorre dunque distinguere quella che è stata la ricerca personale e particolarissima di alcune personalità della storia letteraria italiana, dal «clima generale di un'epoca»,²³ caratterizzato da una forte spinta al rinnovamento culturale e da una forte spinta alla condivisione di storie. Per chi avrebbe compiuto in quegli anni e in quelli successivi un attento lavoro di rielaborazione delle forme e della lingua letteraria, opere come *Conversazione in Sicilia* (e *Paesi tuoi* di Pavese, per citare solo i due “maestri”)²⁴ sono state punti di riferimento imprescindibili proprio per quegli aspetti che possono essere giudicati i *meno* neorealisti, se si considera questo termine sulla base delle indicazioni di tendenza linguistica, sintattica e tematica fornite da Maria Corti nel suo già citato saggio.²⁵ Alcuni di tali aspetti (tra cui la forte tendenza lirico-simbolica) trapassarono – ad esempio, per quel che riguarda Vittorini – in *Uomini e no* e furono quelli maggiormente contestati dalla parte più ideologizzata o più impreparata della critica contemporanea (come vedremo nell'avvio del prossimo capitolo), la quale invece insisteva per un altro tipo di rappresentazione, maggior-

²² Italo Calvino, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, pp. 1185-1204; la citazione alle pp. 1187-1188.

²³ Ivi, p. 1185.

²⁴ A Vittorini, insieme a Pavese, è stato riconosciuto a pieno diritto il titolo di maestro di questa nuova spinta culturale, ma è chiaro come per entrambi non si è mai trattato di operare un recupero, una «riproposizione di una poetica naturalistica» (Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 47). «L'impegno per la costruzione di una “nuova” letteratura (legata a un interesse per il realismo e all'idea di una sua maggiore capacità d'intervento e incidenza nella vita del paese) che prende forma nei loro [di Vittorini e Pavese] scritti non si riduce alla semplice ripresa di un realismo naturalistico tradizionale. Il loro progetto letterario mostra una «matrice [...] lirica e simbolica» (Luperini), è animato da una «tensione espressivo-affettiva» (Contini) (ivi, pp. 45-46).

²⁵ La Corti muove la sua analisi da scritti apparsi sia sulla stampa clandestina nel periodo 1943-1945, sia da pubblicazioni librarie e periodiche successive il termine della guerra, rivolgendosi programmaticamente ad autori minori o minimi, alle voci non anonime ma sconosciute, che in quel periodo di fervore fabulatorio emergevano con testimonianze, cronache, memorie, diari, racconti. Sui loro testi sono misurate alcune costanti formali, tematiche ed ideologiche, che sono fatte interagire con le produzioni di scrittori che già avevano avviato la loro ricerca narrativa nel decennio precedente e provenivano dunque da una formazione alla scrittura riconoscibile e identificabile. Questo procedimento di comparazione permette di evidenziare gli scarti che certi testi mostrano rispetto al sostrato di produzione spontanea, permettendo di collocarli senza dubbio alcuno nel campo propriamente letterario.

mente referenziale, e per un altro tipo di scrittura, meno letterariamente orientata.²⁶

Nel periodo compreso tra la stesura delle note introduttive per l'antologia *Americana* e gli articoli del 1945 apparsi prima, occasionalmente, su «L'Unità» e poi su «Il Politecnico», l'unico spazio in cui Vittorini dà voce a riflessioni sulla scrittura è quello dei corsivi di *Uomini e no* dedicati alla “poetica della partecipazione”.²⁷ Questa poetica, tutta interna al romanzo, resta, da un lato, direttamente funzionale all'interpretazione della narrazione stessa, da cui non può quindi essere separata; dall'altro, testimonia in che modo l'autore abbia riflettuto sul senso e sul valore della letteratura di fronte alla guerra e al male. Proporre una scrittura che fondi il campo del proprio dicibile su ciò che è moralmente partecipabile, limitandosi a parlare del male da un punto di vista esterno, nei suoi effetti, descrivendo le azioni di chi lo attua, produce però una speculare conseguenza: una poetica di questo tipo ritaglia una comunità di lettori che *partecipa*, appunto, della stessa posizione che assume l'autore di fronte ai fatti. Il testo della *principes* di *Uomini e no*, dunque, propone una precisa ipotesi di pubblico di riferimento, la cui origine è da individuarsi nel particolare contesto sociale del periodo in cui sorge.

Un primo elemento da sottolineare è come ci si trovasse allora per la prima volta «di fronte all'“ingresso delle ‘masse’ nella storia”».²⁸

La questione di un nuovo pubblico a cui rivolgere il discorso letterario mette in crisi soprattutto quei letterati che, come Vittorini stesso, avevano maturato un loro linguaggio e un loro stile in un contesto radicalmente diverso.²⁹ Per questi autori il periodo a ridosso della fine del secondo conflitto mondiale è un momento di passaggio delicato e la ricerca sulle proprie forme di scrittura risente di numerose spinte extraletterarie con una carica prima sconosciuta: benché Vittorini abbia dichiarato che

²⁶ Giovanni Falaschi fa notare al proposito come ci sia «una contraddizione interna» ad alcune opere letterarie (come il *Garofano rosso* di Vittorini o *Il capofabbrica* di Romano Bilenchi) che appaiono “di denuncia”, pur non essendo programmaticamente antifasciste; in seguito – afferma sempre il critico – con la svolta del 1936, «il lirismo, di varia matrice, ma certo opposta per definizione a quella realistica, serve spesso ai fascisti di fronda come agli antifascisti per esprimere posizioni ideologiche non ortodosse o polemiche» (Falaschi, *Realtà e retorica*, cit., p. 25).

²⁷ Tra il 1943 e il 1944 Vittorini pubblica alcuni scritti su varie testate della stampa clandestina, ma si tratta di racconti o di interventi di militanza politica.

²⁸ Falaschi, *Realtà e retorica*, cit., p. 5. E ancora: «rilievo centrale [...] ebbe il desiderio di intrecciare un dialogo non elusivo col pubblico di massa attraverso un immediato recupero della dimensione narrativa» (Milanini, *Introduzione a Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit., p. 13).

²⁹ «Scrittori come Pavese, o Vittorini, o Bilenchi, si erano ritrovati in un mondo del tutto diverso da quello della propria giovinezza, un mondo certo sperato ma comunque tale che richiedeva che essi chiarissero le proprie idee» (Falaschi, *Realtà e retorica*, cit., p. 36).

anche precedentemente la propria progettazione letteraria abbia risentito dei cambiamenti e dei movimenti della Storia,³⁰ egli stesso percepisce come la situazione politica e sociale che si è prodotta con la Resistenza non abbia precedenti, a partire dalla semplice ma determinante ragione che gli eventi accadono ora nel proprio territorio nazionale, nelle proprie città e non altrove in Europa o nel mondo. Sono cioè eventi a cui si *partecipa* direttamente e non in termini *astratti*.³¹

L'eccezionalità del momento persiste e si mette a fuoco dal punto di vista socio-culturale, in modo preciso, una volta che lo stato di belligeranza si è concluso ed è possibile fare i primi bilanci intorno alle sue conseguenze: una delle descrizioni più celebri di quel momento è per altro ancora più tarda, trattandosi di quella proposta da Calvino nella già richiamata prefazione alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964:

L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, [...] ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente smania di raccontare.³²

Ben diversa però la posizione di chi come Calvino «cominciò a scrivere allora», a metà anni Quaranta, e «si trovò così a trattare la medesima materia del narratore orale», in virtù di quella «carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore»³³ e che lo spingeva a volersi «*esprimere*»,³⁴ rispetto a chi, come Vittorini, si trova ad

³⁰ Come è noto, il caso più eclatante è legato alla scrittura di *Conversazione in Sicilia*, la cui stesura fu avviata nell'inverno 1936-37, subito dopo lo scatenarsi della guerra civile spagnola: «la mia svolta del '36 di fronte alle cose che accadevano nel mondo [...] è anche una svolta nel mio modo di scrivere» (Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese*, cit., p. 331).

³¹ Non è più cioè osservare dall'esterno e per forza di volontà intellettuale una situazione di guerra, non si tratta più di «astratti furori». Per altro Vittorini già nel 1936 si indignava contro la possibilità di continuare a vivere, in quel determinato frangette storico, la propria quotidianità in modo normale: «ma è semplicemente assurdo che mentre in Spagna sta succedendo quello che sta succedendo tu mi parli di *Garofano* e di giro d'Istria e di costume letterario senza una parola per quelli là. [...] Io è una settimana che non dormo» (Elio Vittorini a Silvio Guarnieri, 25 luglio [1936], in Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit., p. 58).

³² Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1185-1186.

³³ Ivi, p. 1186. La questione delle due generazioni di autori (quella nata dopo il 1920 e quella precedente, di chi è nato tra il 1908 e il 1915) poste al confronto con la situazione storica sorta dalla fine del secondo conflitto mondiale è ben impostata da Falaschi nel già citato *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, il quale nota come fossero inevitabilmente «i meno giovani ad affrontare [i] problemi teorici» (p. 37).

³⁴ Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1186.

avere già scritto un libro come *Conversazione in Sicilia* che proprio per i giovani scrittori era un punto di riferimento morale e stilistico imprescindibile.³⁵ Vittorini, dunque, si trova a dovere affrontare un problema che può essere inquadrato nei termini proposti da Bruno Falchetto:

la scrittura del neorealismo era una scrittura a doppio interlocutore: da un lato cercava di avviare un dialogo nuovo con un pubblico diverso – più ampio e meno acculturato –, e dall'altro lato rimaneva legata al colloquio più tradizionale con le *élites* colte.³⁶

Vittorini, infatti, da un lato vorrebbe continuare a parlare con il pubblico di *Conversazione*, sinteticamente rappresentato dai due poli dei lettori della rivista fiorentina «Letteratura» e quelli del raffinato editore milanese Bompiani, passando per la piccola casa editrice letteraria Parenti; dall'altro, ambisce ad avvicinarsi alle masse emerse dalla recente situazione di conflitto, con le quali le stesse élites erano venute per la prima volta in contatto.³⁷

Uomini e no, nella sua prima stesura del 1945, tenta, dunque, l'arduo compito di dialogare con entrambi i pubblici all'interno dello stesso testo, e questo proposito è uno dei primi motivi di quell'incomprensione subita dal libro fin dai primi mesi successivi alla sua pubblicazione, nonostante il successo di vendite. Se infatti *Conversazione in Sicilia* aveva come primo pubblico di riferimento gli intellettuali o in ogni caso il pubblico colto, letterariamente avvertito e consapevole, *Uomini e no* è il libro sorto dalla Resistenza, da un clima storico, politico e sociale in cui una vicinanza tra ceti istruiti, tra studenti o professionisti della cultura (a vari livelli e di vari settori) e ceti bassi, lavoratori delle fabbriche, operai, contadini, con minima o nulla preparazione scolastica era stata reale e indispensabile perché la lotta partigiana si costituisse e operasse. Vittorini insiste molto e a lungo nel dichiarare come il romanzo sia stato scritto nel suo periodo di clandestinità, in una pausa forzata della lotta, ed è evidente come tutto ciò abbia avuto come effetto quello di

³⁵ Oltre a Calvino stesso che, come già si è detto, nella prefazione al *Sentiero* propone il «triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*» (ivi, pp. 1187-1188) come punto di partenza per impostare la propria scrittura, anche Falaschi parla di questi testi come di «fonti» (*Realtà e retorica*, cit., p. 31, corsivo nel testo).

³⁶ Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 200 (corsivo nel testo).

³⁷ Segnale di questa doppia spinta è il fatto che in quegli anni Vittorini manifesta inquietezza nei confronti della propria «collocazione editoriale», dichiarando la volontà di cambiare editore e avvicinandosi alternativamente e contemporaneamente al gruppo Einaudi e ad Alberto Mondadori, o addirittura valutando di fondare una casa editrice in proprio con Giovanni Monti (si veda, su quest'ultimo punto, Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 68).

modificare l'orizzonte di ricezione nel quale l'autore voleva che il suo nuovo testo si inserisse.³⁸

Un articolo apparso su «L'Unità» pochi giorni prima che Vittorini ricevesse le bozze in colonna del romanzo conferma pienamente qual è il nuovo pubblico a cui lo scrittore intende rivolgersi. Premessa alla definizione di questo pubblico sono infatti alcune affermazioni che anticipano – in modo forse schematico e rigido, ma coerente sul piano assiologico – quanto sarà espresso, in modo più articolato, nella *Lettera a Togliatti* due anni più tardi; è la constatazione di come sia necessaria una «lotta culturale», per impedire che una falsa cultura antifascista, fondamentalmente reazionaria diventi egemone;³⁹ per impedire, ancora, che gli uomini di cultura si chiudano in «un dramma che è soltanto loro o di una parte soltanto della società italiana, e non di tutto il popolo»;⁴⁰ per impedire, insomma, che la cultura perda il

³⁸ «Nel '43-'45 Vittorini [...] si riconosce nel ruolo di intellettuale impegnato culturalmente nello storico-sociale diretto, ai due livelli di produzione o organizzazione della cultura. Sono questi gli anni in cui, all'interno del PCI, svolge un lavoro di agitazione e di propaganda culturale e politica: il collettivo a cui si riferisce in questo momento è costituito dai “compagni”, le “classi subalterne”, i “popolo in lotta”; contemporaneamente sta lavorando a *Uomini e no*: è un momento in cui il rapporto tra narratore e realtà narrata è diretto, quasi la materia da narrare urgesse al punto da annullare il passaggio che successivamente sarà d'obbligo, e cioè la verifica di sé intellettuale, narratore e dei propri strumenti all'interno di un sociale specifico che è quello degli operatori letterari» (Marina Zancan, *Elio Vittorini: da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno internazionale di studi (Siracusa - Noto, 12-13 febbraio 1976), cit., pp. 225-253; la citazione a p. 244).

³⁹ Questa esigenza ha origini molto antiche nella visione utopica di Vittorini e ne è una prima prova il richiamo alla necessità di «una nuova educazione dell'umanità per una nuova sistemazione dei rapporti umani», la quale «non può [...] farsi che sul proletariato» (Elio Vittorini a Silvio Guarnieri, 1 agosto [1936], in Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit., p. 61): tale affermazione nasce nel contesto della guerra civile spagnola ed è subito evidente la sua piena concordanza con quanto espresso poi nell'immediato secondo dopoguerra (il tutto, per altro, inserito all'interno di una costante critica alla classe borghese).

⁴⁰ Elio Vittorini, *Lotta culturale e lotta politica*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 12 maggio 1945, p. 1; ora in Vittorini, *Articolo e interventi 1938-1965*, cit., pp. 207-208, la citazione a p. 207. Si segnala rapidamente come tra questo articolo e i precedenti scritti “americani” sono solo cinque gli interventi presenti nella raccolta curata da Raffaella Rodondi: i primi tre, del 1942, sono la celebre *Notizia per avvertenza*, introduzione a Michele Amari, *I musulmani in Sicilia*, che Vittorini ha curato per la collezione «Corona» di Bompiani nel 1942; l'introduzione a *Nozze di sangue* di Federico García Lorca, sempre per «Corona» e un'altra brevissima prefazione a un volumetto di Mario Monti, *Il mare chiama*. Le altre due pubblicazioni sono del 1943 e del 1945: *Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, «L'Unità», n. 15, 7 settembre 1943; *Eugenio Curiel*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, a. XXII, n. 6, 9 aprile 1945. Questo semplice dato testimonia da sé il radicale cam-

contatto diretto con «il cuore stesso di ogni cosa che sia vita».⁴¹

Ma a chi tocca combattere per questa lotta culturale? Io credo che impostarla sul piano stesso della lotta politica sarebbe estremamente pericoloso. [...] Difficilmente i partiti politici saprebbero anteporre l'interesse culturale all'interesse politico di partito. Facilmente essi designerebbero uomini che sarebbero certo degli antifascisti provati, ma che, sul piano culturale, potrebbero essere dei reazionari o degli incapaci.⁴²

E prosegue:

La lotta culturale si ridurrebbe a un controllo dei partiti sulla cultura, e, implicitamente, a un tentativo di utilizzazione degli uomini di cultura non meno sterile e superficiale di quello fascista. Cioè: gli uomini di cultura non uscirebbero dal loro isolamento, e la separazione attuale tra cultura e vita non si colmerebbe, anzi diverrebbe più disperata e drammatica.⁴³

Per Vittorini agli uomini di cultura è data una grande responsabilità nella costruzione della nuova coscienza civile dell'Italia appena uscita dalla guerra, responsabilità che deve esercitarsi sia per impedire il risorgere di una cultura reazionaria, sia per «superare il dramma che è in loro, per capire la grande felicità che è nel popolo, alla

biamento che gli anni di guerra hanno portato nell'attività di Vittorini, con la partecipazione alla lotta partigiana e la temporanea sospensione dei suoi abituali incarichi e attività (cfr. le note di Raffaele Rodondi a *Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, cit., pp. 199-201): Vittorini infatti aveva iniziato a collaborare alla stampa clandestina per il fronte antifascista già nel 1942, «al coperto di un incarico editoriale che avevo presso la Casa Editrice Bompiani» (cfr. Elio Vittorini, *Della mia vita fino ad oggi*, «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 508-514. La citazione a p. 512), ma per intuire il suo percorso durante i primissimi mesi della partecipazione attiva alla Resistenza, a partire dall'arresto avvenuto il 26 luglio 1943, sono fondamentali le ultime lettere (tutte rivolte inevitabilmente a Valentino Bompiani, poiché i rapporti professionali con l'editore erano compromessi dalla collaborazione politica) contenute nella raccolta Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit., le quali però – significativamente – si interrompono con una lettera non datata che viene definita, nella nota posta a suo commento, come «una valida testimonianza di tutto il periodo novembre 1943 - giugno 1945, del quale non sono state rintracciate altre lettere, e un raccordo ideale con le lettere dei giorni successivi alla liberazione» (ivi, p. 259). Il volume successivo che raccoglie la corrispondenza di Vittorini, si avvia infatti con una missiva del giugno 1945 (cfr. Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 3).

⁴¹ Vittorini, *Lotta culturale e lotta politica*, cit., p. 207.

⁴² Ivi, pp. 207-208.

⁴³ Ivi, p. 208.

base della vita, e rendersi *partecipi*».⁴⁴ Questi punti sono ribaditi poco oltre e meglio specificati:

Gli uomini della cultura hanno tre compiti dinanzi a loro. Uno è quello di impedire la formazione di una cultura reazionaria. Gli altri due, positivi entrambi, sono: immedesimarsi nella vita del popolo, e dare tutti i mezzi possibili di conoscenza a tutto il popolo.⁴⁵

È questa dunque la posizione del Vittorini che stava portando alle stampe *Uomini e no* e che qualche mese dopo sarà ripresa e meglio argomentata sui primi numeri di «Politecnico» e sono proprio alcune affermazioni contenute sul periodico da lui ideato e diretto che aiutano a fare chiarezza sul punto centrale e delicato della *crisi dell'intellettuale*:⁴⁶ sullo stesso «dramma» che sembra rimandare direttamente alla scissione tra la voce narrante dell'*io* scrittore e il protagonista Enne 2. Su «Politecnico» Vittorini infatti afferma che di fronte alla guerra – il riferimento è, in questo caso, alla guerra di Spagna, la quale ha però valore paradigmatico –⁴⁷ «gli intellettuali mostrarono che cosa fossero (se chierici d'accademia o apostoli di una verità rinnovatrice) scegliendo di riconoscere, come fece il vecchio Unamuno, le ragioni reazionarie, o, come il poeta Lorca, di essere fucilati».⁴⁸

Considerando la vicenda di *Uomini e no* alla luce di queste affermazioni alcune considerazioni possono essere fatte: all'interno del romanzo ci sono due modi di essere intellettuale, quello di Enne 2 (e del Gracco) e quello della voce narrante. Non ci sono intellettuali che accettano di allinearsi alla reazione ma intellettuali che combattono, ognuno con le armi che ha scelto: l'*io* narrante non ha sostituito la penna con la pistola, mentre Enne 2 (con il Gracco) ha scelto la direzione della lotta armata. In questo modo Vittorini sta legittimando e proponendo due possibili strade ed è sintomatico che Enne 2 decida di accettare di morire proprio quando avrebbe dovuto nascondersi a causa del fatto che era stato riconosciuto con il suo vero nome e cogno-

⁴⁴ *Ibidem* (corsivo mio).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ «Nel '43, la partecipazione come militante comunista alla lotta di resistenza gli ha direttamente e violentemente scomposto la propria immagine di intellettuale e gli ha aperto la contraddizione tra il se stesso militante-politico e il se stesso intellettuale» (Zancan, *Elio Vittorini: da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, cit., p. 227).

⁴⁷ «la Spagna, principio e simbolo della rottura e della trasformazione» (Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico»: cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 164-165).

⁴⁸ Elio Vittorini, *Cultura popular*, in «Il Politecnico», n. 27, 30 marzo 1946, p. 3; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 276-278; la citazione a p. 277.

me, che sono quelli di un intellettuale: il protagonista del romanzo sceglie «come il poeta Lorca» di morire; l'*io* scrittore, come lo stesso Vittorini autore reale – solo in questo senso infatti può essere legittimata una piena sovrapposizione autobiografica – decide di portare avanti la lotta attraverso la sua scrittura. Infatti:

non è per la partecipazione fisica degli intellettuali alla lotta che parliamo di svolta e di rinascita della cultura spagnola. Noi ne parliamo per quello che, durante la guerra civile, fu detto e scritto, e che fu dipinto, cantato, recitato, per quello che fu organizzato, per quello che fu insegnato e che fu imparato. [...] Noi parliamo di nuova cultura spagnola per l'identificazione che vi fu, in tutta la Spagna popolare, tra ideali della cultura spagnola d'avanguardia, scopi della lotta e aspirazioni sociali delle masse; per la duplice necessità sentita dagli intellettuali di versare il loro sangue e di scrivere; per la duplice necessità sentita dalle masse di versare il loro sangue e di leggere, di capire, di imparare [...].⁴⁹

In questo senso non possono più essere equivocati la scelta di Enne 2 di morire, quella dell'*io* scrittore di scrivere e l'«Imparerò meglio» dell'operaio: *Uomini e no* vorrebbe essere la rappresentazione dei germogli di una nuova società da costruire su quei presupposti, in cui ognuno abbia la propria spinta verso la liberazione, in cui ognuno comprenda o almeno si sforzi di imparare: il giovane operaio è la figura sulla quale sono riposte le speranze del cambiamento ed è infatti l'unico personaggio che all'interno del romanzo si trasforma, solo per lui si può parlare di passaggio di crescita, di formazione, di presa di consapevolezza. Gli altri personaggi invece non evolvono, sono fissi nella loro icasticità simbolica. E tra questi c'è Berta, che è infatti, come si è dimostrato, il vero e proprio narratario del romanzo,⁵⁰ rappresentante di quella categoria di persone, non appartenenti al popolo, ma alle classi borghesi, alle quali ugualmente e, anzi, ancora di più, è richiesto lo sforzo della presa di coscienza, del cambiamento, perché anch'esse contribuiscano alla costruzione della nuova società umana. Il rifiuto da parte loro ha provocato e continua a provocare conseguenze di cui quelle rappresentate nel romanzo sono solo simbolo e monito.

La complessità di queste dinamiche interne al testo e soprattutto la loro valenza utopica è stata faticosamente intesa dalla più parte dei recensori contemporanei – come si vedrà nel prossimo paragrafo – e tale difficoltà di comprensione o addirittura l'evidente fraintendimento ha contribuito senza dubbio alla scelta dell'autore di intervenire sul proprio lavoro narrativo per la seconda edizione del 1949, con lo scopo di diminuire i potenziali equivoci che la sua complessità provocava. Questo infatti è un punto determinante: *Uomini e no* è un testo complesso che non può essere con-

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Si rimanda a 1.2.VI.

siderato il romanzo della Resistenza *tout court*. Solo poche voci di critici autorevoli hanno saputo, fra i contemporanei, comprenderne la profonda riflessione morale e la carica utopica che esso promuoveva.

II. *La ricezione del romanzo*

Per avere una prima fotografia della ricezione del romanzo è possibile considerare la raccolta di recensioni relative a *Uomini e no*, contenute nello stesso fascicolo del fondo Elio Vittorini di APICE in cui sono conservati i materiali di lavorazione testuale.⁵¹ La lettura di questi articoli ha un particolare valore, dato che sono i ritagli di giornali conservati dall'autore stesso e su alcuni di essi sono presenti segni, sottolineature e brevissimi appunti, che indicano le reazioni di Vittorini a quanto scritto, fornendo preziose indicazioni critiche. Tuttavia occorre precisare che tale raccolta non intende presentarsi completa di tutti gli interventi apparsi a proposito di *Uomini e no* nei mesi successivi alla sua prima pubblicazione,⁵² ma ha un suo preciso valore documentario proprio per le caratteristiche appena presentate. La ricognizione qui proposta è dunque solo indicativa di alcune posizioni sorte in seguito alla lettura del romanzo, con cui Vittorini si è confrontato, e suggerisce una sintesi delle differenti, più o meno autorevoli, posizioni, allo scopo di rilevare come molti giudizi siano presenti sia negli scritti di critici affermati e prestigiosi, sia in quelli di recensori più occasionali.⁵³

Un primo elemento in comune a tutte le letture è la percezione della continuità tra

⁵¹ Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 5: “Testi letterari e saggistici”, fascicolo: “Uomini e no”, sottofascicolo: “Uomini e no, recensioni” (d’ora in avanti citato come APICE, FEV, s. 5, f. “UeNo”, stf. “UeNo rec.”). La maggior parte delle recensioni si riferisce all’edizione del 1945; solo tre (Carlo Bo, *Capito o no, Vittorini aveva ragione*, «L’Europeo», 12 dicembre 1965, s.n.p.; Carlo Bo, *Vittorini a centomila copie*, «Successo», gennaio 1966, pp. 83-85; Vittorio Spinazzola, *Vent’anni per incontrare il pubblico di massa*, «Vie Nuove», 24 febbraio 1966, s.n.p.) fanno riferimento all’edizione Oscar del 1965. I riferimenti bibliografici di questi articoli sono forniti solo qui, nelle note a piè di pagina, e non nella bibliografia in fondo al volume.

⁵² Di altri articoli si hanno indicazioni dalle note di Raffaella Rodondi in *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., o da altre testimonianze che saranno citate al momento opportuno.

⁵³ Basti dire che la maggior parte delle firme delle recensioni presenti nel faldone e il nome delle testate su cui scrivono non sono citati da Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero in *Storia dell’informazione letteraria in Italia, dalla terza pagina a Internet 1925-2009* (Milano, Feltrinelli, 2010), a testimonianza della loro non appartenenza al “campo letterario”; stando alle carte presenti in archivio è possibile rilevare, infatti, come l’attenzione al romanzo giunga soprattutto da giornali che professano una militanza – a vario titolo – politica.

Conversazione in Sicilia e Uomini e no, visto come «sviluppo e compimento»⁵⁴ del primo romanzo. I termini, però, in cui questo sviluppo può essere inteso già mostrano il sorgere di una serie di equivoci ricorrenti, di interpretazioni del testo tra loro concordi, ma non aderenti alla reazione che l'autore avrebbe voluto suscitare.

Una delle prime affermazioni in merito al nuovo romanzo di Vittorini – «*Uomini e no* è dunque, a distanza di quattro anni, lo sviluppo esatto di *Conversazione*, ne è l'epilogo drammatico e violento» –⁵⁵ mostra già un elemento meritorio di attenzione: sulla valutazione della conclusione del romanzo incide molto di più la morte di Enne 2 che non il rilancio positivo proposto attraverso la figura del giovane operaio. Secondo questa lettura, dunque, *Uomini e no* si risolve nel dramma, nella tragedia.

A questo proposito è interessante notare che, su un altro ritaglio di giornale, Vittorini sottolinea e segnala, con una freccia tracciata a penna, il seguente passo, che propone invece un'interpretazione quasi opposta alla precedente, sulla quale è facile presupporre il suo accordo:

in *Uomini e no*, dove al «mondo offeso» di *Conversazione* è aggiunta un'epopea degli offesi che si ribellano. Così che, mentre *Conversazione* pareva chiudere simbolicamente un ciclo dei «Vinti» aperto da Verga coi *Malavoglia*, *Uomini e no* contiene la rottura della rassegnazione, la ribellione.⁵⁶

E ancora un altro critico afferma, in questa stessa prospettiva, come «la *Conversazione* fissava un appuntamento irrevocabile [...]. *Uomini e no*, il nuovo romanzo di Elio Vittorini, è il libro di questo appuntamento supremo».⁵⁷

Nonostante ciò sembra prevalere un'interpretazione secondo la quale la fine del protagonista condiziona fortemente il consenso ideologico al testo, che anzi, spesso, viene negato.

Protagonista [...] un intellettuale, Enne 2, arido e disperato, che s'è buttato alla lotta clandestina più per liberarsi della sua inquietudine e disperazione, che per un fine altamente politico e sociale [...] è sempre irrequieto, insoddisfatto,

⁵⁴ Luciano Aiolfi, il ritaglio non permette l'individuazione del titolo, né l'identificazione della testata, né della data.

⁵⁵ Mario De Micheli, *Uomini e no di Elio Vittorini*, rubrica "Il libro del giorno", «La settimana», p. 13 (il ritaglio è senza data).

⁵⁶ Adriano Seroni, *Uomini e no*, «Il Mondo», 20 ottobre 1945, p. 7.

⁵⁷ Vittorio Nisticò, *Vittorini, poeta della resistenza*, «La patria», 22-23 agosto 1945, p. 3. Lo stesso articolo è ripreso su un altro numero di «La patria», di cui però la pagina conservata non consente di ricostruire la data. Una versione più lunga della recensione, proposta con lo stesso titolo, si legge anche in «L'Orizzonte», 1 settembre 1945, p. 2.

rimane un intellettuale. [...] non riesce mai a raggiungere l'innocenza del vero martire che ignora se stesso [...].⁵⁸

La prima accusa che viene mossa contro il romanzo è, dunque, contro il suo protagonista intellettuale, che resta «intellettualistico nel suo modo di commuoversi e discorrere, nel suo riavvitarsi su se stesso»⁵⁹ e cioè è interpretato come la diretta causa della mancanza nel romanzo del 1945 di quella «forza rigeneratrice»⁶⁰ che era invece ben presente in *Conversazione*. Il messaggio di “adempimento” non viene dunque colto.

Chi si è aspettato il romanzo della resistenza vi trova quello della “disperazione” messa al servizio e annullata nella lotta.⁶¹

Ed è questo un primo punto fondamentale: il pubblico che aveva conosciuto Vittorini attraverso *Conversazione* si aspettava un certo tipo di romanzo che descrivesse le vicende appena passate, ma soprattutto che raccontasse la Resistenza, quasi come se dovesse esserne la sua celebrazione epica. Di fronte ad un protagonista arrovelato e che “si fa ammazzare” resta un senso di disagio: è vero che Enne 2 si sacrifica per la causa partigiana, ma l'incombenza del suo dramma interiore sentimentale ed esistenziale non riesce a farlo percepire come eroe.

La fine di Enne 2 ci rimarrà lungamente nella memoria, ma come la fine di un uomo che cerca principalmente un esito al dramma d'amore che si porta dietro da dieci anni, e che, fuori di questo dramma, risolve in una incongruenza romantica la propria azione di combattente.⁶²

⁵⁸ Giuseppe Corigliano, *Umanità di Elio Vittorini*, «La vetta», pp. 3-4. La citazione a p. 4.

⁵⁹ Alfredo Puerari, “*Uomini e no*” di Elio Vittorini, rubrica “Libri nuovi”, «Fronte democratico», 26 agosto 1945, p. 1. Che Vittorini però rifiutasse anche una celebrazione monocorde del suo protagonista è evidente dal fatto che egli segna un “no” in avvio dell'articolo di Arturo Tofanelli in cui si legge: «Enne 2 [...] l'intellettuale, il calmo e risoluto organizzatore dei colpi. In lui Vittorini ha idealizzato l'eroe della resistenza, lo strenuo e lucido lottatore, consapevole della propria missione e del tenue filo a cui la sua vita è sospesa» (Arturo Tofanelli, *Uomini e no*, «Avanti!», 27 luglio 1945, p. 2).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Libero Bigiaretti, *L'ultimo romanzo di Elio Vittorini. Uomini e no*, «Domenica», 16 settembre 1945, p. 4. Si veda anche A. Paladini, *Uomini e no*, «Valori», 1 settembre 1945, p. 7-8: «Enne 2 si getta alla sbaraglio spinto non solo da una passione politica, ma anche dalla passione chiusa e tormentata per una donna e da una prepotente necessità di evadere, da quel malato e eroico impulso ad evadere caratteristico alla gioventù più generosa in tempi di oscurantismo e reazione» (ivi, p. 7).

E ancora:

resta nel personaggio centrale del libro la testimonianza di una crisi morale [...].⁶³

La crisi dell'intellettuale protagonista è percepita inoltre come una crisi dello stesso Vittorini in conseguenza del fatto che l'altro nodo su cui si addensano incomprensioni e giudizi contrastanti è il difficile rapporto che lega la voce narrante dei corsivi a Enne 2, da un lato, e all'autore, dall'altro. Essendo estranea all'epoca la consapevolezza della distinzione tra autore implicito e autore reale,⁶⁴ è chiaro che un *io* narrante così complesso – come si è visto – e così compromesso con il mondo della finzione, da una parte, e così colmo di echi autobiografici dall'altra, è percepito come il portatore di un'ingerenza dello scrittore: «la personalità [di Vittorini] prevale rispetto ai fatti, ai personaggi, all'azione»,⁶⁵ «resta memoria di una voce sola, quella dell'autore».⁶⁶ A ciò contribuisce anche la particolare tecnica della costruzione dei personaggi, che ottiene come effetto quello di farli percepire come privi di vita umana, appartenenti piuttosto a una «vita di spettri. Apparente, irreale».⁶⁷

I corsivi soprattutto vengono duramente stroncati e per lo più incompresi; molti e differenti, infatti, i tentativi di definirli, di spiegarne la natura:

Futilità anche vi sono. Lungaggini. Digressioni veramente infelici. Specie nei corsivi apposti dall'autore ad ogni capitolo quasi a creare una sorta di dialogo psichico e metafisico, che rende ancor più irreale [...] ed inutile.⁶⁸

⁶³ Vittorio Denti, *Uomini e no di Elio Vittorini*, rubrica "Libri della resistenza", «Democrazia liberale», 12 settembre 1945, p. 2. E ancora: «Ma l'uomo, il protagonista, Enne 2, "mette al servizio della propria fede, la forza della propria disperazione". [...] Ed è disperazione d'amore e disperazione di vita; disperazione e forse un vago nichilismo di intellettuale» (Arenius, «Il Popolo», 9 agosto 1945, p. 2).

⁶⁴ Cosa che resta comunque tale, sempre, dal punto di vista del lettore cosiddetto comune.

⁶⁵ Puerari, "*Uomini e no*" di Elio Vittorini, cit., p. 1.

⁶⁶ Luciano Budigna, *Uomini e no*, rubrica "Lettere", «Oggi», p. 12. In questo caso l'affermazione non è posta come una critica negativa e si limita a rilevare il tono monotonale di Vittorini.

⁶⁷ P., *Uomini e no*, «Veneto liberale», 20 agosto 1945, p. 3.

⁶⁸ *Ibidem*. Così conclude la recensione, confermando la sostanziale incomprensione del romanzo, nonostante per lo meno venga posto il problema di una «ricerca espressiva»: «Il libro rimane [...] come il tentativo di una ricerca espressiva a noi – a molti di noi – ancora tanto estranea ed ostile. Forse potrà segnare la crisi di questo nostro tormentato periodo. E di ciò possiede tutti gli ibridismi e le incertezze. [...] Diverrà questa ricerca espressiva a noi meno nemica?».

I corsivi sono poi anche definiti «allucinazioni surrealistiche»⁶⁹ e comunque causa di «squilibrio»⁷⁰ della struttura romanzesca. Uno fra i pochi – tra gli interventi presenti nel faldone d’archivio – ad averne inteso il senso è Sebastiano Aglianò, la cui recensione, benché non particolarmente apprezzata da Vittorini,⁷¹ tocca temi importanti:

Allora [...] interviene l’autore con duri interrogativi, destinati a non avere una risposta espressa, e con un commento nettamente stagiato sullo sfondo del romanzo, e che non sarebbe ancora retorica avvicinare ai cori dell’antica tragedia greca. Le pagine sull’exasperazione degli infermi, in *Conversazione in Sicilia*, e molti dei “corsivi” di *Uomini e no* sono destinati a rimanere tra le espressioni più pure della prosa contemporanea.

Vittorini ha distinto ciò che una lunga tradizione narrativa aveva confuso assieme; ha creato due piani di rappresentazione – oggettivo l’uno, soggettivo l’altro – interdipendenti ma paralleli. Ha saputo evitare così la contaminazione di fattori psicologici, le scorie dell’immaginazione, gli apporti personali, che turbano la linea del racconto e insospettiscono il lettore già scaltrito.⁷²

La ricerca stilistico-espressiva dell’autore viene spesso giudicata negativamente o come «nemica», ed è interessante notare come un articolo pubblicato su «Rivoluzione socialista» e firmato “Il lettore comune”,⁷³ pur esordendo con un netto «mi piace» – giustificato, tra l’altro, in conclusione, grazie alla capacità che ha l’autore di raggiungere la poesia – prosegue con le seguenti affermazioni:

I Gap non sono che lo spunto, il tema intorno al quale svolgere delle variazioni letterarie. [...]. È mai possibile che la letteratura italiana non riesca ad affondare le sue radici nel terreno della viva realtà [...]?⁷⁴

⁶⁹ Puerari, “*Uomini e no*” di Elio Vittorini, cit., p. 1.

⁷⁰ Cfr. Dino Menichini, *Uomini e no*, rubrica “Letteratura della resistenza”, «Libertà», 21 ottobre 1945 (il ritaglio non consente di stabilire il numero di pagina).

⁷¹ «l’articolo di Aglianò [...] era piuttosto misero e astratto» (Lettera di Elio Vittorini al fratello Ugo – Milano, 13 novembre 1945; in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 32).

⁷² Sebastiano Aglianò, *Ragionamento su Vittorini*, «Terraferma», 25 dicembre 1945, pp. 7-8; la citazione a p. 7. Anche un altro recensore coglie uno dei possibili valori attribuibili ai corsivi separando l’“oggettivo” dal “soggettivo”: «Nel libro il corsivo tiene la parte soggettiva (di preparazione, di ricerca). Un soggettivismo quindi non di invenzione, ma di obbligato giudizio, di denuncia» (A. C., *Vittorini ha avuto coraggio*, «L’Italia libera», 19 settembre 1945, p. 2).

⁷³ Il lettore comune, “*Uomini e no*” di Vittorini, rubrica “Recensioni o quasi”, «Rivoluzione socialista», 16 settembre 1945, p. 3. L’esordio dell’articolo è esemplare: «Io non sono un letterato».

⁷⁴ Ivi.

L'accusa è dunque di eccessiva letterarietà, sulla stessa linea, evidentemente, delle accuse rivolte all'intellettualità del protagonista.⁷⁵ In questo particolare articolo è inoltre riconoscibile la contraddizione tra la critica mossa al testo e il motivo per cui dichiara di apprezzarlo: in questa incoerenza si potrebbe leggere la difficoltà di un lettore volenteroso che cerca libri che parlino della sua propria esperienza e esistenza quotidiana, il quale, allo stesso tempo soggiace, al vecchio portato culturale per cui la letteratura deve raggiungere la poesia (una *vulgata* crociana insomma). In un certo senso, questo "lettore comune" dovrebbe rappresentare quella "avanguardia del popolo", che sente «il bisogno di conoscere», ha «volontà di conoscere» e che però, pur compiendo «uno sforzo per conoscere»,⁷⁶ non comprende il discorso letterario di Vittorini. Il generale apprezzamento del libro passa dunque attraverso una sua sostanziale incomprensione.

Anche la percezione delle tecniche di rappresentazione della realtà oscilla tra gli opposti di chi parla di «realismo mistico»,⁷⁷ di una raffigurazione «che segue unicamente la linea magica dell'avvenimento» e che produce «l'incanto»⁷⁸ e l'opposto del «neorealismo di Vittorini [...] specchio crudele perché fedele».⁷⁹

L'altro elemento che ritorna in continuazione è poi il fraintendimento del titolo e dunque il continuo voler separare gli *uomini* dai *non uomini*: questa interpretazione, per quanto involontariamente, ma inevitabilmente, suggerita, tende a essere estesa a tutto il

⁷⁵ Una lettura indubbiamente più autorevole, quella di Enrico Falqui, riflette sulla questione in termini più complessi e quindi anche più rilevanti dal punto di vista critico: «Questa "conversazione" del Nord, che segue ma non supera l'altra "in Sicilia", trova giusta collocazione tra confessioni memorie diari oggi in continuo aumento, nonostante la prevista abolizione dell'abborrito pronome "io". [...] Inizialmente Vittorini s'era ripromesso di far coincidere una particolare vicenda amorosa con la lotta sociale e politica in cui tutti ci dibattiamo [...]. Ma da ultimo l'eroe della vicenda getta la propria disperazione d'uomo al servizio della propria fede. E restano senza risposta le domande insorte in Vittorini dalla comprensione e partecipazione di alcuni fatti e sentimenti patiti in proprio e nell'offesa di tutti. [...] In *Uomini e no* [...] l'aura estremamente allusiva [...] volendo risultare antiletteraria, si rivela ultraletteraria. [...] Sicché non si comprende come una tale esaltata rievocazione [...] possa venir presa in conto di reazione ed emancipazione neorealistica. Mentre è evidente che, come non rappresenta [...] un superamento dell'autobiografismo, non lo rappresenta nemmeno dell'"aura poetica", della "letteratura"» (Enrico Falqui, «*Uomini e no*», in «Risorgimento liberale», 12 settembre 1945, ora in *Novecento letterario*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 154-158; le citazioni da qui *passim*. L'articolo non è presente nel fascicolo archivistico qui considerato).

⁷⁶ Le tre citazioni da Elio Vittorini, «*Il Politecnico*», «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1838-1965*, cit., pp. 244-146; la citazione a p. 244.

⁷⁷ E. M., *Uomini e no*, «Il lavoratore veronese», 9-10 settembre 1945, p. 5. «Si disse che il libro si richiama ad un neoverismo, questo ci pare falso: [...] l'opera, molte volte letteraria, tende ad abbracciare tutta l'umanità in un solo canto, quello della vita e della speranza» (ivi).

⁷⁸ Aglianò, *Ragionamento su Vittorini*, cit., p. 7.

⁷⁹ R., «*Uomini e no*», rubrica "La gente parla di", «La lettura», 23 agosto 1945, p. 9.

romanzo, ed è molto diffusa nelle recensioni, tanto da essere ripresa anche dalla critica più avvertita e a perdurare anche negli anni successivi fino ad oggi.⁸⁰ *Uomini e no* infatti si presta necessariamente ad essere inteso secondo quell'«antitesi di natura manichea», schematicamente rappresentata da Maria Corti nel paragrafo dedicato ai campi tematici dei testi neorealistici⁸¹ e purtroppo il titolo del romanzo vittoriniano paga la sua efficacia attrattiva con l'implicito invito a leggere il contenuto del romanzo con questa lente separatrice, alla quale tutta l'argomentazione narrativa tenta invano di sottrarsi.

Anche critici più avvertiti, infatti, oscillano tra affermazioni che pienamente corrispondono alla volontà dell'autore, così come è possibile stabilirla sulla base dei documenti a nostra disposizione e altre che tendono, per quanto in una chiave interpretativa molto più complessa, a confermare l'interpretazione più invalsa del testo. Si consideri ad esempio la recensione di Carlo Bo, che esordisce con un'affermazione che non può essere fraintesa:

Gli avvenimenti, la storia di questi ultimi tempi non sono un'occasione, una parte di verità alla fine molto probabile, ma tutt'altro che decisiva. Per questo si sbaglia di molto a volere considerare questo libro come un libro della resistenza e questo Vittorini come uno scrittore compromesso in una realtà troppo immediata e non ancora ristabilita interiormente.⁸²

E prosegue però con un'altra che presta il fianco alle semplificazioni interpretative di cui finora sono stati dati vari esempi:

Se mi devono dirigere le mie impressioni di lettore, dirò che nella *Conversazione* c'era una possibilità di vita che qui non c'è più, c'era il seme di una speranza offerta dal sangue stesso della vita che qui non respira più: *Uomini e no* (ed. Bompiani) si chiude nel grido di una disperazione assoluta che Vittorini si illude di credere ancora solubile, raggiungibile mentre il tono stesso della sua voce ce la dà intera e crudele [...].⁸³

⁸⁰ Cfr. Carlo Salinari, *L'ideologia di Vittorini*, cit., p. 160: «Il mondo si divide in uomini e non uomini: uomini sono i perseguitati, non uomini quelli che perseguitano; uomini sono coloro che hanno coscienza dei doveri che trascendono la loro persona, e le leggi della società costituita, non uomini coloro che sono fermi ai propri interessi»; Antonielli, *M'illumino d'immenso*, cit., p. 187: «ecco allora il significato stesso del titolo: da una parte gli uomini e dall'altra i non uomini, quelli che opprimevano e colpivano l'uomo»; Milanini, *Introduzione a Neorealismo. Poetiche e polemiche*, cit., p. 17: «si tentò di presentare i valori dell'antifascismo come futuribili in atto attraverso contrapposizioni schematiche di nobile significato etico, ma di scarsa pregnanza conoscitiva: "uomini e no", libertà e dittatura, equità e ingiustizia».

⁸¹ Cfr. Corti, *Neorealismo*, cit., pp. 63-64.

⁸² Carlo Bo, *Uomini e no*, rubrica "Letture", «Costume», 1 novembre 1945, p. 26.

⁸³ *Ibidem*.

La morte del protagonista resterà nel tempo il nodo contro cui tutta la critica si scontra, proprio perché, seguendo le «impressioni di lettore» richiamate anche da Carlo Bo, è quasi impossibile superare il senso di sconforto e fallimento che proviene dai capitoli che conducono alla tragica fine di Enne 2 e che colorano di tinte opache i pochi capitoletti dedicati all'apprendistato del giovane operaio. Anche il lungo dialogo con Lorena sulle possibilità della resistenza (molto poco considerato dalla critica) rimane irrisolto e un'ipoteca di sconfitta resta dominante. La morte di Enne 2 è, quindi, intesa innanzitutto come un suicidio d'amore. E proprio in questo modo il personaggio è letto da Fabrizio Onofri, esponente del PCI, su «L'Unità»: «un comandante dei Gap [...] un intellettuale e un uomo innamorato, che, per amore di questa sua donna, trova infine la morte».⁸⁴

Ma l'articolo di Onofri è interessante per altre ragioni a partire dal confronto che con esso ha instaurato Vittorini e che è testimoniato da numerose postille sul ritaglio di giornale conservato in archivio: lo scrittore, infatti, esprime con un «no», scritto a penna blu accanto alla colonna, il disaccordo alla prima parte dell'articolo, la quale contiene la frase appena citata e ribadisce la questione degli uomini e non-uomini.⁸⁵ Vittorini segnala poi con linee a penna (blu e nera questa volta, l'articolo dunque è stato oggetto di analisi attenta, e i due inchiostri testimoniano almeno due letture) altri punti che egli ritiene importanti e fondamentali e che riscuotono senza dubbio il suo interesse e probabilmente la sua approvazione.

A questo punto, però, è necessario ripercorrere in che modo la recensione di Onofri sia entrata nel dibattito critico, al fine di sciogliere alcune delle convinzioni invalse intorno al suo senso e meglio comprenderne il valore. L'articolo di Onofri è stato infatti al centro di una controversia che vede come punto di partenza una lettera che Palmiro Togliatti scrisse a Vittorini, il 7 ottobre del 1945, a distanza di poche settimane dall'uscita della recensione di Onofri su «L'Unità».⁸⁶ La lettera serve notoriamente a dimostrare come il Partito comunista italiano si ponesse, nei primi mesi seguiti alla Liberazione, su un piano di apertura culturale che andrà poi, negli anni successivi, sempre più restringendosi e di cui è prova l'altro celeberrimo scambio di lettere tra Vittorini e Togliatti, tra l'autunno del 1946 e la primavera del 1947.

⁸⁴ Fabrizio Onofri, *Uomini e no di Elio Vittorini*, rubrica "Abbiamo letto per voi", «L'Unità», 12 settembre 1945, p. 2.

⁸⁵ Su queste parole si apre infatti la recensione: «*Uomini e no*, ossia uomini e non uomini [...] il popolo stretto intorno ai suoi combattenti e ai suoi morti; e non-uomini i militi fascisti, i tedeschi, gli aguzzini, di cui l'autore non riesce, scrivendo, a scoprire nessun aspetto umano: un po' quello che tutti hanno provato nei mesi dell'occupazione» (*ibidem*). Quest'ultima affermazione è chiaramente una resa banalizzante di quella che è stata chiamata la "poetica della partecipazione", in cui il problema è posto in termini di confini del dicibile e non in termini di confine di umanità.

⁸⁶ La lettera di Togliatti è ora interamente edita in Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 56-57.

Queste infatti le parole del segretario del PCI nel 1945:

Caro Vittorini,
 ho ricevuto e ho letto con grande interesse e con grande piacere il tuo ultimo libro che mi hai mandato. [...] Da tempo avevo in animo di scriverti queste due righe, ma forse, col molto lavoro, non sarei riuscito e non l'avrei fatto, se non fosse stato per quella disgraziatissima recensione apparsa sull'“Unità” di Roma.⁸⁷
 Non voglio che tu possa credermi in nessun modo solidale o anche solo tacitamente consenziente con quello scritto [...].⁸⁸

Poiché la lettera è stata considerata, per le posizioni che esprime, un manifesto della volontà del Partito di non interferire nel campo estetico e artistico, ed è di grande rilievo nel quadro che si sta qui tracciando, vale la pena riproporla quasi integralmente:

Comprendo che il tema dell'arte è difficile, ma giudicare a quel modo non è permesso! Con quel metro, tutto è da condannare, eccetto la vita dei santi (santi del nostro o d'un tempo che verrà, voglio dire!), e la letteratura diventa agiografia. Non si capisce che noi non possiamo adoperare verso la creazione artistica il metro che adoperiamo verso uno scritto politico o una pubblicazione di propaganda. Possiamo chiedere all'artista che sia orientato verso la realtà, ma fissargli noi la tematica e persino ciò che devono essere i suoi eroi (affinché la propaganda sia secondo le regole e non via sia nulla che non corrisponda allo schema!), questo è pedanteria e asfissiante nodo scorsoio.⁸⁹

E ancora:

Proprio noi, che lottiamo per liberarci e liberare il mondo dall'ipocrisia. A me il tuo libro è piaciuto perché vi ho trovato una potente figurazione della lotta dei nostri intellettuali e operai d'avanguardia. Non so se avrebbero dovuto essere tali come tu li ritrai questi combattenti. Mi pare però che fossero veramente così e persino che non potessero non essere se non così, in quel momento della nostra vita nazionale, con tutto il peso che portavano con sé e che viene da tanto lontano.⁹⁰

⁸⁷ Cioè il citato articolo di Fabrizio Onofri.

⁸⁸ Palmiro Togliatti a Elio Vittorini, 7 ottobre 1945, in Spriano, *Le passioni di un decennio*, cit., pp. 56-57.

⁸⁹ Ivi, p. 57.

⁹⁰ *Ibidem*.

E così conclude:

E il tuo libro mi pare veramente un'opera d'arte e certo la migliore [...], perché di questo momento della nostra vita nazionale riesce a fare il momento d'un dramma profondo e commovente, che non riguarda un uomo solo, ma tutti gli uomini, in lotta per la difesa e la conquista della loro umanità. D'aver scritto questo libro, noi, che abbiamo voluto questa lotta e la vogliamo, dobbiamo esserti riconoscenti. E non entro, come vedi, nel dibattito dei mezzi artistici che tu adoperi. Sono, in merito, un profano o quasi. Il risultato di fare opera d'arte credo sia raggiunto. Al resto, cioè al catalogo dei modi e delle forme, ci pensi chi si diletta di queste cose.⁹¹

Il giudizio di Togliatti è quindi chiaro e la necessità di questa difesa ufficiale di *Uomini e no* è abitualmente giustificata dal fatto che l'articolo di Onofri è considerato come un attacco diretto all'opera di Vittorini. Del resto Togliatti stesso lo cita in apertura, definendolo una «disgraziatissima recensione» e così infatti commenta Paolo Spriano:

una certa accusa [al romanzo] giunge puntuale, da parte comunista. Compare sull'«Unità» di Roma un articoletto di Fabrizio Onofri [...]. *Uomini e no* vi era definito «il libro di un intellettuale che porta su di sé tutti i difetti e le incongruenze della società in cui è vissuto, una società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto di strumento e di privilegio».⁹²

Benché la frase riportata all'interno della citazione qui sopra appartenga fedelmente all'articolo di Onofri, è opportuno considerare come nella valutazione complessiva del senso della recensione, abbiano prevalso, da una parte, l'autorevole reazione immediata di Togliatti e, dall'altra, una complessiva attenzione esclusivamente di tipo ideologico sull'intera vicenda. Se la recensione in questione è letta con lo scopo della ricostruzione della storia della politica culturale del Partito comunista, è comprensibile che la sua considerazione abbia risentito in particolare di certe “intonazioni” in essa contenute, ma questa vicenda mostra apertamente come – nel suo insieme – gran parte del dibattito intorno a *Uomini e no* sia stato fortemente viziato da posizioni ideologiche,⁹³ previste da Vittorini stesso, tant'è che egli aveva composto la nota

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Spriano, *Le passioni di un decennio*, cit., p. 56.

⁹³ Vizio che prosegue anche a vent'anni di distanza e basti citare la più autorevole di queste posizioni, ossia quella manifestata da Alberto Asor Rosa in *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (I ed. Roma, Samonà e Savelli, 1965; nuova ed. ampliata: *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino,

al testo, allo scopo di prevenire le critiche che immaginava sarebbero state mosse alla sua creazione letteraria, nel momento in cui si fosse voluto considerarla “un’opera comunista”. Vittorini dunque sapeva che il suo libro sarebbe stato misurato sui termini della propaganda ideologica, anche perché probabilmente in molti si aspettavano da lui una narrazione che fosse all’altezza dei ruoli che egli aveva ricoperto durante il periodo di guerra e di lotta resistenziale e, prima ancora, che eguagliasse il valore di manifesto politico che era stato attribuito *Conversazione in Sicilia*.

Ma se si considera la recensione di Onofri cercando in essa un giudizio sul valore letterario del testo, o meglio sul valore dell’operazione letteraria che *Uomini e no* rappresenta, si vedrà come l’analisi lì proposta è molto più complessa e non è affatto una liquidazione sbrigativa del romanzo, da considerare fallito a causa dell’incapacità di proporre un modello “politicamente corretto” di comportamento pratico e morale. Benché, infatti, Onofri accetti la dicotomia uomini/non uomini e consideri la morte di Enne 2 diretta conseguenza della mancata corrispondenza amorosa con Berta, egli affronta con estrema lucidità l’indagine dei motivi portanti del testo vittoriniano, inquadrando un aspetto fondamentale che nessun’altro – all’epoca e per quanto è trasmesso dai documenti qui considerati – metterà in evidenza con altrettanta chiarezza. E, infatti, Vittorini marca la frase che si sta per citare con una sottolineatura a penna blu, aggiungendo anche una freccia sul margine sinistro della colonna del giornale:

Uomini e no, non è certo una cronaca, non è certo un racconto obiettivo e pacato di alcuni episodi della resistenza. È la storia di un intellettuale che combatte

Einaudi, 2015). Che una critica ideologicamente viziata si abbattesse sull’opera di Vittorini era già evidente nell’autunno del 1946, quando nel pieno della polemica Vittorini-Alicata, Adriano Seroni, sulle pagine della «Fiera letteraria», pone il seguente interrogativo: «Ma non si dà invece il caso che sia il Vittorini di “Politecnico” a influire sul giudizio che date dello scrittore? [...] voi che non volete più sentir parlare di Vittorini perché Vittorini è comunista?» (Adriano Seroni, *Una tendenza pericolosa*, «La fiera letteraria», 31 ottobre 1946, p. 5). Seroni si rivolge nell’articolo a Leone Piccioni, il quale in un precedente numero della stessa rivista aveva contestato il giudizio positivo dato a *Uomini e no* dallo stesso Seroni (cfr. *Letteratura accademia e vita (Lettera a un amico)*, «Campi elisi», n. 4-5, settembre 1946, pp. 39-42) con le seguenti parole: «In lui non sarebbe accademia? O non sarebbe proprio il tipico caso di quegli scrittori che trovata – o rubata – la cifra non se ne vogliono distaccare? Fate bene a pensare all’arte sociale, al libro per il popolo, ma scrivere come Vittorini [...] vuol dire allontanare il popolo. Volete reagire agli atteggiamenti intellettuali, con i testi più intellettuali che si conoscano» (Leone Piccioni, *Risposta a un amico*, «La fiera letteraria», 17 ottobre 1946, p. 5). Il giudizio di Piccioni è senz’altro interessante, ma qui si segnala semplicemente come la discussione si inquadra nel più ampio confronto sulla “letteratura del ventennio”: prime indicazioni al proposito sono date dalle note di Raffaella Rodondi in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 382.

e muore nella resistenza, e soprattutto è la storia di uno scrittore italiano che, nel fuoco della lotta, si mette a scrivere il suo libro come se combattesse.⁹⁴

È, quest'ultima affermazione, quasi una svolta nell'interpretazione di *Uomini e no* che permette di comprendere uno degli elementi fondanti l'ispirazione del romanzo.

Di seguito, poi, le frasi che anticipano il paragrafo che è stato oggetto delle citate controversie:

Vittorini aveva già scritto in Italia uno dei pochi romanzi antifascisti, *Conversazione in Sicilia*, nel 1937-38. *Uomini e no*, adesso, è uno dei primi romanzi nati dalla lotta di liberazione: parlando di Vittorini uno sa di parlare di uno scrittore d'avanguardia, di uno scrittore compagno, quello forse tra gli scrittori d'Italia che è andato più avanti di tutti. Eppure il suo libro è ancora pieno di difetti.⁹⁵

Ed ecco il passaggio già citato e che ha suscitato le reazioni di cui si è detto:

È il libro di un intellettuale che porta su di sé tutti i difetti e le incongruenze della società di privilegiati in cui la stessa cultura è stata oggetto e strumento di privilegio.⁹⁶

Molto probabilmente la forza di questa affermazione – che è stata isolata – ha oscurato quanto segue, che invece ridimensiona, anzi, rovescia l'opinione invalsa sul significato dell'intera recensione. Onofri infatti prosegue direttamente dalla frase qui sopra, con la seguente, evidenziata a margine da Vittorini, con una linea a inchiostro nero:

Contro questa cultura, contro le tradizioni antipopolari, di raffinata e oziosa decadenza, ha da combattere oggi un intellettuale progressivo, un intellettuale che voglia rientrare in contatto, e non solo sulle barricate, con il popolo e la sua storia, per sentirsi legato a tutti, anche ai più umili dei suoi lettori. Questo ha voluto Vittorini, e questo è il combattimento che egli ha impegnato, col suo libro, contro la tirannide e il privilegio.⁹⁷

Onofri, dunque, coglie perfettamente il senso di rigenerazione culturale e civile che Vittorini sostiene all'interno del testo, dimostrando poi di sapere valutare lucidamente l'inevitabile inerzia delle forme letterarie e la necessità di attendere un tempo di

⁹⁴ Onofri, *Uomini e no* di Elio Vittorini, cit.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

decantazione degli eventi, prima di potere produrre una narrativa che più efficacemente – secondo la sua posizione ideologica – li rappresenti. Ma, appunto, il valore del testo di Vittorini non è nella capacità di “rappresentazione mimetica”, quanto in quella di anticipazione e ricerca: i limiti del romanzo sono anche il suo punto di forza, proprio perché pongono le radici di un possibile sviluppo letterario.

Ma lui, come ogni altro, non poteva uscire con un salto dall’ombra della vecchia cultura, dal linguaggio nato sui libri, da un modo di esprimersi e di sentire: il nuovo intellettuale uscirà, e sta uscendo, a fatica dal bozzolo dell’antico. *Uomini e no* è soprattutto un documento di questa trasformazione, il documento più generoso e sofferto tra quanti una narrativa progressiva abbia dato finora in Italia. Ed è un libro commovente.⁹⁸

Anche quest’ultima frase è evidenziata con un segno e una freccia posti a margine,⁹⁹ mentre non c’è alcun segno che mostra un’attenzione particolare data alle frasi che – invece – hanno influito sulla reazione di Togliatti e che hanno influenzato la critica che ha ricostruito la vicenda.¹⁰⁰ Al contrario, infatti, le ultime parole di Onofri sono in evidente sintonia con l’articolo di Vittorini pubblicato sull’«Unità» qualche mese prima e l’intera recensione è forse quella che meglio centra il senso dell’opera vittoriniana.¹⁰¹

⁹⁸ Onofri, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit. A fare da eco a questa interpretazione un altro articolo già citato di Sebastiano Aglianò: «si fa sempre più strada la convinzione, vaga o precisa, che Vittorini rappresenti davvero lo scrittore nuovo, lo scrittore dell’avvenire o che per lo meno additi il cammino che dovrà percorrere la nostra narrativa, vecchia di un secolo o più, per risolvere le sue esigenze in forme moderne e immediate, di pari passo con la sensibilità odierna» (Aglianò, *Ragionamento su Vittorini*, cit.).

⁹⁹ I segni sono tracciati con inchiostro blu. In particolare l’ultima frase, «Ed è un libro commovente», è interamente sottolineata.

¹⁰⁰ Probabilmente è, poi, la ricostruzione storico-politica di Spriano ad avere influenzato la critica letteraria. Cfr. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 128.

¹⁰¹ Indubbiamente però sulla percezione dei rapporti Vittorini-Onofri deve avere influito anche la successiva polemica pubblica, proposta ai lettori di «Politecnico» nel n. 36 del settembre 1947. È, infatti, lì presentato un intervento di Onofri dal titolo programmatico *Politica è cultura* (pp. 2 e 31-32), che porta avanti la discussione che Vittorini aveva avuto con Alicata e con Togliatti nei mesi precedenti. Onofri in questo caso si pone sulla stessa linea di Alicata contestando in particolare la presenza dei brani di *Per chi suona la campana?* di Ernest Hemingway su «Politecnico», sulla base del fatto che i libri del narratore americano appartengano alla «vecchia cultura» e al «vecchio spirito individualistico» (p. 31). Sulla questione si vedano le note di Raffaella Rodondi a Elio Vittorini, [*Ancora politica e cultura*], «Il Politecnico», n. 36, settembre 1947, p. 32; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 444-445. Qui basti segnalare come Vittorini insistesse anche in quell’occasione sulla

A completamento della riflessione sulle reazioni all'interno del Partito comunista, vale la pena di introdurre un'altra importante recensione, anche se non conservata tra i ritagli dell'autore. È quella di Massimo Caprara, apparsa su «Rinascita», nel novembre del 1945, che segue di poco, quindi, la vicenda sopra sinteticamente riassunta, e in probabile scia con questa.¹⁰² L'analisi di Caprara può essere intesa come l'affermazione ufficiale e pubblica – dopo quella privata di Togliatti – delle posizioni favorevoli del Partito comunista nei confronti di Vittorini e del suo romanzo. Innanzitutto, infatti, il critico difende l'autore dalle inquisizioni sul suo essere o non essere comunista, ma il punto su cui si sofferma è un altro:

molti intellettuali d'avanguardia si riconosceranno in molte azioni di Enne 2. Intellettuali usciti [...] dalla società del nostro tempo, ma uomini che appunto perché convinti del vizio della loro funzione civile si posero a difendere con le armi accanto al popolo anche la loro privata libertà di scrivere racconti, poetare, studiare. Conta il giudizio sulle riserve del loro spirito, mentre tiravano alla canaglia fascista? Conta il fatto che essi spararono e morirono: e questa è la storia del nuovo Risorgimento del nostro paese.¹⁰³

Ed ecco il giudizio complessivo che Caprara dà al romanzo:

Con la storia di Enne 2 – un intellettuale combattente, con il suo passato, i fantasmi e gli amori suoi nel grande amore comune del proprio paese – Vittorini ha dato un documento ragionato e sensibile della resistenza italiana, sicuramente tra i più validi e utili fra quanti ne ha prodotto la lotta antinazista in Europa [...].¹⁰⁴

«distinzione tra politica e cultura» affinché non si formi una «politica culturale che renda impossibile la ricerca di “pionieri”» (ivi, p. 444).

¹⁰² Massimo Caprara, *La battaglia delle idee. Uomini e no*, «Rinascita», a. II, n. 11, novembre 1945, pp. 254-255.

¹⁰³ Ivi, p. 254.

¹⁰⁴ Ivi, p. 255. Altri recensori insisteranno nel considerare *Uomini e no* una scrittura che invece si allontana dal documento e dalle testimonianze su un particolare momento storico e politico, come si vede dalle seguenti affermazioni: «*Uomini e no* [...] non è un “documento”, ma un romanzo» (Umberto Morra, *La nuova retorica di Vittorini*, «La nuova Europa», 11 novembre 1945, p. 5); «*Uomini e no* [...] ci sembra essere il primo libro che si stacchi dalle cronache anche letterariamente illustri, ma direttamente fedeli, della guerra e della guerra civile, per sortire in romanzo; in un romanzo che tiene del poema, e quindi ha della propria natura, un senso tutt'altro che di “genere americano”; anzi reverenziale e quasi sacro» (Raffaello Franchi, *Vittorini* [articolo compendiato dall'«Arno» di Firenze], «Il mese», ottobre 1945, pp. 57- 58. La citazione a p. 58). Il vocabolo “documento” è però spesso utilizzato in

A questo punto Caprara torna a chiedersi se *Uomini e no* possa essere o meno considerato un romanzo comunista: se, in apertura della recensione, opponeva all'utilizzo di una simile etichetta il fatto che, se così si facesse, bisognerebbe chiedere a uno scrittore di obbedire a «obblighi di parte», come se «gli scrittori comunisti fossero vincolati a fare solo della cauta e moderata agiografia, dove i personaggi seguono la linea politica del partito [...]»;¹⁰⁵ nella seconda parte della sua argomentazione Caprara affronta, invece, un nodo più complesso che comprende e svela l'elemento utopico e palingenetico contenuto nel libro di Vittorini.

Una cultura comunista – a noi pare – sorge solo da una società comunista, in cui intervengono rapporti nuovi di produzione e un modo nuovo di vita tra gli uomini [...]. Contenuti nuovi, altri personaggi con diverso animo, nasceranno da una società di tipo nuovo, per edificare la quale agli scrittori noi oggi domandiamo soltanto le armi ideologiche e artistiche che essi possono dare traendole dal rapporto vivo e ragionato della storia di tutti, dalla loro stessa esperienza di cittadini e di italiani. Li vorremmo questi scrittori accanto al popolo, accanto alla sua avanguardia: proprio come l'uomo Enne 2, che con l'operaio Barca Tartaro e gli altri, insegue i fascisti [...]

termini generici, non sempre ascrivibili alla più ampia questione della presenza di cronache e documenti all'interno della narrativa neorealista. Per ciò che riguarda quest'ultimo aspetto si può fornire come primo punto di riferimento bibliografico lo studio di Falaschi, *Realtà e retorica*, cit., in particolare alle pp. 49-54. Inoltre, la questione dei rapporti tra cronache e documenti, da un lato, e narrazioni propriamente letterarie, dall'altro, così come si declina in quegli anni, è molto delicata e non può essere qui esaustivamente affrontata: si ricorda però come questa riflessione sia portata avanti tra le pagine del «Politecnico», settimanale e mensile, e come sia uno dei punti di maggiore approfondimento sul piano della ricerca del rinnovamento delle forme narrative (Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 162-167 e 211-214). Al proposito basti citare due fondamentali contributi sull'argomento: Franco Calamandrei, *Narrativa vince cronaca*, «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946, p. 3 e Franco Fortini, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 3. È utile poi ricordare come il dibattito sulla specificità della narrativa letteraria rispetto a quella cronachistica o di testimonianza fosse affrontato, sulla rivista «Società», anche da Romano Bilenchi, con il quale Vittorini aveva stretti rapporti (si veda al proposito Alberto Cadioli, *Le figure dell'arazzo: come rappresentare la vita*, in *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002, pp. 83-94). Ad ogni modo non occorre ripetere come Vittorini, con l'edizione del 1945 di *Uomini e no* dichiarò apertamente, nell'aletta sinistra della sovraccoperta, di porsi all'interno del campo letterario: il suo punto di presa della realtà non è infatti quello di «un cronista del costume e dell'aneddotica», ma quello di un «poeta».

¹⁰⁵ *Ibidem*. Si noti come Caprara riprenda non solo la posizione della lettera di Togliatti, ma addirittura la sua stessa terminologia, come se i suoi contenuti fossero circolati al di fuori della corrispondenza privata tra i due diretti corrispondenti.

Nonostante ciò ancora oggi nessuno può negare l'esistenza dolorosa di una difficoltà di colloquio tra popolo e cultura.¹⁰⁶

E, secondo Caprara, è proprio la linea tracciata da *Uomini e no* a fornire chiaramente un'indicazione di rotta e a segnare una meta da raggiungere, allo scopo di superare proprio quella difficoltà:

Enne 2 e gli operai, insieme contro i fascisti, trovano nella lotta, in questo fatto che li unisce in una guerra comune per un mondo migliore, il loro linguaggio, la loro intesa cordiale ed umana. È la prima via, e per Enne 2 che l'ha cercata dopo anni di mal sopportato isolamento, è la prima vittoria: sulla tecnica e sulla parte deteriore della propria educazione intellettuale.¹⁰⁷

Ideologica, ma pienamente coerente con il romanzo, è infine la conclusione dell'articolo:

Potranno certo andare insieme lontano, Enne 2 e gli operai, sulla via del progresso: si sono ormai trovati ed hanno interessi comuni da difendere.¹⁰⁸

Questa, dunque, è la posizione ufficiale che il PCI, nell'autunno del 1945, tiene nei confronti di Vittorini e della sua recente prova narrativa.¹⁰⁹

Che un'unione debba crearsi tra le differenti posizioni umane e esistenziali rappresentate all'interno del romanzo è però chiaro anche per Franco Fortini, il quale individua un nodo più sottile rispetto a quello programmaticamente individuato da Caprara. Fortini cioè individua nella scissione tra *io* narrante scrittore-Spettro e l'intellettuale combattente Enne 2 una frattura che è necessario vada ricomposta al fine di trovare la strada per quell'utopia che il romanzo prospetta:

Uomini e no è una via d'uscita e di sviluppo se mai Enne 2 e lo Spettro giungano a parlare con una voce unica.¹¹⁰

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ È noto il modo in cui i rapporti si svilupperanno, fino all'allontanamento definitivo di Vittorini dal Partito, nel 1951. A questa decisione dello scrittore corrisponderà una rivisitazione del giudizio sul romanzo del 1945: «nel 1951, in un articolo stroncatorio della figura politica, e persino morale, di Vittorini, Togliatti dirà che quel libro era “bello ma discutibile, per quella mania di non saper presentare se non attraverso un torbido travestimento di letteratura gli eroi di quella battaglia, che furono uomini chiari e semplici”» (Spriano, *Le passioni di un decennio*, cit., pp. 57-58).

¹¹⁰ Franco Fortini, “*Uomini e no*”. *Che cosa può l'uomo*, «Milano sera», 30 agosto 1945,

Certo il discorso di Fortini propone questa riflessione partendo da un'analisi delle tecniche retoriche e romanzesche messe in pratica da Vittorini in *Uomini e no*, ma è evidente come la sua recensione colga l'elemento di indagine esistenziale inserito nel testo, aspetto che sfugge a molti altri critici:

la lotta contro i tedeschi e i fascisti è diventata una fantomatica eterna lotta [...] una quotidiana riprova della condizione umana.¹¹¹

Anche la recensione di Antonio Banfi coglie questo elemento, dando un'interpretazione della morte di Enne 2 vicina a quella che nel corso del presente lavoro di analisi è stata sostenuta e che individua una forma di "compimento", proprio nel momento della apparente perdizione di Enne 2, nel momento del gesto che è stato ritenuto la prova della prevaricazione della dimensione privata e sentimentale sul dovere collettivo:

Lotta e disperazione di cercano e s'intrecciano nella vita dell'uomo, sinché si confondono – eppur si staccano ancora le speranze, ancora dirompe la fede – nell'atto supremo.¹¹²

La recensione di Banfi appare il 15 ottobre 1945 su «L'Unità» di Milano, dopo quella di Onofri, e si pone – fin dal titolo, *Il nostro Vittorini* – nei confronti della vulgata di quest'ultima, come una pacata ripresa di una positiva accoglienza del romanzo. Esordisce, infatti, in modo inequivocabile sulla posizione ufficiale tenuta da «noi che siamo i suoi compagni e i suoi fratelli»:

siamo fieri della sua [di Vittorini] umanità che è la nostra umanità. Siamo fieri dell'umiltà e della severità del suo animo e del suo lavoro d'artista. Non conceder mai nulla all'impulso, che è pur generoso, di un'astratta propaganda di idee [...].¹¹³

p. 2. Con questo articolo si ritorna a considerare i ritagli presenti nell'archivio di Vittorini.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Antonio Banfi, *Il nostro Vittorini*, «L'Unità», 15 ottobre 1945, pp. 3.

¹¹³ *Ibidem*. Così prosegue Banfi: «Molti farneticano per noi di un'astratta disciplina che ci renda pupazzi meccanici. Ma la disciplina, quando è disciplina voluta, è segno di buono e cordiale lavoro, e in questo lavoro vien fuori a ciascuno la sua umanità, così come è, sincera. Tutti cerchiamo di avvicinarci a questa grande realtà che è l'uomo, con i suoi bisogni, i suoi problemi, senza retorica, senza inganno, ma ciascuno ha dentro sé un uomo che si commuove, che pensa, che reagisce e s'impenna. Noi siamo grati a Vittorini che ci dà tutto questo, con la nostra lealtà, e con quella lealtà più alta e più pura che gli uomini chiamano poesia».

E conclude così, echeggiando la nota al testo dell'autore di *Uomini e no*, ma anche alludendo alle polemiche che hanno accolto il libro:

Libro comunista? Ciò non ha senso alcuno. Piuttosto libro di un comunista. Perché l'uomo che è comunista ama e cerca le cose così come sono e l'uomo qual è, e ne conosce, senza asprezza di giudizio, la vita, le gioie e i dolori. E quest'amore toglie ciascuno dalla sua solitudine e lo accoglie nella speranza e nel lavoro comune.¹¹⁴

Queste frasi di Banfi si collocano senza dubbio sulla stessa linea delle affermazioni di Vittorini su ciò che per lui significava "essere comunisti"¹¹⁵ e riconducono la spinta propriamente politica verso i valori di un più ampio umanesimo, carico anche degli echi di un cristianesimo laico, presente nell'opera vittoriniana fin da *Conversazione*.¹¹⁶

Nelle ultime righe è poi ribadito il valore palinogenetico della morte del protagonista e espresso il rilancio fiducioso della lotta rappresentato dalla scelta dell'operaio:

Anche la disperazione si fa forza e il lavoro è grande e bello: costruire la casa lieta di tutti. La mano del nuovo operaio trema ancora incerta; ma sa che i compagni gli sorridono e sorridendo si conforta: «Imparerò meglio».¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Si ricordano qui due affermazioni in proposito, tra le più significative: «Si va al comunismo per amore della libertà completa dell'uomo» (Elio Vittorini, *Politica e cultura: un'intervista*, «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453. La citazione a p. 451); «Molti che sono diventati comunisti lo sono diventati nella fiducia che il comunismo possa impedire alla storia ogni continuazione sul cammino degli orrori» (Elio Vittorini, *Rivoluzione e attività morale*, «Il Politecnico», n. 38, 28 novembre 1947, pp. 3-4; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 456-459. La citazione a p. 457).

¹¹⁶ Un'interpretazione che colloca le opere di Vittorini in una prospettiva di umanesimo, che supera le più contingenti e accidentali interpretazioni politiche e ideologiche prevarrà anche nella critica militante francese (si veda in proposito il paragrafo 2.1.V). I critici della *gauche*, in particolare, seguono la produzione letteraria e l'attività culturale dell'intellettuale italiano, fin dalla diffusione – avvenuta tramite circoli di resistenza belgi – di una traduzione clandestina di *Conversazione in Sicilia* (Elio Vittorini, *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par Pierre Gilson de Rouvreur, préface de Lo Duca, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1943): il ruolo che Vittorini occupa all'interno del dibattito culturale e politico francese tra il 1946 e il 1948 è di primo piano e scorre in strettissima corrispondenza con le vicende italiane, per un approfondimento della questione ci si permette di rimandare a Virna Brigatti, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, cit., pp. 115-136.

¹¹⁷ Banfi, *Il nostro Vittorini*, cit.

La recensione di Guido Piovene – questa di nuovo appartenente al faldone conservato presso gli archivi di APICE – è, invece, utile per chiarire un ulteriore nodo che riguarda l'interpretazione del personaggio di Berta e punta a sciogliere quelli che già allora, come si è visto, erano equivoci diffusi sul valore della storia d'amore all'interno del romanzo.

Questo protagonista, che nel libro porta il nome di battaglia Enne 2, ama da dieci anni una donna, che è la moglie di un altro. Per essere liberi, naturali, felici, essi devono unirsi. Ma anch'essi sottostanno alla loro tirannia: ed è la tirannia della pietà, la tirannia dell'esser buoni; che non consente loro di essere veri, «di dire nulla che sia vero», e nulla che sia semplice, ma soltanto menzogna, complicazione di coscienza e li costringe a sembrare malvagi mentre non sono altro che sacrificati. L'invito alla lotta, che viene dai morti, si appunta dunque su quei due; dice loro: cercate la vostra libertà, nella libertà di tutti; siate semplici e veri; vincete, con tutte le tirannie, le vostre tirannie private, anche quelle pietose.¹¹⁸

Ancora una volta si può ribadire come sia questo il senso profondo della presenza del personaggio di Berta in *Uomini e no*: la sua figura cioè non conta tanto perché crea «la melodrammaticità voluta della trita storia di un amore impossibile»¹¹⁹, quanto perché permette di introdurre la questione del fascismo come pratica costante nella quotidianità degli uomini tra loro, perché permette di *far vedere* come le schiavitù e le violenze possano essere sottili e nascoste, ma potenti e profonde e come sia necessario – nella prospettiva della costruzione di una nuova società – partire dalla modificazione dei più intimi rapporti fra gli uomini.¹²⁰ Questo solo è il senso del discorso dei due vecchi del parco, al cui verbo *imparare* non a caso rimanda l'ultima battuta del giovane operaio, il personaggio che può essere a tutti gli effetti il rappresentante

¹¹⁸ Guido Piovene, *Uomini e "non uomini"*, «Città», 30 agosto 1945, p. 5. Il titolo dell'articolo purtroppo dimostra come l'equivoco sulla manichea separazione dell'umanità perduri anche all'interno di letture critiche molto attente. Sulla pagina, conservata presso gli archivi di APICE, in cui è pubblicato questo articolo, è possibile osservare come Vittorini abbia evidenziato a margine con una riga e una freccia la frase seguente: «Quello che importa in Vittorini è l'intensità, la tensione del messaggio umano che egli porta in ogni suo libro: una tensione da pagina biblica, che corre da un capitolo all'altro come una carica nervosa, e non si stanca mai».

¹¹⁹ Vittorio Spinazzola, *Elio Vittorini*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 288-292. La citazione a p. 291.

¹²⁰ Ancora si possono richiamare le parole della già citata lettera del 1936, che afferma la necessità di «una nuova educazione dell'umanità per una nuova sistemazione dei rapporti umani» (Elio Vittorini a Silvio Guarnieri, 2 agosto [1936], in Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit., p. 61).

dell'uomo nuovo protagonista del mondo nuovo che sta per sorgere. Vittorini propone, attraverso la protagonista femminile, invece, la necessità di una lotta che non è solo quella armata o solo quella politica: c'è anche una lotta morale, civile e culturale alla base, ancora più importante, perché essa sola può cercare di prevenire certe derivate storiche che impongono poi, fatalmente, che dalla lotta politica si giunga a quella armata. È in questa direzione che si colloca infatti l'editoriale del primo numero di «Politecnico», *Una nuova cultura*.¹²¹

A conferma del fatto che questa fosse la precisa volontà dell'autore si aggiunge la sottolineatura da parte sua di un paragrafo del già citato articolo di De Micheli, che coglie con straordinaria chiarezza questo elemento del romanzo:

Vittorini tenta in questo libro di esporre con la passione delle sue figure una riforma sentimentale dei rapporti umani, dei rapporti tra uomo e donna, tra realtà esterna e interiorità.¹²²

A questo punto si avvia la conclusione del percorso tra le posizioni della critica militante dell'epoca, con la lettura di due interventi che sono stati – in modo quasi opposto – importanti per l'autore: il primo, di Giacomo Noventa, fu apprezzato da Vittorini, benché tardivamente;¹²³ l'altro invece, di Gianfranco Piazzesi, che suscitò immediatamente le sue ire.

¹²¹ Anche in questo caso però la riflessione ha origini più antiche e si colloca precisamente nel 1937, nel lungo articolo sul Vespro Siciliano che, insieme a quello su Catherine Mansfield, l'autore considera, in una lettera del 1940 a quello stesso Aglianò qui più volte citato, ancora di «qualche importanza in un senso o in un altro» (Elio Vittorini a Sebastiano Aglianò, 11 febbraio [1940], in Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit., p. 100). Basti infatti una citazione dal primo degli articoli citati per capire come esso sostenga alcuni dei contenuti morali di *Uomini e no*: «Molto del “male” non è stato necessario che al suo persistere di male; e ad ogni modo la storia registra troppo lunghi periodi di male, di inerzia, che non era necessario fossero tanto lunghi, e che tanto lunghi furono solo per difetto della nostra energia, putrefazione della nostra coscienza. Questo dunque è da riconoscere, il venir meno dell'energia umana e il cadere in putrefazione della coscienza, assai più che la necessità del “male”. [...] nella lotta accanita tra novità di coscienza e forza d'inerzia [...] è, senza legge, senza regole, la storia» (Elio Vittorini, *Di Vandea in Vandea, il Vespro siciliano*, «Letteratura», a. I, n. 4, ottobre 1937, pp. 11-12; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. 1089-1102. La citazione a p. 1090).

¹²² De Micheli, *Uomini e no di Elio Vittorini*, cit.

¹²³ Cfr. Raffaele Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 272-273. In merito si ritornerà nel paragrafo 2.3.V. Si ha però testimonianza di una prima reazione positiva di Vittorini nei confronti degli articoli di Noventa del 1946 (si veda poco oltre la nota 122) in una lettera di poco successiva alla loro pubblicazione in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 82.

Il lungo articolo di Giacomo Noventa, dedicato al *Grande amore di Enne 2*, è, da un certo punto di vista, quasi solo pretestuosamente una recensione al romanzo vittoriniano:¹²⁴ questa apparve per la prima volta sulla «Gazzetta del Nord», il 31 agosto 1946, ed è compresa tra i ritagli dell'autore conservati ad APICE.¹²⁵ Rileggendola oggi si ha netta l'impressione che il suo estensore stia proponendo una lettura di *Uomini e no* che risente più della propria personale visione morale, che non di quanto sia effettivamente presente nel testo. La dissertazione oltrepassa la narrazione vittoriniana – che diviene quindi puro pretesto¹²⁶ – per proporre una propria e personale visione di che cosa sia la vita di un uomo nel momento in cui si lascia sedurre da quel particolare oggetto amoroso, quel «simbolo» che è, appunto, «il grande amore». Il titolo completo del volumetto Scheiwiller, *Il grande amore: in "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, in cui la recensione sarà – senza variazioni – riproposta al pubblico nel 1960, tende a confermare questa ipotesi.

L'interpretazione del personaggio femminile Berta soggiace infatti al postulato di partenza, ossia che la donna rappresenti per il protagonista «la portatrice di tutti i simboli, quella a cui si domanda tutto e si chiede tutto perché non deve essere in grado di risponderci niente né di darci niente, e tanto meno l'amore».¹²⁷ La valutazione

¹²⁴ Il confronto serrato con questa recensione è già stato avanzato da Edoardo Esposito in *L'amore di Enne 2*, «Il belpaese», giugno 1987, pp. 303-320; ora, riveduto e aggiornato in Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, cit., pp. 99-120, da cui si citerà sempre. Con le osservazioni di Esposito, alcune delle quali citate brevemente nel presente paragrafo, ci si trova in aperto accordo ma si rimanda al suo intervento critico per un maggiore approfondimento (la questione sarà poi ripresa in 2.3.V).

¹²⁵ L'articolo che tratta specificamente del *grande amore* è l'ultimo di un trittico di interventi interamente dedicati a *Uomini e no*. Si danno qui di seguito le informazioni relative al loro primo luogo di pubblicazione: Giacomo Noventa, *Il titolo*, «Gazzetta del Nord», luglio 1946, p. 5; *Il libro*, «Gazzetta del Nord», 5 agosto 1946, p. 7; *Il romanzo del grande amore*, «Gazzetta del Nord», 31 agosto 1946, p. 5. Questi articoli confluiranno più tardi in un volumetto Scheiwiller: Giacomo Noventa, *Il grande amore: in "Uomini e no" di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960. In seguito saranno inseriti in un'ampia raccolta di contributi saggistici del critico e poeta: Giacomo Noventa, *"Il grande amore" e altri scritti. 1939-1948*, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 257-288. Da quest'ultima pubblicazione saranno prese le citazioni. Le tre recensioni costituiscono un'unità critica al romanzo di Vittorini, ma nel fascicolo di APICE manca la prima.

¹²⁶ «Non vorrei far torto a Noventa: è senza dubbio un discorso di buona filosofia, o meglio di valida etica, quello di cui egli si è fatto carico; ma ha il torto di fare dell'amore di Enne 2 soltanto un pretesto, e temo che proprio in questo egli abbia peccato di quell'astrattezza che rimprovera invece al nostro personaggio, o al suo autore» (Esposito, *L'amore di Enne 2*, cit., p. 112).

¹²⁷ Noventa, *Il grande amore*, in *"Il grande amore" e altri scritti*, cit., p. 277.

ne del “rifiuto di Berta” viene dunque letta in conseguenza di tale presupposto, nel senso cioè della «ribellione» di Berta «al proprio destino di pretesto»,¹²⁸ di simbolo. Con una parafrasi un po' sintetica del discorso di Noventa, si può dire che Berta non accetti di restare con Enne 2 perché quest'ultimo l'ha collocata su un piano troppo idealizzato, troppo vicino alla “divinità”, mentre la donna vorrebbe essere semplicemente una «creatura».¹²⁹ Ma Enne 2, secondo Noventa, non può fare a meno di trasfigurare Berta in questo modo, poiché egli è un «poeta»:

Se il grande amore è soltanto una stagione nella vita degli altri uomini, esso è tutta la vita nella vita del poeta. Un vero e proprio e semplice amore non è per lui. Rinunciare al grande amore è rinunciare per lui alla poesia stessa.¹³⁰

E Berta «non vuole che il suo amante sia un poeta [...] non vuole prendere accanto a lui, né concedergli, il posto dell'universo e di Dio».¹³¹

Su questa parte del discorso di Noventa non ci si trova d'accordo, eppure, il complesso sistema di riferimenti che è messo in atto nella sua recensione, riesce a centrare un punto cruciale del romanzo, ed è su questa intuizione critica che l'articolo si chiude. Il risultato si raggiunge grazie al modo in cui Noventa mette fra loro in relazione il personaggio Enne 2, il personaggio *Io*, e il compilatore E.V. della nota finale (anch'esso considerato un personaggio), i quali vengono visti come «antagonisti»¹³² di Berta e dunque interpretati tutti come *personae fictae*. Pur avendo qualche riserva nei confronti di questo cortocircuito delle soggettività, si riconosce però come esso riesca a produrre un'interpretazione del romanzo acuta e valida e che si condivide pienamente:

E.V. [...] rappresenta l'incertezza di Vittorini fra la letteratura e la politica, fra una nuova letteratura e una nuova politica, o almeno la volontà di non rinunciare facilmente alla letteratura, di non cederla troppo facilmente a un gusto troppo volgare dell'azione.¹³³

¹²⁸ Ivi, p. 281.

¹²⁹ Ivi, p. 279.

¹³⁰ Ivi, p. 283.

¹³¹ Ivi, p. 284.

¹³² Ivi, p. 279.

¹³³ Ivi, p. 287. Sarebbe questa, secondo Noventa, la scelta di *Io*-Vittorini: «Sotto il nome di *Io*, e nella veste di uno scrittore, Vittorini finge di cedere a Berta, di scegliere, cioè, [...] quella vita dell'uomo d'azione [...] che è al di là della poesia»; in questo caso Noventa fa riferimento al fatto che *Io* nel capitolo CX (*Uomini e no*, 1945, cit. p. 212) dichiara di essere in una stanza a scrivere, mentre una donna «fa il bagno in un mastello da bucato». Dall'altra

Il motivo, dunque, per cui questa recensione può essere efficacemente considerata un punto di riferimento fondamentale nella valutazione della storia d'amore all'interno di *Uomini e no*, non è tanto per il modo in cui viene inteso il rapporto tra Enne 2 e Berta di per sé, quanto per come esso – in chiusura dell'articolo – viene inquadrato nel contesto della struttura romanzesca:

E il libro è veramente un libro *a sfondo politico nel periodo più tetro della resistenza, dopo il settembre del '43, a Milano*. Ma è proprio dal romanzo d'amore, e non dalle meccaniche e astratte scene della resistenza, che riceve tutto il suo valore politico.¹³⁴

Pur muovendo dunque da una lettura che, per quanto si è accennato, non è condivisibile in tutte le sue parti, il critico arriva a una conclusione che coglie pienamente il significato del romanzo.¹³⁵ L'importanza dello scritto di Noventa, o meglio, della sua ricezione, sarà ripresa nel momento in cui si tratterà la lavorazione del romanzo per le ultime edizioni Mondadori della metà degli anni Sessanta.

Si torni ora invece alla citata recensione di Gianfranco Piazzesi, per la quale è noto – attraverso una testimonianza di Romano Bilenchi – che Vittorini «si infuriò».¹³⁶ Si ritiene necessario darne un'attenta lettura, sia perché appunto essa suscitò

parte, però, c'è la scelta consustanziale di *Enne 2*-Vittorini: «sotto il nome di *Enne 2*, e nella veste di uomo d'azione, Vittorini finge di rinunciare a Berta, o che Berta rinunci a lui, e di continuare, anche morendo [...] la sua poetica vita» (Noventa, *Il grande amore*, in "*Il grande amore*" e altri scritti, cit., pp. 186-187; corsivo nel testo).

¹³⁴ Ivi, p. 287 (corsivo nel testo). «Vi è riflessa la tragedia della nostra gioventù e della nostra cultura, di quella gioventù che ha partecipato alle ultime lotte, e che ha creduto di reagire al proprio culto fanatico di una poesia di impotenti, con un fanatismo più crudele e impotente ancora; quello dell'uomo d'azione che resta al di qua della poesia. E vi è riflessa anche la tragedia di quei giovani che avendo partecipato, e forse più coraggiosamente degli altri, alle medesime lotte, riconoscono che esse non hanno rappresentato per loro che un nobile gioco o una grande avventura e che il loro dovere è di tornare ormai, senza farsene un inutile segreto, alla letteratura e alla poesia: ma hanno intanto acquistato in quelle lotte, e nel contatto cogli eroi, l'esigenza di una poesia meno impotente, e soprattutto meno superba della propria impotenza» (*ibidem*).

¹³⁵ «trattando il libro come un testo di morale e non come una finzione, assumendone apertamente il contenuto in quanto tale, [Noventa] contraddice le tendenze della critica di allora e di oggi suggerendo paradossalmente, con la stessa radicalità dell'assunto, quel superamento (non crociano) dei "generi" che oggi molta parte della critica tende a riaffermare. Ma soprattutto perché, applicando quei criteri a *Uomini e no*, ne fa emergere il fondo» (Fortini, *Rileggendo «Uomini e no»*, cit., p. 984).

¹³⁶ La testimonianza di Bilenchi fornisce anche un suo interessante giudizio sul romanzo

una decisa reazione nell'autore (ammessa solo a partire dalla testimonianza di Bilenchi, la recensione è infatti assente dal faldone d'archivio), sia perché il suo valore si accresce nel momento in cui ci è data la possibilità di valutarla alla luce delle informazioni che sono fornite dalle carte d'archivio sul *modus operandi* di Vittorini durante la stesura del romanzo. Innanzitutto Piazzesi sostiene che alla base della scrittura di *Uomini e no* ci sia stato un profondo «bisogno di scrivere [...] in funzione di particolari istanze morali, bisogno di chiarificazione, e, insieme, un mezzo di lotta, un sostegno per non perdersi, come l'eroe del suo romanzo».¹³⁷ Da qui in poi però l'attacco al lavoro letterario di Vittorini giunge duro e preciso:

Uomini e no [...] mi sembra ormai un libro lontano da noi e già invecchiato. [...] questa sua tensione morale ha deformato la sua scrittura [...] una scrittura concepita come immediata trascrizione di particolari disposizioni morali, è già condannata in partenza, ad essere fuori della letteratura.¹³⁸

Piazzesi condanna dunque, in prima istanza, l'eccesso di dissertazione moralistica all'interno del testo narrativo, a tal punto eccedente – a suo parere – da inficiare l'identità letteraria del testo: nessun'altro, tra coloro che sono stati più qui presi in considerazione, si spinge a un'affermazione così netta ed è comprensibile la reazione di Vittorini. Benché il critico non ne faccia esplicito riferimento, è chiaro che la parte del testo ad essere innanzitutto posta sotto accusa sono i corsivi, soprattutto quelle parti in cui espressamente la voce narrante spiega e commenta il valore delle

vittoriniano: «Quando nel 1945 uscì “Società” con una recensione su *Uomini e no* scritta da Gianfranco Piazzesi, Vittorini si infuriò. All'arrivo della rivista era presente un comune amico il quale mi raccontò che Elio, lette alcune recensioni, fu preso dall'ira e con un solo strattone riuscì a dividere in due il grosso fascicolo. Poi mi telefonò rimproverandomi di non avere compreso il suo romanzo. Gli risposi che lo stavo leggendo proprio in quei giorni e che non potevo influire su un recensore il quale pensava con il proprio cervello. [...] Elio in quei giorni venne a Firenze. Avevo finito di leggere *Uomini e no* e non mi era piaciuto. Gliene spiegai le ragioni. Anche io non avevo un'idea statica del romanzo, ma il libro era fallito proprio in quello che Vittorini aveva voluto fare di nuovo. Non gli era riuscito di usare la storia in rapporto ai sentimenti e all'azione del protagonista» (Romano Bilenchi, *Vittorini a Firenze*, «Il Ponte», cit., pp. 1085-1131. La citazione a p. 1112). Sulle reazioni di Vittorini si veda anche la lettera a Gianfranco Corsini, Milano, 13 novembre 1945, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 33: «Le recensioni del secondo numero di “Società” mi hanno veramente sconcertato».

¹³⁷ Gianfranco Piazzesi, *Elio Vittorini: Uomini e no*, «Società», a. 1, n. 3, s.d. [ma ante 5 novembre 1945, data di ingresso registrata alla Biblioteca Centrale Sormani di Milano], pp. 288-290. La citazione alle pp. 288-289.

¹³⁸ Ivi, p. 289.

vicende raccontate nei capitoli in tondo. L'attacco di Piazzesi potrebbe però anche coinvolgere l'intrusione di commento che abbiamo visto annidarsi qua e là all'interno proprio di queste sezioni: ciò che viene contestato è, ad ogni modo, l'invasione della posizione autoriale all'interno del tessuto diegetico.

Anche dal punto vista stilistico Piazzesi esprime giudizi limitativi, che sono poi gli stessi su cui nel tempo anche la critica accademica si appunterà per giustificare il giudizio riduttivo portato su *Uomini e no*.¹³⁹ Scrive, infatti, il recensore che il romanzo vittoriniano del 1945 «Ripete *Conversazione in Sicilia* imitandone la scrittura, ma esternamente, come se il suo precedente romanzo fosse ora il suo modello letterario».¹⁴⁰ Alla luce di quanto è stato detto nei precedenti capitoli, il parere è condivisibile, in merito cioè a come *Conversazione* rappresentasse un punto di arrivo letterario imprescindibile per Vittorini e a come egli abbia tentato di oltrepassarlo, riaffermandolo: il risultato ha prodotto però – almeno in alcune parti – un rigido manierismo.

Piazzesi individua la causa di queste mancanze nel fatto che «i libri scritti con maggior foga ed entusiasmo sono quelli più aridi e assurdi in una letteratura»¹⁴¹ e l'imaturità del testo rappresenta «l'incapacità dello scrittore di trascrivere questa realtà di ieri, ancora troppo viva e sofferta dentro di lui».¹⁴² Il fatto, insomma, che *Uomini e no* sia un romanzo scritto “di getto” sarà una delle caratteristiche che si consoliderà maggiormente a proposito della narrazione vittoriniana nata sotto il fuoco della Resistenza e l'autore stesso, anzi, tenderà ad enfatizzare questo aspetto, caricandolo di aneddoti sulla precarietà delle condizioni in cui ha lavorato¹⁴³ e sulla rapidità della consegna del testo all'editore senza avere avuto «occasione di rileggerlo».¹⁴⁴ È legittimo ritenere che Vittorini abbia usato questo espediente per giustificare in qualche modo le mancanze e le insufficienze che egli stesso riconobbe al romanzo, fin dalla stesura della *Nota* finale, ma soprattutto dopo essersi misurato con la critica contemporanea.

Occorre però riflettere sul fatto che *Uomini e no* sia stato l'unico testo letterario di Vittorini a non avere avuto una sua anticipazione in rivista: sulla stampa clandestina

¹³⁹ Non è qui possibile fornire una rassegna delle posizioni critiche su questo particolare aspetto, anche perché la questione si complica se si tiene conto del fatto che il testo di *Uomini e no* preso come punto di riferimento nella maggior parte dei casi non è quello della *princeps* – a cui si riferisce il discorso di Piazzesi – ma quello fissato dall'edizione del 1965.

¹⁴⁰ Piazzesi, *Elio Vittorini: Uomini e no*, cit., p. 289.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Si è già fatto accenno alla questione nel capitolo 1 della prima parte. Si veda poi anche più avanti il paragrafo successivo.

¹⁴⁴ Vittorini, *Intervista alla giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 333.

apparvero tra il 1943 e il 1944 alcuni racconti che ne condividono l'ispirazione¹⁴⁵ e uno, molto breve, fu estratto dal romanzo a ridosso della pubblicazione,¹⁴⁶ ma *Uomini e no* non apparve mai a puntate, nemmeno in una sua parte. È un aspetto di estrema importanza per Vittorini, il quale – come ben afferma Maria Corti – considerava la proposta in rivista di alcuni capitoli di una più lunga narrazione, come una tappa necessaria nel proprio processo di rielaborazione dei testi: quanto pubblicato funziona infatti come «materiale da costruzione».¹⁴⁷ È questa dunque una vera e propria strategia compositiva, a tal punto consapevolmente impiegata da Vittorini, che egli la propone alla sua amica Marguerite Duras, come metodo per uscire da dubbi e incertezze della scrittura.¹⁴⁸ *Uomini e no*, quindi, è l'unico romanzo di Vittorini che non è stato “messo alla prova” in questo modo e di conseguenza, per quanto l'autore insista eccessivamente sulla rapidità e precarietà della sua composizione, tentando di trovare una giustificazione per le mancanze del testo, è anche vero che è di fatto mancato un passaggio fondamentale nell'abituale procedere dell'autore. Ad ogni modo, l'analisi delle carte manoscritte ha ampiamente dimostrato come non si tratti affatto di un romanzo scritto d'impulso, soprattutto non è vero che non sia stato “nemmeno riletto”.

La recensione di Piazzesi prosegue poi valutando la struttura compositiva del romanzo e dando un giudizio fortemente limitativo, proprio a quella che abbiamo visto essere una delle componenti poste alla base della sua prima ispirazione ossia, la «separazione netta del libro, in visione e riflessione».¹⁴⁹ Il giudizio negativo dato alla doppia struttura di tondi e corsivi ha come conseguenza il fatto che il romanzo sia definito «affannoso: senza stile che è il tempo e lo spazio della narrazione, dove le cose si sistemano e prendono vita».¹⁵⁰

¹⁴⁵ Se ne è già parlato attribuendo ad alcuni di essi il valore di avantestò.

¹⁴⁶ Elio Vittorini, *Scelti per la fucilazione*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 13 maggio 1945, p. 3: il testo del racconto corrisponde ai capitoli CII-CIII, pp. 195-199, della *princeps*.

¹⁴⁷ Maria Corti, *Introduzione a Vittorini, Le opere narrative*, cit., vol. I, p. XXIV.

¹⁴⁸ «Je veux dire à Marguerite qu'elle doit publier son roman dans «Temps Modernes». Comme ça elle peut voir mieux s'il marche bien, et le corriger s'il est à corriger [...]» (Elio Vittorini a Dionys Mascolo e Marguerite Duras, 3 dicembre 1951, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., pp. 386-390. La citazione a p. 390). Vittorini qualche anno più avanti esplicherà apertamente il suo metodo di lavoro: «Mi metto a scrivere un racconto o un romanzo [...]. E subito mi nasce la voglia di sottoporre quello che sto scrivendo alla verifica del lettore: per questo tendo a pubblicare in rivista, via via che le scrivo, le mie narrazioni; la pubblicazione a caldo è per me una verifica, uno stimolo e una propulsione» (Elio Vittorini, *Dodici domande*, intervista rilasciata a Raffaele Covi nell'ottobre 1953, edita nella sua interezza per la prima volta in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 676-684. La citazione a p. 682).

¹⁴⁹ Piazzesi, *Elio Vittorini: Uomini e no*, cit., p. 289.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Credo, quindi, che un proficuo esame critico, per il libro, consista proprio nell'esaminare determinate pagine, poche, ma veramente belle che si possono astrarre dalla narrazione, autonome come sono, in una loro propria esistenza. [...] questa volta credo che un procedimento simile sia legittimo perché queste pagine, nate da una diversa disposizione dello scrittore sono *inserite* nel romanzo per necessità di struttura, ma non ne fanno veramente parte.¹⁵¹

Un'affermazione di questo tipo può essere pienamente accolta se si considerano i tempi e i modi di composizione del testo testimoniati dalla carte manoscritte. Ed è infatti proprio uno dei brani che appartiene alla seconda fase di riscrittura, precisamente la scena legata alla visione dei morti di largo Augusto, quella del muto dialogo di Berta con i morti (aggiunto sulle carte 42-43), ad essere percepito da Piazzesi come "estraneo":

Solo una determinata disposizione strutturale può far pensare che la scena dei morti sia il nucleo vitale del romanzo; in realtà la differenza di tono, che è quella che conta, è enorme.¹⁵²

Si ricorda infatti che la sezione narrativa che comprende il corsivo di Berta è una delle parti più sbilanciate sul piano stilistico, proprio a causa di una continua oscillazione tra capitoletti improntati a una rappresentazione referenziale e mimetica delle azioni dei militari (e del loro rancio), e capitoli in cui la presenza di Berta, l'incontro con i vecchi del parco e poi l'arrivo di Giulaj creano uno scarto in seguito all'insistita immissione di metafore e similitudini (una su tutte quella del «padre antico»).¹⁵³

Le conclusioni che trae Piazzesi non sono di poco conto:

Mi sembra, però, che non ci sia soltanto la logica diversità, sempre esistente, fra una pagina riuscita ed una meno riuscita, ma un'intensità lirica, che appunto come tale, è estranea a ogni narrazione. Vittorini non sente il romanzo. *Conversazione in Sicilia* poteva esser considerata narrativa solo per un equivoco, ma quel viaggio spirituale [...] riporta alla memoria esempi celebri di letteratura, ma che non sono mai stati di narrativa.

L'autore non sa vedere le cose una in relazione all'altra, in una catena casuale di rapporti, condizione indispensabile a un "tempo" e quindi a uno "stile" di narrazione; ma [...] ha una virtù quasi medioevale di "visione".¹⁵⁴

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., pp. 141-142.

¹⁵⁴ Piazzesi, *Elio Vittorini: Uomini e no*, cit., p. 290.

E, dunque, meglio si comprende perché il personaggio protagonista abbia le caratteristiche sfuggenti di cui si è già dato conto.

Una simile disposizione rifiuta per forza la costruzione di un romanzo, è impossibile costruire un carattere ed Enne 2 [...] resterà sempre a provarlo. Vittorini potrà vedere uomini e cose, soltanto, [...] in un gesto che dica tutto di loro, come fa lo scultore per le sue statue.¹⁵⁵

La recensione di Piazzesi, molto acuta e circostanziata, nonostante la reazione furiosa che ha suscitato all'autore in un primo momento, ha però senz'altro condizionato fortemente la visione che Vittorini aveva del proprio testo e le correzioni apportate per l'edizione del 1949 lo dimostrano.

III. *Autocritica vittoriniana*

Le risposte date da Vittorini nell'*Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*,¹⁵⁶ databile all'autunno del 1946 propongono un giudizio su *Uomini e no* che può essere considerato come punto di partenza dell'autocritica avviata dallo scrittore nei confronti del proprio romanzo:

Conversazione in Sicilia [...] è certo un libro migliore di *Uomini e no* (in cui, per esigenze di trama, la premeditazione ha dovuto di nuovo avere la sua parte).¹⁵⁷

Il termine *premeditazione* era già comparso all'interno di alcune pagine dedicate a William Faulkner e al suo percorso narrativo che ad un certo punto delude le aspettative: le cause dell'involuzione della scrittura faulkneriana erano poste da Vittorini

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Seguendo quanto afferma Raffaella Rodondi in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 336, si sa che l'intervista (più volte richiamata all'interno del presente discorso) avvenne per via epistolare e che la stesura delle risposte è databile al periodo ottobre-novembre del 1946; una parte fu poi pubblicata nel «Corriere del libro», a. II, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3. Così commenta la Rodondi: «È questa la prima delle varie "ricostruzioni" autobiografiche che si affolleranno nel dopoguerra, talvolta discordanti tra loro e rispetto alla realtà dei fatti»; dal punto di vista che si sta qui seguendo però interessano proprio le rappresentazioni di sé e del proprio lavoro fornite da Vittorini, al fine di valutare l'evoluzione del suo pensiero e delle sue posizioni.

¹⁵⁷ Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 331.

nel fatto che «Lo scrittore non concepisce, bensì medita, ragiona, trae conseguenze; i suoi fantasmi deriva a forza d'ingegno da altri fantasmi; e la sua prosa, tagliata fuori dalla fantasia, scorre senza più la vita che le dava duplice forza»¹⁵⁸ e lo sviluppo della narrazione «avviene dunque per virtù di schema, di *premeditazione*».¹⁵⁹ Quest'ultimo termine introduce quindi un giudizio negativo sul testo letterario, considerato rigido e insufficiente a causa di una volontà di calcolo, in base alla quale lo scrittore sembra avere stabilito *a priori* contenuti e struttura, senza riuscire a immettervi uno slancio stilistico vitale.

Il termine viene poi riproposto da Vittorini nell'intervista – come si è visto – al fine di operare all'interno della propria produzione narrativa una valutazione che separi in modo molto schematico i testi che egli riconosce buoni e quelli meno buoni. In questo modo sono commentate le sue prime prove degli anni Trenta, *Piccola borghesia*, *Viaggio in Sardegna* e *Il garofano rosso*:

In questi libri c'era il mio gusto come si era formato proprio attraverso il mio interesse per la letteratura e le arti in genere, c'erano ricordi d'infanzia e osservazioni di vita, c'erano prese di posizioni morali, c'era anche polemica, e c'era la ricerca per esprimere qualcosa che non afferravo.¹⁶⁰

L'autore afferma allora chiaramente – con il senno di poi – in che modo egli si poneva allora di fronte alla scrittura:

Io pregustavo cose che ad un certo punto di quanto scrivevo (racconto o altro) mi sarei trovato a dire. Premeditavo e pregustavo.¹⁶¹

Con *Conversazione* questo atteggiamento è superato e Vittorini spiega, a posteriori, l'avvenuto cambiamento come un passaggio da una percezione estetica della lettura e della scrittura, a una percezione emotiva, che è la premessa indispensabile per scrivere con lo scopo di «esprimere una certa verità».¹⁶² All'interno di questa disamina,

¹⁵⁸ Elio Vittorini, *L'ultimo Faulkner*, «Omnibus», a. II, n. 44, 29 ottobre 1938, p. 7; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 31-33. La citazione a p. 33. La stessa frase è riproposta da Vittorini in uno scritto di poco successivo a quello citato: «Faulkner si è lasciato andare, ed è caduto fuori dalla fantasia, nella premeditazione, nello schema» (Elio Vittorini, *America*, «Almanacco letterario Bompiani», 1939, pp. 189-192; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 41-47. La citazione a p. 42.

¹⁵⁹ Vittorini, *L'ultimo Faulkner*, cit., p. 33 (corsivo mio).

¹⁶⁰ Vittorini, *Intervista con la giornalista inglese*, cit., p. 330.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, p. 331. Si tratta per altro proprio dell'elemento attaccato da Carlo Salinari.

Uomini e no è considerato come un arretramento, rispetto all'ottimo punto di arrivo letterario che aveva rappresentato il romanzo scritto tra il 1937 e il 1938 e i termini di questa involuzione sono apertamente dichiarati: nel romanzo resistenziale ha prevalso la «premeditazione» delle posizioni morali che volevano essere espresse, delle osservazioni esistenziali e della polemica. Troppo forte l'urgenza di dire, di testimoniare un vissuto, troppo rapida (benché non “di getto”) la sua composizione. L'urgenza espressiva si giustifica sulla base della necessità – avvertita dall'autore – di comunicare quella spinta utopica che ha sempre caratterizzato (e continuerà a caratterizzare) i propri testi,¹⁶³ ma *Uomini e no* in particolare, poiché si colloca a ridosso della Liberazione del 1945, che appare a Vittorini come possibilità dell'edificazione di tale utopia in termini socialmente e politicamente concreti.

Proprio sulla rappresentazione delle situazioni contingenti che hanno affiancato la stesura del romanzo Vittorini insiste qui per la prima volta, dichiarando come «scrivere *Uomini e no*» fosse stato «avventuroso»¹⁶⁴ e, da questo momento, inizia la costruzione di una vera e propria “mitologia” intorno ai modi di scrittura del romanzo di Enne 2, cosa evidente fin dal fatto che egli insiste sulla sua situazione di clandestinità, per cui, sfuggito all'arresto e rifugiato «in casa di amici sopra Varese», scriveva, «pronto a bruciare i fogli», nascondendoli ogni sera «in un tubetto da medicinali» che seppelliva in giardino. Per altro si segnala che Valentino Bompiani racconta la cosa diversamente, dicendo come i fogli fossero nascosti «sotto i mattoni»¹⁶⁵ del pavimento, a ulteriore riprova di quanto la scrittura del romanzo fosse stata caricata di aneddoti.¹⁶⁶

L'*Intervista con la giornalista inglese* registra poi altre precise dichiarazioni d'autore che rendono conto di come Vittorini si ponesse nei confronti di *Uomini e no* a poco più di un anno dalla sua pubblicazione:

Le ho già detto che *Uomini e no* mi piace meno di *Conversazione*, ma ancor meno mi piace l'interpretazione che ne è stata data da parte della stampa come di un libro che divide gli uomini in due categorie: gli *uomini* e i *non-uomini*. Vi

¹⁶³ Così Asor Rosa in un recente – e più disteso – giudizio complessivo sull'opera di Elio Vittorini: «alla base del suo sperimentalismo c'è [...] un progetto di segno utopico, che cerca fin dall'inizio, e poi per tutto il corso della sua vita (nonostante le sconfitte e le delusioni) di espandersi e affermarsi in tutte le direzioni» (Alberto Asor Rosa, *Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta* (Elio Vittorini), in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni-RCS Libri, 2004, pp. 339-354. La citazione a p. 347).

¹⁶⁴ Vittorini, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., p. 333.

¹⁶⁵ Valentino Bompiani, *Sotto i mattoni*, «Il Ponte», cit., pp. 1058-1059; poi, con qualche modifica che coinvolge proprio la consegna del testo di *Uomini e no* all'editore, in Bompiani, *Via privata*, cit., pp. 216-217.

¹⁶⁶ Si era già fatto accenno a questi elementi in 1.1.

è nel testo un lungo capitolo che esclude esplicitamente un'interpretazione simile, suggerendo invece che, *noi, gli uomini, tutti gli uomini* siamo allo stesso tempo uomini e non uomini.¹⁶⁷

Vittorini continua l'intervista polemizzando su un altro punto che – come si è visto – è stato ampiamente equivocato dalla critica: «non è affatto il caso di indentificarmi con l'Enne 2 di *Uomini e no*. Il lavoro che ho dato alla resistenza italiana dal 1941 al '45 è stato solo di stampa e di organizzazione anche se a volte, [...] ho fatto qualche lavoro manuale».¹⁶⁸ E ancora, poco sopra: «Non so come si adoperi una rivoltella, non ne ho mai voluto prendere in mano una, e non ho ucciso. Se ho partecipato talvolta a delle azioni, e se sono stato con partigiani in montagna, è stato sempre in qualità di osservatore, sempre senza armi in tasca. [...] ho semplicemente rischiato la pelle; non altro».¹⁶⁹

L'autore prosegue ancora l'attento bilancio della propria attività letteraria, dichiarando apertamente di volersi muovere nella direzione che egli giudica migliore:

¹⁶⁷ Vittorini, *Intervista alla giornalista inglese Kay Gittings*, cit., p. 333 (corsivi nel testo). Vittorini insiste ripetutamente, in quegli anni, nel tentativo di sciogliere l'equivoco: «Non esistono, insomma, "uomini" e "non-uomini"; e come il sottosuolo dostoevskiano [...] è comune in potenza a tutti gli uomini, così [...] il "non uomo" è in noi, anche se siamo degli imbecilli» (Elio Vittorini, [*Uomo e sottosuolo*], «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 34, 39 e 43; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 424-426. La citazione a p. 426). L'autore tenterà poi di ovviare la questione almeno nei confronti del pubblico francese, introducendo, prima dell'avvio del romanzo – che sarà tradotto per Gallimard nel 1947 – una nota al testo, in cui la questione è precisata in modo inequivocabile. La preoccupazione della ricezione da parte francese, sorge però non solo dall'esperienza di quanto accaduto in Italia, ma anche dal fatto che una traduzione clandestina aveva già fatto circolare *Uomini e no* con un titolo ancora più "separatore" di quello italiano: *Les hommes et les autres*. La vicenda è già ampiamente nota e si veda al proposito la lettera che Vittorini scrisse al traduttore, Michel Arnaud, il 7 luglio 1947 (Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 124) in cui scrive in italiano il testo della nota, affinché venga tradotto e inserito nella prima edizione Gallimard. Questa avvertenza è rimasta nelle successive pubblicazioni francesi ed è tuttora presente nelle ristampe più recenti del romanzo. Si ritornerà in modo più approfondito su questa questione nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

¹⁶⁸ Vittorini, *Intervista alla giornalista inglese Kay Gittings*, cit., pp. 332-333.

¹⁶⁹ Ivi, p. 332. Di queste parole altre sono eco: «sono uscito dalla lotta di liberazione senza ancora sapere come si carica e si spara. Mi vergognavo di chiedere che mi insegnassero, e più passava il tempo più me ne vergognavo. Tuttavia ho cercato di rendermi utile lo stesso» (Elio Vittorini, *Della mia vita fino ad oggi*, «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 508-514. La citazione a p. 513).

Naturalmente, poiché mi piace *Conversazione* più di *Uomini e no*, è nel senso di *Conversazione* che io ora sto cercando di scrivere. Un romanzo lungo [...].¹⁷⁰

Il romanzo in questione è *Le donne di Messina*, il quale inizierà ad essere pubblicato sulla rivista «Rassegna d'Italia» (la prima puntata appare nel febbraio 1947, l'ultima uscirà sul numero di settembre 1948): la sua ispirazione sorge dunque, almeno inizialmente e programmaticamente, “all'ombra” di *Conversazione in Sicilia*. Inoltre, negli stessi mesi in cui si collocano le risposte all'intervista, in particolare dal settembre 1946 all'inizio di novembre dello stesso anno, Vittorini scrive d'un fiato *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, che sarà pubblicato nel gennaio 1947.¹⁷¹ Anche questo racconto lungo si pone nella stessa direzione di scrittura di *Conversazione*, e a riprova di ciò basti leggere la nota posposta alla sua prima edizione:

I miei lettori sono abituati a vedersi quasi suggerita una “morale” dal succedersi degli avvenimenti che io racconto loro. Questa volta è diverso. Se qualcosa di simile il mio racconto contiene, lo contiene nel carattere dei personaggi, cioè nel “fermo” di loro, e non nei fatti a cui essi partecipano o in quello che essi fanno.¹⁷²

La precisazione d'autore – in realtà più allusiva che chiarificatrice, come sua abitudine – ripropone la volontà di evitare di esprimere nel testo letterario una *premeditazione* di modi e contenuti, allo scopo di raggiungere la *verità* che soggiace alle parole e alla narrazione «senza averci pensato mai», come «d'un tratto».¹⁷³ *Il Sempione* inoltre è importante in quanto è concepito da Vittorini proprio nel difficile momento di riflessione sulla propria attività e sui propri testi. L'autore, infatti, si trova di fronte alla crisi di un linguaggio e di uno stile letterari, alle cui origini è posta la riconsiderazione del rapporto dell'opera letteraria con la realtà, con la Storia. Questa incertezza, che nasce in modo consustanziale alla stesura di *Uomini e no* e che proprio negli anni che si stanno ora analizzando tenta di risolversi, è delineata ancora dalla stessa

¹⁷⁰ Ivi, p. 333.

¹⁷¹ Vittorini nell'intervista parla di uscita prevista «per Natale» (ivi, p. 333). Sulle vicende editoriali del *Sempione* si veda Raffaella Rodondi, *Note ai testi. Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in Vittorini, *Opere narrative*, cit., vol. 1, pp. 1227-1233 e anche le note inserite in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 393.

¹⁷² Elio Vittorini, *Nota a Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, Milano, Bompiani, 1947, p. 155.

¹⁷³ Vittorini, *Intervista alla giornalista inglese*, cit., p. 331. Con queste parole Vittorini descrive la felice riuscita, quasi a lui stesso impreveduta, di *Conversazione*.

nota al *Sempione*, nella quale Vittorini porta i dati oggettivi sul salario di un operaio, accompagnati dal seguente commento:

Questo non per presumermi scrittore che “aderisce alla vita”. Non per dare spiegazioni sul significato del libro o sulla sua origine. Non per aiutare in ogni caso la critica. Ma solo per avvertire che le situazioni economiche come quella accennata nel mio racconto sono le più comuni nella realtà attuale del nostro paese: non eccezionali.¹⁷⁴

La difficoltà dunque è ancora come gestire il rapporto con la dimensione referenziale e concreta dell’extraletterario, la quale – estromessa programmaticamente dal testo concepito su impalcature simboliche e allusive – ritorna nella nota di accompagnamento, per riproporre per altro un altro problema specifico della scrittura vittoriniana, cioè la “questione del commento”, ossia come e quanto possa e debba essere presente in un testo letterario la «riflessione morale e psicologica», il «secondo tempo, d’intima pausa, di ripensamento».¹⁷⁵

La riflessione sugli elementi costitutivi dei propri testi letterari e sui propri modi di fare letteratura è di lì a poco approfondita nella *Prefazione al Garofano rosso*, scritta nel dicembre del 1947 e pubblicata nel 1948, in appendice a quella che è la prima edizione in volume del romanzo, nella collana Mondadori Medusa degli italiani. Tale scritto introduttivo si pone in diretta continuità (innanzitutto terminologica) con quanto detto fin qui e, al suo interno, proprio la “questione del commento” trova una sua – seppur provvisoria – sistemazione.

Il punto di partenza per un’analisi della prefazione può essere la dichiarazione in cui Vittorini afferma come, una volta iniziata la pubblicazione in rivista di *Conversazione in Sicilia*, non sia più stato in grado di correggere il *Garofano* «per la censura»:¹⁷⁶

Lo ritoccavo lo correggevo, ed era come correggere il libro di un altro che fosse vissuto in un altro tempo. [...] Quello che io ero diventato non trovava nel libro alcun appiglio per manifestarsi. Tutto del libro mi pareva di ostacolo a correggerlo nel senso di “quello che ero diventato”; [...] mi erano d’ostacolo il

¹⁷⁴ Vittorini, *Nota a Il Sempione strizza l’occhio al Frejus*, cit., p. 155.

¹⁷⁵ Le citazioni da Vittorini, *Uomini e no*, 1945, cit., aletta di sinistra.

¹⁷⁶ Come è noto, tutte le dichiarazioni in merito alla storia della composizione del testo del *Garofano* fornite da Vittorini stesso all’interno della *Prefazione* devono essere rettificare e precisate, poiché alterano in buona parte la realtà storica dei fatti. Per la ricostruzione filologica della storia del testo si rimanda a Raffaella Rodondi, *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 13-163 (capitolo *Viaggio intorno al «Garofano»*).

modo in cui avevo creduto di dover attenermi nel rappresentare la sua vicenda, il realismo psicologico di cui mi ero servito per descrivere i personaggi, l'angolo visuale da cui mi ero sforzato di osservare idee ed affetti nei personaggi, insomma il suo linguaggio.¹⁷⁷

Benché le citazioni dalla *Prefazione* siano per lo più molto note, se ne propone qui una lettura che mette in evidenza più che la forza della dichiarazione di poetica in essa contenuta, l'elemento di crisi che questo scritto tende volontaristicamente a superare.

Innanzitutto è necessario ripartire da un'affermazione di Vittorini, secondo cui il linguaggio del *Garofano* «era un linguaggio che» – durante gli anni della sua formazione – «sembrava obbligatorio imparare per scrivere romanzi»:

Costituiva una tradizione di un secolo che si aggiornava più o meno ad ogni nuovo romanziere, in Italia e fuori. [...] Ottimo per raccogliere i dati *espliciti* di una realtà, e per collegarli *esplicitamente* tra loro, per mostrarli *esplicitamente* nei conflitti loro.¹⁷⁸

È il linguaggio romanzesco della tradizione europea, all'epoca considerata la più moderna, su cui Vittorini si era inevitabilmente formato e sul quale aveva fondato le proprie iniziali preferenze. L'autore afferma, a fine 1947, che «oggi» quel linguaggio risulta «inadeguato [...] per un tipo di rappresentazione nel quale si voglia esprimere un sentimento complessivo o un'idea complessiva, un'idea riassuntiva di speranze o insofferenze degli uomini in genere, tanto più se segrete».¹⁷⁹

È chiaro però che il valore di quell'«oggi» si estende fino al tempo in cui *Conversazione in Sicilia* è stato scritto ed elaborato: è proprio questo, infatti, il romanzo in cui lo scrittore è riuscito a superare la tradizionale forma di scrittura romanzesca e il suo realismo psicologico che invece ancora sostengono il *Garofano*. Lo stesso rifiuto di questa tecnica viene poi ripreso e ribadito apertamente nei brani redatti per *Americana* tra il 1940 e il 1942, dimostrando come – su questo aspetto – la poetica dell'autore, tra 1937 e 1947, sia rimasta costante (ma la necessità del superamento del realismo psicologico non sarà mai messa in discussione, restando un punto fermo della poetica vittoriniana).

All'interno della *Prefazione*, però, conta notare come l'insuccesso di *Uomini e no* venga considerato dall'autore stesso come un arretramento della propria ricerca nar-

¹⁷⁷ Elio Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, in Vittorini, *Opere narrative*, cit., pp. 423-450; la citazione a p. 431 (corsivo nel testo).

¹⁷⁸ Questa e le precedenti citazioni *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

rativa, che ha ricondotto la propria scrittura a uno stadio che è precedente rispetto alla prova letteraria considerata migliore, cioè appunto *Conversazione*: il tentativo di oltrepassarla, in una direzione di maggiore comunicatività è dunque fallito. Il romanzo del 1945 sembra, agli occhi del suo autore, avere riproposto tutti quei difetti che egli riconosce nelle sue narrazioni precedenti il 1938 e soprattutto nel *Garofano rosso*.

E dunque, allora, perché riproporre al pubblico, nel 1948, il *Garofano*? E perché la necessità di scrivere quella lunga *Prefazione*? Per giustificare agli occhi del pubblico una prova letteraria così diversa da quelle che il pubblico riconosceva come vittoriniane, ma anche e soprattutto per fare il punto sulla propria poetica. Ma perché in quel momento, dopo la pubblicazione del *Sempione*? Se un ritorno al linguaggio di *Conversazione* fosse pienamente riuscito con quest'ultimo romanzo breve del 1947 (oppure con l'altro, lungo, in corso di scrittura e in parte già edito in rivista), probabilmente questa ampia prefazione non avrebbe avuto ragione di essere scritta: le nuove narrazioni sarebbero state sufficienti per riportare Vittorini alla propria piena efficacia letteraria.

La *Prefazione*, invece, propone – interposto *Il garofano rosso* – un bilancio sulla propria scrittura in un momento in cui Vittorini inizia a sospettare che non si debba commettere l'errore di «mettersi in mente che, quando uno ha scritto una *Conversazione*, si debba aver finito per sempre di scrivere nel senso di *Garofano rosso*».¹⁸⁰

La scrittura delle *Donne di Messina*, in particolare, deve avere deluso le aspettative dichiarate nel 1946 nell'intervista, deluso cioè il tentativo di scrivere «nel senso di *Conversazione*». Inoltre, i dibattiti letterari di quegli anni, che insistono da più parti nel volere portare la narrativa a una resa quasi mimetica del reale o, comunque, a un'attenzione preponderante per il dato referenziale e la volontà di rivolgersi non solo al pubblico smalizzato dei letterati, non permettono a Vittorini di tornare pacificamente allo stile del romanzo del 1938.¹⁸¹ La non entusiasta ricezione del *Sempione* da parte della critica contemporanea è prova ulteriore di questo momento di crisi.¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Benché, infatti, Vittorini abbia dichiarato di avere iniziato a scrivere le *Donne di Messina* con l'intenzione di tornare allo stile di *Conversazione*, questo romanzo raccoglie anche un'altra eredità: «Certo è che Vittorini desiderava raccogliere l'elemento di azione di *Uomini e no*; che in uno scrittore lirico l'azione tenda a trasferirsi sul piano epico-corale non sorprende in quanto ivi la liricità stessa può mascherarsi da azione» (Corti, *Prefazione a Vittorini, Le opere narrative*, cit., p. XLII).

¹⁸² Non ci si sofferma ulteriormente su questo aspetto, ma i ritagli di giornale conservati nel faldone dedicato a *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* conservati nel fondo dell'autore, ne forniscono una chiara indicazione (Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, Serie 5 “Testi letterari e saggistici”, fascicolo: “Il Sempione strizza l'occhio al Frejus. Recensioni”). Vale la pena di segnalare come una traduzione francese di *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* sia stata edita per la prima volta su «Les Temps Modernes», nei nu-

Insomma, a fine anni Quaranta – evidentemente – non si può più scrivere come a fine anni Trenta e il tentativo del ritorno, programmaticamente ritenuto positivo da Vittorini,¹⁸³ è sostanzialmente insufficiente. La divaricazione stilistica che intercorre tra il *Sempione* e *Le donne di Messina* è la manifestazione chiara ed evidente delle difficoltà di Vittorini in questi anni di trovare un equilibrio tra le proprie intenzioni e i risultati raggiunti via via: questo *impasse* anticipa e giustifica il silenzio poetico degli anni successivi.

Dietro questa difficoltà stilistica, si annida, profonda, la crisi del proprio pubblico di riferimento.¹⁸⁴ Con *Uomini e no* Vittorini si rivolgeva programmaticamente a una comunità di lettori che esisteva solo potenzialmente, preannunciata da quella particolare unione di classi sociali avvenuta tra le file della Resistenza: questo particolare momento storico e politico che vede fianco a fianco borghesi, intellettuali di vario tipo e proletari appare a Vittorini come la premessa di un nuovo corso della Storia, e questo particolare insieme di persone è il pubblico per il quale è stato progettato il romanzo. Lo si è visto: è lo stesso pubblico di «Politecnico», quello degli operai che voglio apprendere e degli intellettuali che hanno «le scarpe rotte».¹⁸⁵

Le difficoltà con cui si scontrano sia il romanzo sia la rivista segnalano a Vittorini non solo il fallimento del suo intento comunicativo (letterario o pubblicitario che sia), ma – soprattutto – l'infondatezza delle proprie speranze, il tracollo della realizzazione di un'utopia. Da qui la crisi irreversibile della sua propria poetica.

L'autore, dunque, si ritrova nella seconda metà degli anni Quaranta in una situazione di difficoltà: le mancanze evidenti di *Uomini e no*, da un lato, rendono chiara la necessità di mutare qualcosa nelle proprie scelte stilistiche; dall'altro, i germi contenuti

meri di aprile (n. 19, pp. 1153-1193) e maggio 1947 (n. 20, pp. 1376-1409 – la prima edizione Bompiani è del gennaio dello stesso anno), rispettivamente accanto alla terza e alla quarta parte del saggio di Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (n. 19, pp. 1194-1218; n. 20, pp. 1410-1429): il pubblico a cui si rivolge questa pubblicazione è chiaramente ristretto e culturalmente elitario. A margine di quanto qui solo indicato e in relazione con quanto si dirà poi nel paragrafo 2.1.V, si segnala la seguente pubblicazione: Anna Maria Cittadini Ciprì, *Italia e Francia nel secondo dopoguerra. Il caso Vittorini-Sartre*, Milano, Giuffrè, 1984.

¹⁸³ «Poi ho potuto scrivere il *Sempione* che io considero più buono di *Conversazione* e il mio libro migliore, per quanto meno ricco, con quel suo unico motivo. La critica dice di no» (Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, cit., p. 443).

¹⁸⁴ E ancora, anche in questi anni Vittorini dichiara di volere pubblicare con altri editori, in particolare con Einaudi, per il quale aveva da poco concluso l'esperienza del «Politecnico», con tutto quello che aveva significato come progettualità e apporto da Milano alla casa editrice di Torino.

¹⁸⁵ Vittorini, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, cit., p. 239.

nel romanzo dovevano apparire ancora vitali, benché irrisolti. E infatti Vittorini torna sul testo di *Uomini e no*, modificandolo per una nuova edizione del 1949, mentre recupera e rilancia, attraverso *Le donne di Messina*, la sua difficile eredità. Occorre però ritornare alla *Prefazione* al *Garofano* del 1948 per comprendere in che modo Vittorini utilizzi i titoli dei propri libri come “parole chiave”, per distinguere un’idea di scrittura da un’altra.

Innanzitutto è dichiarato apertamente quale obiettivo letterario vorrebbe raggiungere: «fare un libro che sia *Garofano*, da una parte, come volontà di costruzione, e più o meno, *Conversazione*, da un’altra, come risultato».¹⁸⁶ Proprio per questa duplice intenzione, Vittorini afferma:

Uomini e no, difatti, non mi sono vietato di scriverlo, pur scrivendolo nella stessa direzione d’impegno premeditato in cui scrissi il *Garofano* [...].¹⁸⁷

E nello stesso tempo, a seguito del risultato positivo che egli considera raggiunto dal *Sempione*, dovrebbe decidere di «tagliar corto davvero con quello che [...] resta delle [...] ambizioni da *Garofano*».¹⁸⁸ Con queste «ambizioni», tuttavia, egli sta proprio in quel momento facendo i conti, benché avesse voluto puntare alla scrittura di *Conversazione*:

il libro che ora sto scrivendo [*Le donne di Messina*] è pieno di calcoli e cupidigie ancora da *Garofano*, e ancora è un libro che mi costa sudori freddi di studio.¹⁸⁹

Ma quali sono, infine, queste ambizioni? Che cosa è stato il *Garofano* nella personale simbologia vittoriniana?

Garofano era un libro su cui avevo [...] sudato molto. Era un risultato improprio per il suo scopo letterario. Era tuttavia per me, aver studiato una realtà e degli uomini, e aver imparato come la realtà si studia e come gli uomini si studiano.¹⁹⁰

Il linguaggio del *Garofano* risulta, infatti, «linguaggio unicamente di studio. O di

¹⁸⁶ Vittorini, *Prefazione* al *Garofano rosso*, cit., p. 443.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 444.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 441-442.

divagazione impressionistica entro temi di studio».¹⁹¹

È divenuto tale che deve dare in pensieri e parole di personaggi, in caratteristiche individuali, insomma in forme esplicite e raziocinanti, anche quanto di implicito e non caratterizzabile si muove *nello scrittore* come movimento in genere dell'uomo, della specie umana, delle sue generazioni storiche.¹⁹²

E si ritorna qui su uno dei più celebri passi della *Prefazione*:

[Il linguaggio del *Garofano*] non riesce ad essere *musica* e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione. Non può afferrarla che allo stesso modo in cui l'afferra ogni linguaggio concettuale: nella sua evidenza più meccanica [...].¹⁹³

E la causa di questo limite del linguaggio romanzesco è storicamente ricostruita da Vittorini in termini che, pur essendo noti, si ritiene necessario richiamare:

Si è, in un secolo, [il linguaggio] impregnato talmente della realtà che ha continuato a voler conoscere, da esserne ormai saturo e non poter impregnarsi più d'altro, da non poter rappresentare una realtà diversa da quella di cui è impregnato [...]. È come se ormai fosse un linguaggio ideografico. Non risponde più, vale a dire, al compito proprio di un linguaggio poetico: il quale è di conoscere e di lavorare per conoscere quanto, della verità, non si arriva a conoscere con il linguaggio dei concetti.¹⁹⁴

La causa, dunque, dell'eccedente *esplicitezza* del linguaggio romanzesco è una dose eccessiva di *realismo*: il volere troppo spiegare e capire, soprattutto il volere troppo dire tolgono valore poetico al testo letterario. E Vittorini, infatti, coerentemente ha sempre osteggiato il naturalismo e i suoi derivati narrativi.

Questa critica, è chiaro, è mossa al linguaggio del *Garofano*, ma a quale parte di *Uomini e no* corrisponde? Qual è la parte che è *Garofano* in *Uomini e no*? Dove il linguaggio del romanzo del 1945 diviene «concettuale», «di studio» e si fa «divagazione impressionistica entro temi di studio»?

Nei corsivi.

È nei corsivi che *esplicitamente* si tenta di rendere quanto «di implicito e non caratterizzabile si muove *nello scrittore* come movimento in genere dell'uomo»: l'errore

¹⁹¹ Ivi, p. 431.

¹⁹² *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁹³ Ivi, pp. 431-432.

¹⁹⁴ Ivi, p. 432.

dei corsivi, sembra dirci Vittorini, è proprio quello di avere reso esplicito l'implicito e la costruzione narrativa che lo ha erroneamente permesso è quell'*io* scrittore-personaggio, invadente e prevaricante la narrazione. L'*io* di Silvestro al contrario è armonico nella struttura romanzesca proprio per l'identità tra *io* narrante e *io* narrato, mentre la volontà di separare terza persona, per parlare di Enne 2, e prima persona, per lo scrittore, ha disarticolato la fluidità dei passaggi tra diegesi e riflessione. Paradossalmente se Vittorini avesse fatto coincidere la soggettività monologante dei corsivi con Enne 2, questa frattura non si sarebbe avvertita così fortemente.

I corsivi dunque non riescono ad «essere *musica*», restano bloccati nel loro linguaggio raziocinante, concettuale, che riassorbe il tentativo di slancio lirico in «divagazione». Sono queste parti, in un paradosso solo apparente, a peccare di naturalismo, proprio perché peccano di analiticità, di esposizione. Anche da qui occorre partire per comprendere i motivi dell'estromissione dei capitoli corsivi dall'edizione del 1949, i quali non sono eliminati per *troppo* lirismo, ma per *mancato* lirismo. Sono ricaduti nel limite del *linguaggio saggistico*, così come lo intende Vittorini nella *Prefazione*.

L'esigenza sentita dallo scrittore, espressa anche negli scritti per *Americana*, di uscire dal linguaggio suggellato dei classici, per costruire un nuovo linguaggio che entrasse «nel sangue», paga il limite di perdere in poesia, senza che questa riesca a diventare epica. O meglio, è probabilmente la volontà di fondare una narrazione epicizzante a suggerire l'idea di creare uno spazio separato per il commento lirico, in modo da non comprometterla. Il tentativo compositivo dell'autore però non riesce pienamente e le carte manoscritte ne mostrano ampiamente le cause: i maggiori momenti di lirismo del testo sono introdotti nella seconda fase di scrittura, in sostituzione di quanto si sarebbe probabilmente svolto in termini di azione *tout court*. Certo l'introduzione di questa spinta lirico-prophetica, sia sul piano dello stile sia sul piano della costruzione delle situazioni narrative, avviene sia nei toni (le scene dei vecchi del parco) sia nei corsivi (l'introduzione del muto dialogo) e in particolare intorno al blocco diegetico della visione dei morti di largo Augusto e ancora con le modifiche al testo introdotte dalle carte 35-49,¹⁹⁵ che mantengono l'alternanza avvenimenti/commento (impostata fin dalla prima ipotesi diegetica), accentuando il “difetto” compositivo del romanzo. Sono invece le carte 50-59, quelle che trasmettono il testo degli ultimi capitoli del romanzo, da CXV a CXLIII, a mostrare un più fluido passaggio dalla diegesi al controcanto lirico-riflessivo, in virtù della preponderante presenza di discorso indiretto libero focalizzato su Enne 2: la resa letteraria del testo è stilisticamente più compatta, più vicina a *Conversazione in Sicilia*, grazie alla riproposta identità tra soggetto attanziale e soggetto “cogitante” (come è nel caso del personaggio-narratore Silvestro), impedita invece nelle precedenti parti testuali. In

¹⁹⁵ Le carte su cui è riscritta la “storia di Berta”.

queste ultime parti del romanzo, infatti, la presenza dei capitoli corsivi è percepita come meno “esorbitante”.

IV. *Dare il documento*

Attraverso la *Prefazione* lo scrittore si pone poi il problema di giustificare l’edizione del *Garofano* «per il pubblico»:¹⁹⁶

Il libro può dire poco di me stesso. Il mio successivo sviluppo di persona umana e di scrittore può averlo reso inutile. [...] Ma un libro non è soltanto “mio” [...] né rappresenta solo il “mio” contributo alla verità, il “mio” sforzo di ricerca della verità, e la “mia” capacità di realizzazione letteraria.¹⁹⁷

Infatti,

Un libro è un riflesso più o meno diretto, e più o meno contorto, più o meno alterato, della verità obiettiva, e molto in un libro, anche all’insaputa dello scrittore, specie in un libro mancato, può essere verità rimasta grezza. Nei miei libri successivi io non l’ho ripresa, non l’ho consumata [...] ed essa [...] appartiene [...] Alla società alla quale io appartengo; alla generazione alla quale io appartengo...¹⁹⁸

Si entra così sul piano più propriamente politico su cui si muove la *Prefazione*: Vittorini sente ancora, probabilmente, il bisogno di liberare se stesso e la propria generazione dai rimorsi di essere stata più o meno, in modo dichiarato o solo estraneo e passivo, *fascista*.¹⁹⁹ Chiaramente, dunque, accanto alla necessità di ripensamento della propria posizione letteraria, della propria poetica, la *Prefazione* risente anche della necessità di proporre una riflessione sul senso del ripresentare al pubblico nel 1948 un testo edito nella prima metà degli anni Trenta, in piena dittatura. Sono noti i termini in cui Vittorini distorce la realtà dei fatti allo scopo di avvalorare la propria

¹⁹⁶ «Mi occorre che vi sia una ragione per pubblicarlo [*Il garofano rosso*]. E non certo il fatto che mi sia stato utile scriverlo, a suo tempo, può essere una ragione per pubblicarlo ora. Né certo può esserlo il fatto che, pubblicandolo, integro ai fini della critica la mia storia di scrittore. Bisogna bene che abbia una ragione per tutti, per il pubblico» (Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, cit., pp. 444-445).

¹⁹⁷ Ivi, p. 445.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Ricordiamo al proposito il già citato articolo su «Politecnico» *Fascisti i giovani*, del gennaio 1946.

posizione di “fascista per errore” e agli studi specifici sulla questione si rimanda.²⁰⁰ Per il percorso che invece si sta qui conducendo all’interno della *Prefazione*, è di particolare interesse la successiva affermazione dello scrittore, proposta nel momento in cui dichiara di non essere riuscito, con *Il garofano rosso*, a fare diventare la propria scrittura pienamente *letteraria*, lasciandola al livello di rielaborazione cui giunge un estensore di cronache storiche, di testimonianze:

dove [...] il mio libro non è diventato realtà letteraria (e la mia ricerca di verità non è diventata verità letteraria), [...] è come se fosse stato scritto impersonalmente, da tutti coloro che hanno avuto o conosciuto o comunque sfiorato la mia stessa esperienza, vale a dire è un documento [...].²⁰¹

Ma «fin a qual punto, il *Garofano* è documento?»

Il lettore va avvertito che il libro voleva essere un romanzo, e ch’egli, dunque, non deve prendere le cose alla lettera. Molto troverà, leggendo, che gli sembrerà falso [...] bisogna ch’egli sappia riconoscere il suono del falso. Vi è un suono acuto che si rischia di prendere per suono di falso mentre è solo di frettolosa concentrazione del reale.²⁰²

Leggendo questi ultimi paragrafi della *Prefazione* e ponendo come oggetto delle osservazioni non solo *Il garofano*, ma anche quell’altro libro, rimasto a livello di «studio» che, come si è visto, è il più recente *Uomini e no*, è possibile considerare le critiche mosse al romanzo degli anni Trenta, come rivolte anche al romanzo del 1945 ed averne una precisa analisi e un inequivocabile giudizio autoriale come non li si trova altrove. Dunque, tralasciando i riferimenti puntuali alla “biografia” del *Garofano rosso*, si legga quanto Vittorini afferma:

sotto scusa di finzione artistica, cercavo di imporre un me stesso che non corrispondeva a me stesso e una mia storia che non corrispondeva alla mia storia.²⁰³

L’autore ha quindi lasciato «intendere per autobiografia un insieme di elementi che

²⁰⁰ «Nella versione in volume [...] l’autore sembra assillato almeno da due preoccupazioni: non solo di dare sembianze mitiche ai luoghi dell’infanzia, ma anche di accentuare il volto socialista o bolscevico del fascismo» (Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 121). Si veda ancora in proposito Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., il capitolo *Viaggio intorno al «Garofano»*, pp. 13-163.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ivi*, p. 446.

²⁰³ *Ibidem*.

sono osservati o immaginati». ²⁰⁴ Ossia ancora una volta Enne 2 non deve essere identificato con il suo autore, come non deve esserlo Alessio Mainardi, protagonista del *Garofano*. E ancora:

Il principale valore documentario del libro è tuttavia nel contributo che può dare a una storia dell'Italia sotto il fascismo e ad una caratterizzazione dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati, può esercitare sui giovani. In quest'ultimo senso il libro ha valore documentario non solo per l'Italia. ²⁰⁵

E con questo stesso valore Vittorini ripropone *Uomini e no* nel 1949.

Una dichiarazione d'autore di poco posteriore alla pubblicazione della seconda edizione del romanzo, conferma in modo decisivo il fatto come le modifiche introdotte abbiano avuto questo obiettivo. Si tratta delle dichiarazioni rilasciate a Carlo Bo per l'*Inchiesta sul neorealismo* condotta da quest'ultimo e poi edita in volume nel 1951. È necessario riportare la domanda del critico, affinché siano poi più chiari i termini della risposta di Vittorini:

Nella prefazione che hai scritto nel dicembre del 1947 al Garofano rosso [...] tu dai un'interpretazione della realtà che non corrisponde all'idea che comunemente ci facciamo nel quadro delle tue intenzioni. ²⁰⁶

Si noti come anche questa affermazione di Bo lasci intendere come fin da subito l'opera di Vittorini sia stata recepita fraintendendo alcune scelte dell'autore, ma ciò che più conta è quanto segue:

Dovresti [...] precisare in modo aperto quale deve essere lo sfruttamento della realtà da parte di un romanziere e se la parte del "commento", di quella che tu chiami "musica" deve assumere un peso decisivo, il peso della definizione critica o se invece deve restare nell'ambito del colore aggiunto della notizia superflua e laterale. Il narratore deve fotografare o interpretare secondo il metro della sua verità interiore? ²⁰⁷

Nella domanda è dunque posta chiaramente l'equivalenza terminologica tra «commento» e «musica», esplicitando una relazione che nella *Prefazione* restava implicita. Si legga ora la risposta di Vittorini:

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 448.

²⁰⁶ Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 29.

²⁰⁷ *Ibidem* (sottolineatura in tondo mia).

Se consideriamo il romanzo come uno studio d'un certo tipo di realtà, e cioè uno studio morale o psicologico o sociale che abbia svolgimento di romanzo grazie a una pura abilità letteraria, allora quanto tu chiami la parte del "commento" non è che la parte di quest'abilità letteraria, una parte retorica ed ha valore senza dubbio accessorio e aggiunto. Ma se consideriamo il romanzo come un lavoro di un'ispirazione poetica che cerca la verità poetica (e dico la poetica e non la morale o la psicologica o la sociale) d'una certa realtà da cui sia sollecitata, allora la parte che io mi sono trovato a chiamare "musica" è sostanziale e determinante.²⁰⁸

Recuperando il fatto che Vittorini definiva *Uomini e no* un romanzo nato da «sudori freddi di studio», risulta allora chiaro perché nel passaggio all'edizione del 1949 abbia deciso di eliminare quasi completamente tutti i corsivi presenti nella *princeps*:²⁰⁹ in questo modo l'autore reagiva infatti alle critiche mosse al proprio testo appiattendolo sul piano del «documento» e alterando il suo assetto compositivo di alternanza tra azione e commento.

Il "mancato lirismo" dei corsivi viene, dunque, risolto radicalmente estromettendoli.

È però evidente in questo modo si perde completamente la poetica racchiusa tra le pagine della prima edizione di *Uomini e no* e la ricerca della "partecipazione" rimarrà una speranza inascoltata, una fiducia totalmente disattesa, sul piano letterario e più largamente sul piano politico.

Prima di affrontare l'analisi delle trasformazioni subite dal testo di *Uomini e no* nel passaggio alla seconda edizione del 1949, occorre ancora porre una premessa generale: benché non si possa negare l'influenza sul pensiero dell'autore delle riflessioni intorno alla narrativa neorealista, almeno come termine di confronto,²¹⁰ forse è necessario ripensare una delle acquisizioni tradizionalmente accettate dalla critica, secondo la quale – come ben sintetizza Giuseppe Lupo – «nella scelta di eliminare i capitoli in corsivo ha agito una motivazione di carattere prettamente ideologico: assimilare quanto più possibile il romanzo ai canoni del neorealismo».²¹¹ Innanzitutto è problematico parlare di scelta "ideologica" per Vittorini, soprattutto dopo il 1948, anno che sancisce il suo primo distacco pubblico dal Partito comunista, l'adesione al

²⁰⁸ Ivi, pp. 29-30.

²⁰⁹ Cosa resti dei corsivi del 1945 sarà analizzato nel dettaglio all'interno del prossimo capitolo.

²¹⁰ Il "laboratorio" del «Politecnico» lo dimostra efficacemente. Cfr. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 161-163.

²¹¹ Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., pp. 109-110.

quale, però, lo si ricorda nuovamente, fu sempre dovuta a ragioni estranee all'ideologia. Anche nella *Lettera a Togliatti*, l'autore affermava di avere sempre creduto di «potere militare tranquillamente» nel PCI, «senza dichiararsi marxista».²¹²

La posizione non ideologica di Vittorini è ulteriormente confermata dal modo in cui fu presentata la traduzione francese della *Lettera*, a meno di un anno dalla sua comparsa su «Politecnico»: l'accesa replica a Togliatti è, infatti, stata pubblicata nel gennaio 1948 dalla rivista «Esprit»²¹³ con uno scritto introduttivo di Emmanuel Mounier²¹⁴ che la collocava ben al di là delle contingenti polemiche di politica culturale emerse nei confronti dei dirigenti del Partito comunista italiano. Mounier, infatti, inserisce l'intervento di Vittorini nell'orizzonte di un più ampio umanesimo, che ha sì a che fare con la progettazione politica di una nuova società, ma che pone a proprie fondamenta quella presa di coscienza da parte dell'individuo, su cui si erige anche gran parte del significato di *Uomini e no*.

Inoltre, una lettera inedita di Vittorini, conservata presso il Fondo «Esprit» ma degli Archivi IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine) di Caen²¹⁵ permette di affermare come l'autore approvasse l'interpretazione delle proprie posizioni data dal direttore della rivista e come persino non osteggiasse l'inquadramento del proprio pensiero all'interno del *Personalismo*.²¹⁶ Un ulteriore breve studio sull'opera di Vittorini, che appare, con la firma di Gennie Luccioni, sempre su «Esprit», nel

²¹² Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit., p. 396. Si segnala inoltre come negli articoli apparsi sul mensile la rivista sia definita «indipendente di sinistra», mostrando chiaramente un'«esigenza culturale» distinta dall'«esigenza politica del PCI» (Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 98).

²¹³ Elio Vittorini, *Politique et culture (Lettre à Togliatti)*, «Esprit», n. 141, janvier 1948, pp. 34-57.

²¹⁴ Emmanuel Mounier, *Ligne de force d'une personalisme italien*, ivi, pp. 14-23.

²¹⁵ Lettera di Elio Vittorini a Emmanuel Mounier – Milano, 18 febbraio 1948; 1 foglio dattiloscritto su carta intestata «Politecnico», firma autografa; conservata presso gli archivi IMEC, fondo «Esprit», serie Correspondance, fascicolo “Correspondance avec l'Italie 1946-1953: ESP2.C1-02.02.

²¹⁶ «nous chercherons à déceler et à rassembler les forces qui travaillent de près ou de moins près dans le même sens que le personalisme français» (Mounier, *Ligne de force d'une personalisme italien*, cit., p. 15). E uno scritto che segue la presentazione di Mounier avvalorava questa lettura della *Lettera* vittoriniana: «Il nous semble [...] qu'en Italie le personalisme ne puisse pas être un courant particulier, mais l'aspect le plus évident de la culture nouvelle [...]. Nous ne parlerons donc pas, pour l'Italie, de “personalisme”, mais d'une culture et d'une activité qui se préoccupent des problèmes de la personne humaine» (Anonyme, *Témoignage*, «Esprit», n. 141, janvier 1948, p. 26).

novembre 1950,²¹⁷ conferma pienamente l'interpretazione in chiave *umanista* che è progressivamente prevalsa in Francia – con il consenso implicito dell'autore – nei confronti della sua attività di romanziere e di intellettuale:

Il est impossible de réduire l'œuvre de Vittorini aux seuls problèmes politiques. [...] le domaine de Vittorini est moral ; il dépasse la politique.²¹⁸

Tutta l'esperienza francese di Vittorini durante il secondo dopoguerra e, in particolare, gli stimoli culturali che egli deriva dai contatti e dagli scambi che intrattiene tra il 1946 e il 1948 con il gruppo della rue Saint-Benoît del quartiere di Saint-Germain des Près,²¹⁹ aiutano a comprendere, da un'ulteriore nuova prospettiva, come Vittorini insistesse nel porsi in termini critici nei confronti dei partiti comunisti italiano e francese, sostenendo posizioni assolutamente non ortodosse rispetto a quelle dei loro dirigenti culturali. Tutto ciò ha ripercussioni non secondarie in Italia e Fortini inquadra con chiarezza la questione:

Togliatti aveva benissimo compreso il pericolo di una saldatura fra quella che Alicata chiamò «la corrente Politecnico» e la cultura di una sinistra francese che dopo il 1935 aveva già largamente elaborato una critica allo stalinismo.²²⁰

Vittorini infatti aveva già mostrato, dalle pagine di «Politecnico», sempre maggiore autonomia rispetto alle ragioni direttamente politiche da cui era sorta la primissima ipotesi di progetto del settimanale nel 1943²²¹ e da ciò consegue come, dietro le critiche avanzate da Alicata (non casualmente emerse nei mesi successivi al primo soggiorno di Vittorini a Parigi),²²² si annidasse questa preoccupazione e come

²¹⁷ Gennie Luccioni, *Vittorini et l'enfance*, «Esprit», n. 173, novembre 1950, pp. 707-710.

²¹⁸ Ivi, p. 709. Per un approfondimento della questione ci si permette nuovamente di rimandare al già citato saggio: Brigatti, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura*, cit.

²¹⁹ Tra costoro si possono fare i nomi di Marguerite Duras (la citata "rue" era appunto quella in cui risiedeva la scrittrice), Dionys Mascolo, Robert Antelme, Maurice Nadeau, Claude Roy, Edgar Morin, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Sono tutti intellettuali legati a vario titolo alla casa editrice Gallimard.

²²⁰ Franco Fortini, *Una sponda a Parigi per «Il Politecnico» di Vittorini*, «il manifesto», 23 novembre 1990; ora in Franco Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 148-152. Da qui la citazione a p. 152.

²²¹ «Bisogna che la casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al P.C., che "Il Politecnico" sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C.» (lettera di Elio Vittorini a Giulio Einaudi – Milano, 6 luglio 1945, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 11).

²²² «Fra aprile e maggio del 1946 – proprio quando «Il Politecnico» passava da settimana-

il Partito volesse sottrarre la propria legittimazione alla proposta culturale di «Politecnico» o almeno limitarne l'influenza.²²³

Gli scritti di [...] Alicata, Togliatti, hanno insomma un falso scopo – la critica al confusionismo del «Politecnico» settimanale – ed uno scopo reale: mettere in guardia i lettori comunisti contro i pericoli deviazionisti dell'«approfondimento» nella rivista mensile; e, al tempo stesso, provocare una decisiva autocritica del direttore della rivista.²²⁴

È difficile dunque credere che Vittorini, all'inizio del 1949, stesse lavorando al proprio romanzo tanto discusso e criticato – soprattutto da sinistra – per ricondurlo a una forma narrativa programmaticamente sostenuta dalle volontà propagandistiche del PCI, quando già in chiusura di «Politecnico» (dicembre 1947) aveva detto di rinunciare all'impresa editoriale «perché vi sarebbero stati inevitabili controlli e limitazioni».²²⁵ Sottolinea ancora una volta Franco Fortini:

a questo scrupolo politico, si aggiungeva un motivo personale, l'esaurimento dei motivi di interesse e di avventura, la stanchezza di un lavoro dispersivo, i dubbi medesimi nati da nuove letture e nuovi contatti (Vittorini era tornato a Parigi alla fine del giugno 1947, dove i suoi libri e la sua persona avevano avuto un grande successo [...]); soprattutto il desiderio di tornare al proprio lavoro di narratore interrotto, meno la parentesi del *Sempione*, nel 1945.²²⁶

Dunque, «con la primavera del 1948 finiva il dopoguerra»²²⁷ e si rendeva pubblica la crisi della poetica di Vittorini.

le a mensile – per una quindicina di giorni Vittorini fu a Parigi, che vedeva per la prima volta, su invito del Comité National des Écrivains, organismo presieduto da Aragon e controllato dai comunisti. La scelta di Vittorini, autore di un'opera antifascista (*Conversazione in Sicilia*) e di una resistenziale e di largo successo (*Uomini e no*), corrispondeva anche alle esigenze di una formula che le organizzazioni culturali dei partiti comunisti impiegarono a lungo: per ogni lingua e nazione si eleggeva una o più personalità di artisti, poeti, romanzieri, dell'area, come si diceva, democratico-progressista e quindi non necessariamente comunisti» (Fortini, *Una sponda a Parigi*, cit., p. 148).

²²³ Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 106.

²²⁴ Fortini, *Che cosa è stato il «Politecnico»*, cit., p. 70. Ferretti segnala anche come «il PCI stesse diventando sempre più un interlocutore-antagonista» (cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 98).

²²⁵ Ivi, p. 74.

²²⁶ Ivi, p. 75.

²²⁷ *Ibidem*.

In base poi a quanto si è detto poco sopra dovrebbe essere chiaro come i motivi che portano a un intervento sul testo, siano di altra natura e non prendano in considerazione la volontà di adesione ai “canoni” del neorealismo, così come sono proposti all’interno dei dibattiti militanti dell’immediato dopoguerra: adesione alla realtà, descrizione mimetica dei fatti e proposta di un preciso modello morale e comportamentale. Inoltre Vittorini aveva ormai da tempo maturato una propria percezione di ciò che significasse l’attenzione al dato di realtà, ribadita nelle dichiarazioni che egli rilascia a Carlo Bo durante l’*Inchiesta sul neorealismo*: egli segnala infatti «l’esistenza di un neorealismo suo proprio»,²²⁸ riferendosi a *Piccola Borghesia* e al *Garofano rosso*, affermando come anche *Conversazione in Sicilia* avesse mostrato il suo percorso narrativo in un modo che non permetteva di «considerare esaurito il suo interesse neorealistico»,²²⁹ retrodatandolo però e spostando il discorso su un piano più ampio, che esorbita dal modello narrativo fuoriuscito dalla Resistenza. È da notare inoltre come Vittorini non citi nell’*Inchiesta* – e non può essere casuale dimenticanza – *Uomini e no*, il testo che almeno dal punto di vista contenutistico e di ambientazione doveva inserirsi in quel clima letterario quasi come precursore. Il testo resistenziale continua, dunque, a essere il prodotto più problematico e irrisolto della carriera letteraria dello scrittore.

V. *In Francia: le manifeste de l’humanisme révolutionnaire*

A conclusione di questo lungo percorso tra 1945 e 1949, si ritiene che uno “sguardo dall’esterno” possa essere utile a dare una valutazione complessiva dei molti fattori che intervengono nella ricezione di *Uomini e no*, nella sua prima accoglienza presso il pubblico e nella prima autovalutazione condotta dall’autore stesso.

Recuperando gli accenni fatti nell’ultimo paragrafo alla presenza della produzione intellettuale e letteraria di Vittorini in Francia, si può concedere un breve spazio alla presentazione del ruolo che questi ebbe nel dibattito politico e culturale del dopoguerra francese, tra la prima edizione di *Uomini e no* del 1945 e la seconda del 1949, più precisamente tra la primavera del 1946 e quella del 1948. Per comprendere in che modo Vittorini si sia conquistato un’attenzione da parte francese e in che modo egli abbia raggiunto in Francia un’autorevolezza morale e politica, occorre ripercorre sinteticamente la storia delle traduzioni dei suoi romanzi.

Conversazione in Sicilia e *Uomini e no* sono fra i primi testi di un’Italia antifascista che giungono in Francia. A fare da tramite sono le traduzioni, disponibili già durante la guerra e immediatamente dopo, diffuse tra circoli di resistenza belgi e

²²⁸ Elio Vittorini, risposta a *Inchiesta sul neorealismo*, cit., p. 30.

²²⁹ *Ibidem*.

svizzeri: in particolare *Conversazione* è tradotto in Belgio nel 1943²³⁰ e *Uomini e no* in Svizzera nel 1945, poco dopo la pubblicazione della *princeps*.²³¹ Il fatto che queste traduzioni fossero conosciute dai lettori francesi (benché in un ambiente ristretto)²³² è confermato dalla nota che Vittorini antepone alla prima ufficiale edizione francese di *Uomini e no*, ritradotta per Gallimard da Michel Arnaud, nel 1947:²³³

Uomini e no, le titre italien de ce roman, signifie exactement que nous, le hommes, pouvons aussi être des «non hommes».

C'est dire que ce titre vise à rappeler qu'il y a, en l'homme, de nombreuses possibilités inhumaines. Mais il ne divise pas l'humanité en deux parties : dont l'une serait tout humaine et l'autre tout inhumaine. Le titre français, *Les hommes et les autres*, implique par contre une telle division et change quelque peu le sens du livre. Mais ce titre, adopté pour l'édition suisse d'une traduction qui a précédé la nouvelle traduction qui fait l'objet de la présente édition, ce titre est maintenant celui sous lequel la critique française connaît ce livre : on a donc dû le conserver pour éviter que naissent des malentendus sur l'identité de l'œuvre. Mais l'auteur tient à prévenir le lecteur que ce titre, bien que sonnant bien, est un titre erroné.

E.V.²³⁴

Uomini e no è, però, proposto al pubblico francese, in anteprima rispetto alla traduzione Gallimard, attraverso la rivista «Les lettres nouvelles»²³⁵ che, il 4 gennaio

²³⁰ Vittorini, *Conversation en Sicile*, traduit de l'italien par Pierre Gilson de Rouvreur, préface de Lo Duca, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1943.

²³¹ Elio Vittorini, *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par A. et B. Mastrangelo, Genève, Éditions du Continent, 1945.

²³² «Le premier ouvrage, paru en Italie sous forme de feuilleton dans une revue antifasciste [«Solaria»] à partir de 1937, puis édité en 1941, avait en effet eu un écho dans les cercles résistants belges et été publié par une maison d'édition bruxelloise. Le livre avait également retenu l'attention de résistants français puisque René Tavernier, depuis Lyon, en signalait l'existence dans un numéro de *Confluences*. Mais en France, à la différence de ce qui s'est passé par la Belgique puis en Suisse, l'édition des deux romans de Vittorini n'est pas spontanée. Aussi, en l'absence de toute œuvre de l'écrivain publiée par une maison française en 1945, ce dernier demeure encore largement méconnu du public français» (Olivier Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie (1945-1955). Médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 242).

²³³ Elio Vittorini, *Les hommes et les autres*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1947.

²³⁴ Vittorini, *Les hommes et les autres*, Gallimard, cit., p. 8. Cfr. anche la lettera di Elio Vittorini a Michel Arnaud – Milano, 7 luglio 1947, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 124.

²³⁵ «“Grand hebdomadaire Littéraire, Artistique et Politique.” Organe du comité national

1946, presenta in prima pagina, su tre lunghe colonne, la traduzione di una parte del romanzo.²³⁶ In questa sede Vittorini è presentato come membro del Comitato militare della Resistenza di Milano.

All'anticipazione dei capitoli di *Uomini e no*, segue nella rivista «Action», direttamente legata al PCF, nel marzo 1946, poche settimane prima dell'arrivo dello scrittore italiano a Parigi, una *présentation d'Elio Vittorini*, scritta da Claude Roy,²³⁷ nella quale si leggono le seguenti parole:

Avec Elio Vittorini, l'Italie fait sa rentrée magnifique dans le grand domaine du roman occidental. Avec *Les hommes et les autres* (*Uomini e no*),²³⁸ un récit vient témoigner au tribunal de la haute littérature, pour cette Italie déchirée, révolutionnaire et debout qui réclame aujourd'hui sa place entre les peuples.²³⁹

L'articolo di Claude Roy è il primo di una lunga serie: dal 1946 al 1948 gli scritti de-

des écrivains français adhèrent au front national», così recita il frontespizio del giornale.

²³⁶ Elio Vittorini, *Les hommes et les autres*, «Les lettres françaises», 4 janvier 1946, pp. 1 e 3. Il testo tradotto corrisponde ai capitoli IV-XVII della prima edizione Bompiani (pp. 9-30), a cui sia la traduzione svizzera che quella presente sul settimanale fanno riferimento. Non è escluso che il settimanale riprendesse direttamente il testo svizzero, dato che la nuova traduzione francese per Gallimard sarà compiuta da Michel Arnaud l'anno dopo.

²³⁷ Claude Roy, *Présentation d'Elio Vittorini*, «Action», n. 81, 22 mars 1946, pp. 12-13. Claude Roy, giornalista e critico letterario, membro del partito comunista fin dagli anni della resistenza, membro del Comité National des Écrivains (CNE), mantiene ancora, a questa altezza cronologica, un legame con la direzione del Partito, anche se in una posizione critica. Egli è stato tra i primi a incontrare i testi vittoriniani: «Je ne sais plus qui me rapporta de Belgique, à la fin de 1943, l'édition bruxelloise de *Conversation en Sicile*. J'en avais à peine lu quelques pages, et j'étais sûr déjà : cet inconnu [l'auteur] était de "nôtres"» (Claude Roy, *Nous*, Paris, Gallimard, 1972, p. 197). Roy divenne poi uno dei più cari amici di Vittorini e si segnala, come fu proprio lui ad accompagnare lo scrittore italiano nel quartiere Saint-Germain, dopo averlo incontrato al CNE, nel maggio 1946, dove conobbe molti degli intellettuali legati alla casa editrice Gallimard. A testimonianza del loro stretto legame si può segnalare la presenza di numerose lettere contenute nella raccolta Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., la quale è preziosa per la ricostruzione dei rapporti anche con altri intellettuali francesi.

²³⁸ Roy cita l'edizione svizzera.

²³⁹ Roy, *Présentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12. Più tardi, nella propria autobiografia intellettuale, Claude Roy ricorderà la lettura di *Uomini e no* con le seguenti parole: «C'était un très grand livre aussi, une méditation de silence et de patience, dans le bruit et la fureur de Milan [...] la génération de ceux qui étaient nés sous le fascisme, avaient été élevés par lui [Vittorini], avait tout seul réinventé un antifascisme de l'intérieur» (Roy, *Nous*, cit., p. 199).

dicati a Vittorini, ai suoi testi e al suo ruolo nel dibattito letterario e politico italiano sono molti e rilevanti.²⁴⁰

Agli inizi del 1946, però, è l'attenzione alla narrativa dell'autore a predominare, dato che i suoi romanzi sono tra i pochi testi che possono dimostrare come la produzione letteraria italiana sia rimasta fertile, vivace e combattiva, nonostante le rigide limitazioni poste dal regime fascista. I primi romanzi di riferimento sono dunque *Conversazione in Sicilia* e *Uomini e no*, i quali – a differenza delle tante testimonianze del periodo della dominazione fascista, della guerra e della Resistenza, che giungono oltralpe sotto forma di diario, di biografia, di corrispondenza, di cronaca – propongono una rielaborazione propriamente letteraria degli anni e delle esperienze tra fascismo e guerra.²⁴¹ Mentre *Conversazione in Sicilia* è visto da uno dei maggior mediatori culturali tra Italia e Francia, Maria Brandon-Albini, come un «chef-d'œuvre de la littérature narrative actuelle»,²⁴² *Uomini e no* racconta ai francesi come anche in Italia ci sia stata una lotta interna contro la dittatura di Mussolini, permettendo dunque di inserire «le Beau Pays» nel movimento rivoluzionario di respiro europeo. Vittorini viene, quindi, subito considerato «l'un de chefs de file de l'antifascisme culturel»:²⁴³

Le retentissement de *Uomini e no* est important dans les milieux intellectuels français de gauche, au cours des années 1945-1948 : outre sa valeur exemplaire, ses qualités littéraires contribuent aussi à sa renommée. Il intervient enfin après *Conversation en Sicile*, œuvre littéraire symbolisant quant à elle la résistance de l'esprit italienne. L'auteur des deux romans, parce qu'il fut également un résistant actif, obtient une reconnaissance significative en France.²⁴⁴

Ma non si tratta solo di questo; per i francesi *Les hommes et les autres* ha un signifi-

²⁴⁰ Alcuni di questi articoli sono citati da Raffaella Rodondi in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 454, e da Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 244, note 64-69; di altri è dato conto sia nel corso del presente discorso sia nel saggio a cui ci siamo già permessi di rimandare, Brigatti, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura*, cit.

²⁴¹ Claude Roy così commenta il famoso passo di *Conversazione in Sicilia* sul «genere umano operaio»: «De l'autre côté de la muraille, derrière la façade de l'Italie mussolinienne, de la rhétorique de force, de la gesticulation de mots, des proclamations, du grand cirque politique bavard et humiliateur, il y avait donc des voix, des pensées comme celle-là» (Roy, *Nous*, cit., p. 198).

²⁴² Maria Brandon-Albini, *La vie à l'étranger : Italie. Les nouvelles orientations du roman italien contemporain*, «Europe», n. 23, novembre 1947, pp. 135-141. La citazione a p. 139.

²⁴³ Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 209.

²⁴⁴ Ivi, p. 217.

cato ancora più profondo:

Roman de la Résistance, *Uomini e no* est en même temps le livre de l'engagement. [...] Claude Roy voit lui aussi dans *Uomini e no* «un des plus beaux récits nés de la Résistance européenne», «une des œuvres les plus importantes de l'humanisme révolutionnaire contemporaine».²⁴⁵ Il fait du livre un double symbole : celui de la Résistance italienne et celui de l'Italie révolutionnaire.²⁴⁶

Il romanzo assume un valore simbolico determinante per questi intellettuali della *gauche*, dei quali Roy può essere considerato il rappresentante:

Il y voit également un manifeste de l'engagement, un roman dans lequel l'homme se définit parce qu'il devient dans l'action : ce sont les «Hommes», alors que les «autres» sont ceux qui restent dans la neutralité.²⁴⁷

E ancora, con maggiore chiarezza:

Manifeste de l'engagement, le livre est en particulier, celui de l'engagement intellectuel : le personnage principal, Enne 2, est un clerc qui participe à la Résistance communiste milanaise, comme le fut Vittorini.²⁴⁸

Claude Roy, inoltre, pone, nella sua *Presentation*, l'opera dello scrittore italiano nel quadro dell'«humanisme révolutionnaire contemporain» e così continua:²⁴⁹

Les hommes et les autres n'est pas, en effet, un roman communiste [...]. C'est simplement une fiction méditée et conçue par un homme qui porte sur les hommes et le monde le regard d'un *militant* et non pas simplement d'un spectateur, d'un écouté ou d'un curieux. Un homme pour qui le marxisme n'est pas une vérité extérieure, attachante, commode, mais une certaine intense façon de vivre, d'être présent à son destin et à celui des autres.²⁵⁰

La capacità dei testi vittoriniani di porsi fuori e oltre l'ideologia non poteva essere meglio compresa e espressa.

Gli articoli che seguiranno nei mesi e nell'anno successivo andranno oltre l'in-

²⁴⁵ Roy, *Presentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12.

²⁴⁶ Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 216.

²⁴⁷ Ivi, p. 216.

²⁴⁸ Ivi, p. 217.

²⁴⁹ Roy, *Presentation d'Elio Vittorini*, cit., p. 12.

²⁵⁰ *Ibidem*.

teresse per l'opera narrativa di Vittorini e si concentreranno sulla sua attività di militanza culturale e sulle sue posizioni politiche, entrambe espresse attraverso «Il Politecnico». Le opinioni manifestate dall'intellettuale italiano diventano un insostituibile punto di riferimento per quegli intellettuali della *gauche* che, vicini al *Partie communiste français* (PCF), non sono allineati alle sue posizioni di politica culturale, la quale – con anticipo rispetto all'Italia – pretende di orientare la produzione culturale dei suoi aderenti. Come esempio di questo “sfruttamento” da parte francese degli interventi militanti di Vittorini, si può portare il fatto che Edgard Morin²⁵¹ usi un'intervista a Vittorini, da lui fatta insieme a Dionys Mascolo e pubblicata il 27 giugno 1947 su «Les Lettres Françaises»,²⁵² per dare autorevolezza alle proprie posizioni nei confronti dei dirigenti del PCF, i quali avevano appena consacrato – durante l'XI congresso, che si tiene nel giugno del 1947 – le norme a cui dovevano attenersi letterati, filosofi e artisti aderenti al comunismo.²⁵³ A posteriori Morin afferma come «Les principes de notre résistance culturelle s'y affirmaient sans équivoque».²⁵⁴ E fornisce poi un efficacemente commento a quel particolare momento:

En juin 1947, la stérilité intellectuelle, littéraire, culturelle du parti était presque totale. [...]

Nous étions quelques-uns à croire qu'une autre voie était possible. Le «Politecnico», dirigé par Elio Vittorini, était le modèle de ce que nous aurions souhaité en France : de vraies discussions, de vraies critiques, et, telle était du moins notre illusion, l'absence de tabou.²⁵⁵

La sopracitata intervista provoca l'indignazione e la rabbia di Laurent Casanova (responsabile della direzione degli intellettuali del PCF) e di Jean Kanapa (membro del Comitato centrale del PCF) e in questo modo può essere spiegata l'intensità della loro reazione:

La vivacité des réactions s'explique aisément : que des clercs du parti s'emparent des conceptions du directeur de «Politecnico» pour exprimer leur propre

²⁵¹ Legato all'ambiente della casa editrice Gallimard e agli intellettuali della rue Saint-Benoît. Cfr. Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 48-50.

²⁵² Dionys Mascolo (sotto lo pseudonimo di Jean Gratien) et Edgar Morin, *Une interview d'Elio Vittorini*, «Les Lettres Françaises», 27 juin 1947, pp. 1 e 7. L'intervista è interamente riportata in Edgar Morin, *Autocritique*, Paris, Julliard, 1959, pp. 265-274, ma con l'indicazione di data errata. L'intervista era stata anche parzialmente tradotta su «Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3; in quest'ultima redazione è ripresa in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453.

²⁵³ Cfr. Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 247.

²⁵⁴ Morin, *Autocritique*, cit., p. 88.

²⁵⁵ *Ibidem*.

résistance idéologique et culturelle à la ligne officielle ne peut que méconter les autorités culturelles du PCF. D'autant qu'au même moment, D[ominique] Desanti²⁵⁶ publie elle aussi, dans «Action», cette fois, un entretien avec l'écrivain transalpin.²⁵⁷ [...] Les réflexions de Vittorini sont donc la source de la polémique publique opposant les clercs communistes attachés à la liberté culturelle aux tenants du monolithisme en la matière.²⁵⁸

Di fronte alle accuse che sono rivolte contro lo scrittore italiano da parte dei dirigenti del PCF,²⁵⁹ è l'arma del valore letterario ad essere posta in campo da Claude Roy, con intento apologetico e encomiastico, in un articolo, *Salut Milan, Bonjour Vittorini*, che accompagna la pubblicazione, all'interno della precedente citazione, della conversazione dello scrittore italiano con Dominique Desanti.²⁶⁰

Di lì a poco, nell'autunno del 1947 Zdanov presenta i suoi rapporti sulla battaglia ideologica (in Francia subito pubblicati da «Europe»),²⁶¹ i quali si ripercuotono ovviamente sulle scelte di politica culturale del partito comunista francese. In particolare, gli «intellectuels-contrôleurs»²⁶² del PCF pongono un termine alla relativa autonomia di «Action» e di «Les Lettres Françaises». In questo clima viene tradotta su «Esprit», come già detto, nel gennaio 1948, la *Lettera a Togliatti*, che è però collocata al di fuori della contingenza del dibattito politico e ricollegata alla tradizione di un più ampio umanesimo, in coerenza con la posizione occupata dalla stessa rivista nel panorama delle pubblicazioni del periodo.²⁶³

²⁵⁶ È un'altra dei mediatori culturali tra Francia e Italia nell'immediato dopoguerra. Cfr. Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 42-45.

²⁵⁷ Dominique Desanti, *À Paris, Elio Vittorini nous parle de la littérature italienne*, «Action», n. 143, 27 juin 1947, p. 10.

²⁵⁸ Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., pp. 248-249.

²⁵⁹ Sono accuse di cui si ha conoscenza attraverso le testimonianze di Claude Roy, inserite nel già citato *Nous*, all'interno del quale egli dedica un intero capitolo a Elio Vittorini (pp. 195-215).

²⁶⁰ Claude Roy, *Salut Milan, Bonjour Vittorini*, «Action», n. 143, 27 juin 1947, p. 10. I due articoli appaiono sulla stessa pagina: le colonne dell'articolo della Desanti circondano il più breve testo di Claude Roy, nel quale, in particolare, è ribadita espressamente l'appartenenza di Vittorini al gruppo degli scrittori comunisti.

²⁶¹ Jdanov, *Histoire de la philosophie occidentale*, «Europe», n. 23, novembre 1947, pp. 40-47.

²⁶² Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie*, cit., p. 247.

²⁶³ Per la storia dell'evoluzione della rivista «Esprit» si rimanda ai seguenti volumi: Michel Winock, *Histoire politique de la revue «Esprit» 1930-1950*, Paris, Éditions de Seuil, 1975; Goulven Boudic, *«Esprit» 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005.

«Esprit» proviene, infatti, da una cultura diversa da quella del marxismo²⁶⁴ e fino a questo momento si è tenuta ai margini della polemica tra Partito comunista e intellettuali dissenzienti, pur avendo impresso – a partire dagli anni di guerra – una svolta politica all’impostazione della propria linea editoriale, alle origini improntata su una linea filosofico-morale. La sua redazione e in particolare il direttore Emmanuel Mounier si espongono solo a questo punto, nel momento in cui è dichiarata una guerra ideologica che mina il principio di autonomia e di libertà di espressione e creazione culturale. Come scrive Michel Winock, la guerra fredda stava radicalizzando le posizioni dei vari partiti, in particolare del Partito comunista francese, che pretendeva un «conformisme culturel»,²⁶⁵ a cui tutti i militanti dovevano sottomettersi:

Les ravages que commençait à faire les vagues théoriques du “réalisme socialiste”, «Esprit» tenta d’y opposer quelques digues. C’est ainsi qu’en janvier 1948, la revue publia un grand article du romancier communiste italien Elio Vittorini. Sous la forme d’une lettre ouverte à Togliatti, l’écrivain lançait un vibrant appel contre l’obscurantisme et pour la défense de la liberté créative.²⁶⁶

È interessante riportare quanto affermato da Edgar Morin:

Fin 1947 ou début 1948 [...] A l’époque, on parlait beaucoup, dans nos milieux, d’une «Lettre à Togliatti sur la culture» que Vittorini avait publiée dans le «Politecnico». Ni «Action» ni «Les lettres françaises» n’avaient osé a reproduire ni même la citer.²⁶⁷

Il mese dopo la pubblicazione su «Esprit» della *Lettera* esce la prima traduzione francese di *Conversazione in Sicilia*,²⁶⁸ che porta all’attenzione dei lettori francesi

²⁶⁴ «On peut dire qu’avant le guerre les principaux rédacteurs, Mounier compris, n’avaient qu’une connaissance peu approfondie du marxisme. Les trois années de “flirt” avec le parti communiste avaient correspondu, intellectuellement, à une véritable découverte des œuvres de Marx. [...] À partir de 1947, et surtout en 1948, [...] «Esprit» s’entend désormais à critiquer ses lacunes et ses travers ; dans ce travail, si la philosophie de Marx est mise en cause ; c’est surtout ce qu’Edgard Morin à appelé la “vulgate” marxiste-léniniste-stalinienne [cfr. Morin, *Autocritique*, cit., p. 86] qui est passé au crible, c’est-à-dire la pratique vivante sous le magistère soviétique» (Winock, *Histoire politique de la revue «Esprit»*, cit., p. 297).

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Ivi, p. 298. Esplicitamente contro il “rapporto Zdanov” è un altro scritto di Mounier inserito nel numero di «Esprit» del gennaio 1948 (pp. 140-143), il quale porta il programmatico titolo *Marxisme et culture*.

²⁶⁷ Morin, *Autocritique*, cit., p. 92.

²⁶⁸ Elio Vittorini, *Conversation en Sicile*, traduit de l’italien par Michel Arnaud, Paris,

una modalità più sottile di opposizione al fascismo, cui si accompagna apertamente la grande riflessione sulle problematiche umane, i grandi interrogativi esistenziali. Questo *file rouge* era però già stato rintracciato nei testi vittoriniani, anche all'interno di *Uomini e no*, come è detto nella citata *Presentation* di Claude Roy.

Un lungo articolo di George Mounin, pubblicato da «Action», nella primavera del 1948 – a ridosso dunque della pubblicazione della *Lettera a Togliatti* su «Esprit» e dell'edizione Gallimard di *Conversazione* – propone una lettura di *Les hommes et les autres* che allontana ulteriormente la sua opera da una diretta compromissione ideologica e politica:

Il suffit, pour le distinguer d'avec ces Américains qu'il traduit, de remarquer qu'il est, dans *Les hommes et les autres*, aussi bien que dans *Conversation en Sicile*, un poète de l'enfance à conserver, puis un romancier de l'amour. [...] le roman qui déploie ces richesses est un roman de la renaissance italienne. [...] A peine libérée [...] l'Italie reprend, grâce à Vittorini, le dialogue humain, dans une langue qu'elle prouve ainsi qu'elle n'avait pas oubliée.

À la différence d'un Steinbeck, Vittorini n'est pas étroitement réaliste, il est humain : il ne sténographie pas l'argot périssable de ses héros ; chose plus difficile, il les fait parler comme ils devraient parler pour exprimer leurs sentiments profonds inexprimés : c'est ce qui fait pourtant leur naturel et leur grandeur.²⁶⁹

Colpisce, in particolare, all'interno di questo articolo, come *Uomini e no* sia paragonato alla scrittura di Paul Éluard e al *Cantico dei cantici* di San Francesco.²⁷⁰ Fa poi da eco all'intervento di Mounin, un altro articolo, comparso sempre su «Action» in giugno e riferito in particolare a *Conversazione*, il quale, fin dal titolo (*Vittorini parmi les hommes*) insiste ancora nel portare il discorso intorno ai testi vittoriniani su un altro piano:

Ces interrogations ne sont pas «oratoires» ; ce ritournelles, ces affirmations redoublées, presque maniaques, ne sont pas l'effets d'un procédé – mais la traduction d'un rapport original du monde. Avec Vittorini il s'agit toujours de saisir les choses, de les tenir sous le regard, de les menacer pour leur faire fendre leur secret ; la réalité cesse de n'être qu'un point de passage, l'immobile support d'un destin en fuite, elle perd sa neutralité, bon gré mal gré elle *témoigne*. Voilà donc la Sicile interrogée, violentée, la «conversation» engagée. [...] C'est ici surtout que la comparaison de Vittorini aux Américains, que l'on fait

Gallimard, 1948. Il finito di stampare è del mese di febbraio.

²⁶⁹ George Mounin, *Elio Vittorini*, «Action», n. 186, 21-27 avril 1948, p. 10.

²⁷⁰ Ivi: «il faut donc bien définir Elio Vittorini comme éluardien»; «*Uomini e no* est un roman *franciscain*».

souvent, révèle ses limites : on ne trouve guère, chez les héros d'outre-Atlantique, cette présence généreuse, cette faculté d'épanouissement, cette *candeur* qu'aucun tare ne dégrade.²⁷¹

Occorre almeno notare come questa e la precedente recensione appaiano sulla rivista «Action» del PCF, quasi manifestassero l'intenzione dei dirigenti del Partito di non interrompere il dialogo con l'intellettuale italiano, allo stesso tempo depotenziandone però l'influenza direttamente politica.

I motivi per i quali soprattutto è importante considerare le modalità della ricezione dei romanzi di Vittorini in Francia – o meglio a Parigi, in una cerchia ristretta di intellettuali – e in particolare *Uomini e no*, risiedono, ancora una volta, nell'indagine sulla storia del testo e delle sue edizioni. Benché, infatti, Vittorini rimanga – fino alla morte – in strettissimi contatti con l'ambiente Gallimard e con il traduttore dei propri testi, Maurice Nadeau, e nonostante la pubblicazione delle sue altre opere continui durante gli anni Cinquanta e i primi Sessanta,²⁷² Vittorini, non propone al suo pubblico francese, ristretto, ma influente, la nuova redazione di *Les hommes et les autres*, secondo la revisione del 1949. E, probabilmente in conseguenza, nemmeno propone negli anni Sessanta, la nuova rivisitazione del testo, sul quale ritorna per l'edizione 1960 ne *I Delfini Bompiani* e successivamente con le due edizioni Mondadori (Oscar 1965; *I Narratori* 1966),²⁷³ dove reintroduce gradualmente parte dei capitoli

²⁷¹ Pierre Fauchery, *Vittorini parmi les hommes*, «Action», n. 195, 22-28 juin 1948, pp. 10-11. È interessante notare come sia Mounin sia Fauchery insistano nell'allontanare Vittorini dall'influenza della letteratura americana, a riprova anche di come la percezione italiana sia falsata dal fatto che sia stato Vittorini stesso uno dei principali traduttori di quella letteratura. Sulla stessa linea proseguirà anche Eugénie Lemoine Luccioni in un articolo che apparirà su «Esprit» nel novembre 1950: «Il m'est impossible de penser au roman américain en lisant du Vittorini [...]. Vittorini est italien ; on ne peut être à ce point italien et américain par surcroît ; quant au lecteur, il ne peut pas se rouler en pleine terre italienne, qui serait comme notre terre d'enfance à tous, et se transporter dans ce pays inconnu, étrange, nouveau, effrayant qui est l'Amérique» (Gennie Luccioni, *Vittorini et l'enfance*, «Esprit», n. 173, novembre 1950, pp. 707-710. La citazione alle pp. 707-708).

²⁷² Elio Vittorini, *Les petits bourgeois*, traduit de l'italien par Maria Brandon-Albini, Paris, R. Marin, 1948; *L'œillet rouge*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard 1950; *Erica. Suivi de la Garibaldienne et de les Filles de joie*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1961; *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1950; *Journal en public*, traduit de l'italien par Louise Servicen et préfacé par Maurice Nadeau, Paris, Gallimard, 1961.

²⁷³ Per le ultime edizioni non si possono addurre motivazioni legate alla malattia dell'autore, poiché è noto che egli continuò fino all'ultimo a lavorare e a fornire indicazioni su pubblicazioni proprie e altrui. Prove inequivocabili sono da un lato, l'edizione degli *Elementi*

espunti per la seconda edizione. Il testo francese è ancora oggi ristampato nella sua forma fedele alla *princeps* Bompiani:²⁷⁴ anche la nota finale, nella quale Vittorini presenta i limiti del romanzo e i suoi propri di “uomo”, non è mai stata eliminata.

Una sola conclusione può esserne tratta: che la ricezione del romanzo da parte della *gauche* indipendente francese abbia corrisposto alla volontà dell'autore, che *Uomini e no* sia cioè stato compreso meglio – dal punto di vista di Vittorini – a Parigi che a Milano.

Ciò è facilmente comprensibile, poiché la traduzione del testo ha vissuto al di fuori di polemiche tutte italiane, sulle quali un forte peso ha avuto quel “processo all'ermetismo”, alla letteratura degli anni Trenta e ai suoi derivati stilistici, che occupò una buona parte dei dibattiti letterari del nostro secondo dopoguerra. Oltre a questo, il prevalere di una valutazione dei testi letterari in prospettiva puramente ideologica ha agito – su Vittorini in modo particolare e per lungo tempo, a causa anche delle sue posizioni militanti – soffocando almeno in parte quella che è la componente *universale* delle sue opere letterarie.²⁷⁵

La pesante riduzione di *Uomini e no* operata dall'autore nel 1949 sembra quasi essere – pur consapevole del rischio di una sovra interpretazione – una protesta o una rinuncia: all'incomprensione o alla limitante considerazione cui fu *ideologicamente* sottoposto il romanzo, Vittorini reagisce consegnandone solo il “nudo sostrato documentario”. L'interpretazione datane invece dagli intellettuali francesi – benché a loro volta non siano del tutto disinteressati, nei propri giudizi sulle opere di Vittorini – sembra consegnare l'ideale lettura che l'autore avrebbe voluto per il proprio romanzo e permette di meglio considerare (*e contrario*) le ragioni per le quali Vittorini ha invece deciso di intervenire sul proprio testo, riscrivendolo a pochi anni di distanza dalla sua prima edizione.

di semiologia di Roland Barthes (Einaudi, 1966), in cui l'autore in una nota dichiara come «poche settimane prima di morire, e già gravissimo, Elio Vittorini si era preoccupato e aveva trovato la forza di scrivermi per chiedermi di pubblicare questi *Elementi di semiologia* nella collana “Nuovo Politecnico” da lui diretta».

²⁷⁴ Elio Vittorini, *Les hommes et les autres*, Edition Gallimard, 2007 (l'edizione in formato tascabile del romanzo, per altro, è patentemente una riproduzione fotografica della prima edizione francese Gallimard del 1947).

²⁷⁵ Si ricorda come proprio una delle principali accuse mosse a *Uomini e no* sia stata quella di non avere considerato il fascismo come un fenomeno prettamente storico-politico (cfr. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, 1965, cit.; Salinari, *L'ideologia di Vittorini*, 1958, in *La questione del realismo*, cit.). Al contrario i maggiori apprezzamenti ai testi di Vittorini giungono da critici riconducibili all'area dell'Ermetismo (Bo, Bigongiari), o da altri estranei all'influenza ideologica del Partito comunista, come Noventa.

2. La nuova stampa e il nuovo testo

I. L'edizione

Occorre rapidamente riconsiderare come gli anni 1943-1945 abbiano rappresentato un momento molto complesso per la biografia intellettuale dello scrittore:

La frattura che si apre nella vicenda personale di Vittorini [...] segna la crisi del processo iniziato nel 1936, della progressiva convergenza cioè tra lavoro editoriale e discorso culturale e politico, evidenziando una incompatibilità tra i due livelli, o comunque una impossibilità ormai di rapporto veramente produttivo [...] dovuta [...] all'inadeguatezza del lavoro editoriale nei confronti delle nuove esigenze pratiche, del nuovo *fare* imposto dall'emergenza.¹

È in questo quadro che Vittorini rivede la poetica emersa dagli anni Trenta e realizzata da *Conversazione in Sicilia* e dagli scritti preparati per l'antologia *Americana* e dal lavoro per "Corona",² tentando con *Uomini e no*, una nuova direzione di scrittura e con «Il Politecnico» di reagirvi programmaticamente in termini di militanza culturale esplicita, continuando intanto a dirigere «Milano sera» e ad essere redattore capo dell'edizione milanese dell'«Unità».³

A partire infatti dagli anni della collaborazione con la Resistenza e in seguito, una volta finito il conflitto, grazie proprio al concretizzarsi del progetto «Politecnico», Vittorini si avvicina molto al gruppo Einaudi, con il quale avverte una consonanza di intenti e ideali di tipo politico che invece non ha percepito altrettanto condivisi

¹ Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 67.

² Poetica che può essere considerata come un tutto compatto per quanto molto articolato al suo interno.

³ È nota un'affermazione al riguardo, che può essere estesa anche al di là della collana cui direttamente si rivolge: «Credo che ci sia da seguire un criterio del tutto nuovo nella scelta dei libri anche per "Corona". Bisogna cambiare direzione. Quello che poteva essere interessante sotto il fascismo, perché lo strappavamo al fascismo, oggi non può esserlo più» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 31 agosto 1943, in *Lettere 1933-1943* e in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 524).

con Valentino Bompiani.⁴ In questo contesto matura in Vittorini l'idea di diversificare la presenza delle proprie opere sul mercato, portandone alcune sotto il marchio dello Struzzo, e, in particolare, l'operazione dovrebbe riguardare *Conversazione di Sicilia*.⁵

Se ne vedano ora gli sviluppi e le implicazioni con la riscrittura di *Uomini e no* per la seconda edizione Bompiani del 1949.

Occorre attendere il giugno del 1948 perché Vittorini riceva da Giulio Einaudi l'offerta di ristampare *Conversazione in Sicilia*; ne chiede dunque autorizzazione a Valentino Bompiani in una lettera nella quale dice di volere allargare il discorso «in generale a questione ristampa dei miei libri». ⁶ È questa dunque l'occasione per far il punto sulla situazione delle proprie pubblicazioni, un bisogno di bilancio sul proprio lavoro che si allarga quindi anche in direzione pratica e commerciale. Lo scrittore dichiara in particolare come *Uomini e no* sia esaurito da un anno mezzo e afferma che il suo «interesse di autore che vive dei propri libri sarebbe, naturalmente, di avere tutti i libri ristampati e tutti in vendita sempre», ⁷ aggiungendo, però, e in relazione a quanto sopra premesso, che «Il massimo sarebbe di averli ristampati tutti e tre da un editore nuovo». ⁸ Probabilmente consapevole delle resistenze che a questa proposta avrebbe opposto Bompiani, Vittorini anticipa una serie di strade percorribili in tal senso, alle quali però, l'editore replica contrastando principalmente la cessione di *Conversazione in Sicilia* e suggerendo invece di passare ad Einaudi *Uomini e no*, per il quale, afferma, non è prevista alcuna ristampa. ⁹

⁴ Si veda in proposito il duro scambio di lettere che segue il termine dell'arresto di Vittorini nell'estate del 1943 in *Caro Bompiani*, cit., pp. 523-531 e in Vittorini, *Lettere 1933-1943*, pp. 248-258 e relative note.

⁵ Va però precisato che l'interesse di Einaudi per *Conversazione in Sicilia* si era già manifestato subito dopo la pubblicazione del testo in volume, sotto il titolo *Nome e lagrime* per l'editore Parenti, nel 1941: cfr. *Caro Bompiani*, cit., p. 522.

⁶ Lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Milano,] 27 giugno 1948, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 194-194; la citazione a p. 193.

⁷ Ivi, p. 194. Vittorini, oltre a *Conversazione* e a *Uomini e no*, fa riferimento anche a *Il Sempione strizza l'occhio a Frejus*, la cui tiratura è esaurita da «cinque mesi» (ivi, p. 193).

⁸ *Ibidem*.

⁹ «*Uomini e no* è anch'esso un bellissimo libro che può figurare in qualsiasi raccolta e dal tuo punto di vista è utile che la scelta cada proprio su di esso per dissolvere, se mai, l'idea che Vittorini è soltanto *Conversazione in Sicilia*. D'altra parte è un libro adattissimo considerato l'orientamento editoriale di Einaudi» (Lettera inedita di Valentino Bompiani a Elio Vittorini – Milano, 3 luglio 1948, in RCS-315ACEB). Nella stessa lettera Bompiani afferma: «A me fa molto piacere se i tuoi libri si vendono, ma li pubblicherei anche se non si vendessero. In altre parole mi interessa lo scrittore Vittorini per i libri che ha già scritto e per i libri che farà;

Il seguito degli accordi non è al momento ricostruibile sulla base di alcuna documentazione, di fatto però nessun romanzo di Vittorini apparirà per il momento per i tipi di Einaudi e in un appunto presente nell'archivio della casa editrice Bompiani, datato 18 marzo 1949 e rivolto a Valentino così si legge:

Vittorini ha saputo che sei venuto nella determinazione di non concedere ad Einaudi di ristampare *Uomini e no*. Egli dice che non ha nulla da obiettare a questa tua decisione, ma che chiede se ciò significa che sei disposto a fare tu la nuova edizione, cosa alla quale tiene moltissimo e che gli preme avvenga al più presto.¹⁰

Su questo foglio Bompiani commenta nei margini «Parlerò con Vittorini». I successivi documenti conservati in archivio mostrano come per i mesi di giugno e luglio del 1949 il titolo sia già in lavorazione: Sergio Romiti ha preparato dei bozzetti per la copertina e il 20 luglio, Bompiani gli scrive dicendo che i suoi «tre lavori sono seri e meritano di venire considerati con attenzione». Aggiunge tuttavia:

Purtroppo mal si adattano allo scopo perché essendo stata la sovracoperta del libro (che Lei conosce) già in questo stile cromatico, per espresso desiderio dell'autore il libro dovrà ora adornarsi di una illustrazione più disegnata.¹¹

Le proposte di Romiti saranno dunque rifiutate e infatti il libro apparirà con la copertina disegnata da Pino Ponti [FIGURA 17].¹²

mi interessa essere l'editore di Vittorini e tale interesse, che è primario, verrebbe ad essermi tolto qualora i suoi libri fossero pubblicati anche da altri» (*ibidem*).

¹⁰ L'appunto è siglato, ma non siamo riusciti a decifrare le iniziali. All'interno dell'archivio della casa editrice Bompiani, conservato presso la Fondazione Rizzoli Corriere della Sera (RCS-315 ACEB), si trova inoltre la bozza di una lettera che Valentino Bompiani scrive a Elio Vittorini il 25 gennaio 1949, in cui gli chiede: «Perché ti sei ripreso il manoscritto? Che cosa vuoi correggere? [...] A me pare bellissimo, ma penso che qualche taglio qua e là gioverebbe». Non è possibile ritenere che si tratti con certezza di *Uomini e no*: il termine *manoscritto* di per sé potrebbe essere non specifico, ma generico, e indicare anche un dattiloscritto, anche l'antigrafo da cui è stata composta la *princeps* del romanzo del 1945. In quei mesi però è in lavorazione anche *Le donne di Messina* e dunque Bompiani potrebbe riferirsi ai materiali che riguardando questo altro testo, il quale – finito di stampare il 26 marzo 1949, era sicuramente prossimo alla composizione tipografica.

¹¹ Lettera di Valentino Bompiani a Sergio Romiti – Milano, 20 luglio 1949, in RCS-315A-CEB.

¹² Un intervento da parte dell'autore deve essere stato sollecitato sulla questione, se egli risponde a Valentino Bompiani, il 1° di agosto del 1949, da Bocca di Magra, dicendo come «da qui, senza librerie, senza riviste, non so proprio come aiutarti per la copertina di *Uomini e no*»

Queste testimonianze permettono di valutare sia l'acceso interesse di Vittorini nel riproporre il romanzo del 1945, sia – ed è il dato più importante – come volesse presentarlo con caratteristiche anche materiali e iconografiche differenti rispetto alla *princeps*. L'illustrazione di Pino Ponti, raffigurante quattro volti di uomini, stilizzati con linee e pennellate nere, sovrapposti gli uni agli altri, punta, infatti, da un lato sicuramente a rinnovare l'attenzione verso il libro, ma dall'altro mostra soprattutto il contrasto con la copertina di Ennio Morlotti, politicamente molto connotata, sia per il contenuto esplicito della sua immagine, sia per l'appartenenza riconosciuta e riconoscibile del pittore all'area politica del partito comunista, dalla quale Vittorini, nel 1949, si era ormai distaccato.

Risulta quasi un elemento anedddotico riportare quanto segue: nonostante il rimaneggiamento della grafica e dell'immagine di copertina, all'uscita della nuova edizione l'aletta di sinistra della sovraccoperta del 1949 rimane identica a quella posta sulla sovraccoperta del 1945, provocando in questo modo un'evidente incongruenza: nell'aletta si parla ancora dello «stacco» narrativo che è rimarcato «tipograficamente nel corsivo»,¹³ ma all'interno del libro del 1949 non ci sono più capitoli corsivi; la presentazione ripropone quindi un'errata identità con il testo apparso quattro anni prima. Si tratta evidentemente di una distrazione da parte della redazione e non di una precisa scelta, essendo troppo evidente, e anche controproducente, la contraddittorietà. Non sono note reazioni dell'autore al riguardo, ma è facile immaginare come l'errore non possa essere stato giudicato con leggerezza.

A partire, dunque, da questi primi dati materiali è chiaro come tra l'edizione del 1945 e quella del 1949 ci siano profonde e sostanziali differenze e, oltre a quanto già detto, un altro elemento distintivo subito percepibile è la forte riduzione del numero delle pagine del volume (da 264 a 224)¹⁴ dovuta, appunto, all'estromissione di quasi tutti i capitoli corsivi; in conseguenza di ciò, nel 1945 si arriva fino al capitolo CXLIII, mentre nel 1949 ci si ferma al CXVII. Operando un primo confronto tra un esemplare del 1949 e uno del 1945, si nota subito come il testo sia stato interamente ricomposto: il carattere della seconda edizione è infatti più grande e, di conseguenza,

(lettera di Elio Vittorini a Valentino Bompiani – [Bocca di Magra,] 1° agosto 1949, in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 267). Nella trascrizione presente nella citata raccolta di lettere, 1945-1951, mancano le ultime 8 righe di questa lettera, ma leggendola integralmente (manoscritta autografa) tra i documenti dell'archivio della casa editrice (RCS-315ACEB) si scopre come Vittorini chieda all'editore se non sia già disponibile una «serie di bozze» da potere fare avere a una persona che gliene ha fatta richiesta. Tutto ciò permette di dedurre come la lavorazione del testo per la seconda edizione fosse conclusa dall'autore a inizio agosto 1949.

¹³ Vittorini, *Uomini e no*, 1949, alella di sinistra della sovraccoperta.

¹⁴ Il catalogo Bompiani in questo senso è fuorviante: benché segnali che l'edizione del 1949 è riveduta, riporta per la *princeps* 228 pagine, contro le 264 effettive (cfr. *Catalogo generale Bompiani. 1929-1999*, Milano, RCS Libri, 1999, p. 549).

molti degli a capo non corrispondono a quelli della prima edizione e, necessariamente, nemmeno le prime e le ultime righe di ogni pagina,¹⁵ benché lo specchio di stampa sia rimasto lo stesso della *princeps* (il romanzo infatti è riedito nella stessa collana Letteraria) così come identico è il numero di righe contenuto in ogni pagina (35 per lo più, salvo qualche oscillazione di una riga in meno).

Sfogliando le pagine dell'edizione del 1949 e osservando la distribuzione del testo, si nota che è mantenuta la suddivisione in brevi capitoli, ognuno numerato con cifre romane, ma è mutata la loro separazione in gruppi: mentre nel 1945 c'era solo la suddivisione tra sezioni composte in tondo e sezioni composte in corsivo (l'avvio delle rispettive sezioni era sempre su pagina dispari), nel 1949 – poiché tutto il testo è in tondo – la suddivisione segue criteri unicamente narrativi. La nuova distribuzione del testo ha un ruolo non secondario nel condizionare sia il tempo della lettura sia il tempo dell'azione diegetica: mentre nella prima edizione la narrazione si raggruppava in blocchi interrotti da brani lirico-riflessivi e metanarrativi, separando il tempo dell'azione dal tempo della meditazione e della rievocazione fantasticata, nella seconda edizione è il tempo propriamente narrativo ad essere internamente suddiviso in numerosi blocchi che scandiscono momenti di azione in un primo tempo concepiti come unitari.

Si mettano a confronto i diversi gruppi di capitoli delle due edizioni, la cui corrispondenza ovviamente dipende dal contenuto e non dalla numerazione:

EDIZIONE 1945	EDIZIONE 1949
I-XVII (17 capitoli)	I-XVII (17 capitoli)
<i>XVIII-XXII</i>	<i>corsivi assenti</i>
XXIII-XXVI (4 capitoli)	XVIII-XXI (4 capitoli)
<i>XXVII-XXIX</i>	<i>corsivi assenti</i>
XXX-XXXIX (10 capitoli)	XXII-XXV (4 capitoli) // XXVI-XXXI (6 capitoli)
<i>XL-XLII</i>	<i>corsivi assenti</i>
XLIII- LVI (14 capitoli)	XXXII-XXXV (4 capitoli) // XXXVI-XLV (10 capitoli)
<i>LVII-LXI</i>	<i>corsivi assenti</i>
LXII-LXXXVIII (17 capitoli)	XLVI-XLIX (4 capitoli) // L-LII (3 capitoli) // LIII-LVII (5 capitoli) // LVIII-LXII (5 capitoli)
<i>LXXIX-LXXXI</i>	<i>corsivi assenti</i>
LXXXII-LXXXVII (6 capitoli)	LXIII-LXVIII (6 capitoli)
<i>LXXXVIII-LXXXIX</i>	<i>corsivi assenti</i>
XC-CVIII (19 capitoli)	LXIX-LXXXVII (19 capitoli)
<i>CIX-CXIV (6 capitoli)</i>	<i>corsivi portati in tondo: LXXXVIII-XCI (4 capitoli)</i>
CXV-CXXXV (20 capitoli)	XCII-CII (11 capitoli) // CIII-CXII (9 capitoli)
<i>CXXXVI-CXXXVIII</i>	<i>corsivi assenti</i>
CXXXIX-CXLII (5 capitoli)	CXIII-CXVII (5 capitoli)

¹⁵ Lo “slittamento” delle righe si rileva a partire dalla pagina 9 dell'edizione del 1949, rispetto alla stessa p. 9 della *princeps*.

Da questa schematica rappresentazione è subito evidente come nessuna sezione in corsivo sia sopravvissuta nella nuova redazione testuale, tranne quella dei capitoli CIX-CXIV della *princeps*, che si avvia con «L'uomo si dice», riportata però in modo incompleto (mancano due capitoli).

Le più lunghe serie di capitoli tondi sono state, invece, spezzate ad eccezione della prima (che ha una efficace funzione di prologo), di quelle già brevi e di quella compatta e tesa della “storia di Giulaj” (che è la sezione di 19 capitoli). La progettazione della struttura del tempo narrativo subisce dunque una trasformazione significativa. Si ricordi come Vittorini avesse scritto sulla parte interna della cartellina che avvolge le prime bozze della *princeps* che sarebbe stato «preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto»: l'ipotesi di scansione della materia narrativa avrebbe dovuto, quindi, ricalcare, nel 1945, la *mise en page* della prima edizione del 1941 di *Conversazione in Sicilia*,¹⁶ che infatti vede ogni capitoletto occupare lo spazio isolato di poche pagine, chiudersi con un ampio margine bianco e riaprire il racconto a pagina nuova. Un romanzo così impaginato ostenta in modo evidente la sua natura lirica e decantata, in cui gli avvenimenti sono isolati, come strofe di un componimento poetico o ottave di un poema; la narrazione avanza, ma lenta e interrotta, meditata e ampliata.¹⁷ Questo, dunque, avrebbe dovuto essere l'originario tempo di *Uomini e no*. Dato che, però, come si è visto quando sono state descritte le cartelline che conservano le prime bozze in colonna, l'autore si rende conto di come in questo modo «si consumerebbe troppa carta», questione che nel 1945, a guerra appena conclusa, non era affatto secondaria,¹⁸ prevenendo l'obiezione, propone di andare a pagina nuova (sempre dispari) solo nel passaggio da tondo a corsivo e da corsivo a tondo, purché si lasci «un forte spazio di almeno cinque righe tra capitoletto e capitoletto».¹⁹ Tale indicazione è

¹⁶ In Elio Vittorini, *Nome e lagrime*, Firenze, Parenti, 1941.

¹⁷ Naturalmente si potrebbe approfondire altrove il rapporto tra la forma breve di questi “capitoletti” e la forma breve tipica della prosa del tempo, proposta, nel suo significato emblematico, nell'antologia *Capitoli*, a cura di Enrico Falqui (Milano-Roma, Panorama, 1938).

¹⁸ Occorre però almeno notare come il problema della carta non si sia posto per la ristampa di *Conversazione in Sicilia* dell'agosto del 1945, testo che ha continuato a essere ripubblicato andando a pagina nuova per ogni capitoletto, seguendo quindi la struttura tipografica della *princeps* presso Parenti del 1941 e della prima edizione Bompiani dello stesso anno. Per quanto si è potuto verificare finora, *Conversazione* inizierà ad essere ristampata senza stacco a pagina nuova tra capitoletti a partire dall'edizione I Delfini Bompiani del 1958 e dunque solo da questo momento in poi il romanzo sarà letto con stacchi a pagina nuova solo fra una macrosezione e l'altra, le quali corrispondono alle cinque diverse parti in cui il testo era apparso in origine su «Letteratura», nei successivi numeri del 1938 (dove per altro il testo si sviluppava in modo continuo, senza andare a pagina nuova tra i vari capitoletti).

¹⁹ Prima coperta che avvolge le bozze in colonna di *Uomini e no* edizione 1945, in APICE,

rispettata nella *princeps* ed è evidente come la disposizione del testo confermi quanto dichiarato nell'aletta della sovraccoperta, in cui si parla di *alternanza* («si alterna») e di *capitolo* («capitolo per capitolo»), termine che non coincide con il diminutivo «capitoletto» usato per indicare le brevi parti di testo singolarmente numerate e separate le une dalle altre. Per l'autore, dunque, i raggruppamenti di capitoletti tonde e corsivi, pur non avendo alcuna titolazione o sovra segnatura numerica vanno di fatto a costituire dei macro capitoli (nella nostra descrizione della *princeps* e nel nostro discorso critico invece si era parlato e si parla di *sezioni* tonde e corsive).

È chiaro, a questo punto, come le modifiche introdotte nell'edizione del 1949 vadano direttamente ad alterare questa struttura. Il primo dato evidente, già segnalato più sopra, è l'eliminazione dell'*alternanza*, del «secondo tempo, di intima pausa, di ripensamento, di analisi, nel quale le dimensioni morali della narrazione si slargano in evocazione poetica, in fermentante lirismo».²⁰ L'edizione del 1949 porta dunque un testo che si presenta come di sola *narrazione*: l'«esigenza di poesia» è venuta meno, rafforzandosi invece la struttura romanzesca. Anche all'interno della distribuzione della materia narrativa, poi, si registrano alcune differenze nelle scansioni temporali, come è stato sinteticamente anticipato dalla rappresentazione della tabella. Si vedano ora in modo più disteso.

II. Il nuovo testo: *Enne 2*

Avviando la collazione tra le due edizioni e proseguendo nel portare l'attenzione sulle loro differenze, si osserva come nello stesso giro di pagine (si prenda come punto di riferimento la pagina 37 di entrambi gli esemplari che si stanno collazionando), nella *princeps* del 1945 ancora ci si adagiava tra le pieghe della fantasticheria evocativa di *Enne 2*, nella seconda edizione del 1949 si affaccia invece già la preparazione dell'azione dell'attacco al tribunale, con la comparsa della figura del Gracco, la descrizione dei compagni partigiani, la rappresentazione dei dialoghi intorno alla solitaria cena a base di uova di *Enne 2*. I capitoli in cui prendono spazio tutte le scene appena richiamate, seguono nella *princeps* la numerazione da XXX a XXXIX, nell'edizione del 1949 da XXII a XXXI, ma l'elemento più rilevante è il fatto che la sequenza diegetica, che era unitaria nella redazione del 1945, è spezzata con la nuova riproposta del romanzo, e i dieci capitoli sono suddivisi in due parti: XXII-XXV, primi 4 capitoletti della sequenza, XXVI-XXXI, gli altri 6 (si veda la tabella sopra riportata). In questo

AVB, sbf. «carte pers. casa ed.»; s. «ms e bozze», sts. 1945, f. «bozze UeNo». Per la descrizione completa del materiale si veda 1.1.III.

²⁰ Aletta sinistra della sovraccoperta della prima edizione del 1945 e, per errore, anche aletta sinistra della sovraccoperta della seconda edizione del 1949.

modo sono ben separati il primo momento in cui Enne 2 decide insieme ai compagni in che modo svolgere l'azione di attacco – ed è in questa prima sequenza che viene posto il problema etico «Mi domando [...] che cosa penserei [...] se fossi uno dei quaranta che domattina saranno fucilati»²¹ –, dal secondo in cui sono rappresentati i partigiani in attesa dell'ora di inizio della battaglia, radunati a gruppi in diversi luoghi. Sono queste ultime le scene che ruotano intorno a quella centrale della cena di Enne 2, e sono le scene tenute insieme dalle domande del Gracco che “scivolano” da un gruppo di uomini a un altro: si ricorderà che in 1.3.VI questa tecnica narrativa è stata chiamata, con parole presenti nei corsivi posti a commento di queste parti (XL-XLII), «viaggi intorno a loro»; ora, la sezione corsiva che seguiva le rappresentazioni di vita quotidiana è eliminata e le domande del Gracco, la sua insistenza, la sua *curiosità*, restano decisamente meno percepibili, restano cioè assorbite nella “scena di genere”. La figura del Gracco nella nuova struttura testuale non è più caricata di tutti quegli echi storico-morali e, soprattutto, su di lui non si poggiano più echi di autobiografismo autoriale, il punto di vista del personaggio non si intreccia esplicitamente a quello della voce narrante, la sua identità non è più posta a confronto con quella del protagonista Enne 2: ciò che resta di questo incrocio di temi, riflessioni, implicazioni metanarrative ed etiche sono solo le domande indirette libere focalizzate sul Gracco, le quali, tuttavia, non sono più direttamente riconducibili a una posizione interrogativa esplicitamente condivisa dal narratore: restando assorbite dalla narrazione, non sono in grado di sollevare altri quesiti, altri ambiti di discorso. Nel momento in cui, infatti, alle parole in tondo è tolta la ripresa e il rilancio che era costruito all'interno degli spazi corsivi, esse perdono ampiezza e si appiattiscono su una dimensione maggiormente descrittiva e rappresentativa degli stati emotivi dei personaggi. In questo caso, poi, l'impoverimento è sicuramente rilevante, in quanto i corsivi tolti portavano le grandi questioni che qui si richiamano sinteticamente:

Perché, mi domando, non ho scelto di scrivere del Gracco?
(edizione 1945, p. 69)

Cosa darei io scrivendo di lui?
(edizione 1945, p. 70)

Per me sarebbe stato, scegliere di scrivere del Gracco, come scegliere di scrivere di [...] Washington. Che cosa risolveremmo noi di noi stessi a scegliere di scrivere di Washington?
(edizione 1945, p. 72)

²¹ Edizione 1945, pp. 38-39; edizione 1949, p. 51.

Sono tutti gli interrogativi che indagano le scelte di poetica dell'autore, che affermano la "poetica della partecipazione", attraverso l'espedito dell'*io* narrante-Spettro, e a cui è collegata la dichiarazione dell'identità del protagonista:

Enne 2 è un intellettuale.

(edizione 1945, p. 73)

Inserita solo durante la correzione delle prime bozze, tale affermazione – lo si è visto – è determinante per comprendere la fisionomia di Enne 2, la sua posizione rispetto agli altri personaggi, il tipo di questioni che sulla sua figura sono caricate. Con la redazione del 1949 il testo viene svuotato sia di un protagonista intellettuale, sia di tutte quelle riflessioni e implicazioni che ne erano conseguenza e contorno.²² Tolti i corsivi del tormento amoroso, tolta la caratterizzazione professionale e sociale, Enne 2 diviene un personaggio dotato di minore spessore: resta tormentato, ma il suo tormento non può caricarsi della complessità e molteplicità di riflessioni che sono state viste nell'analisi dedicata al testo del 1945. La sofferenza sentimentale si richiude su una asfissiante storia di delusione per una donna che non sa scegliere, e nient'altro solleva il diaframma posto tra la vita privata degli affetti e la scelta politica di combattere tra le file della Resistenza.

In questo caso Vittorini sembra avere voluto ovviare alle critiche mosse da molti recensori del romanzo del 1945, per i quali l'intellettualismo del protagonista era uno dei limiti maggiori del testo. Ricordando poi quanto si era detto, relativamente all'introduzione della qualifica di intellettuale durante la correzione delle prime bozze in colonna, precisamente sull'"Allegato A" – per cui l'intellettualità di Enne 2 era stata introdotta come elemento speculare alla presenza di un *io* narrante *scrittore* –, è chiaro che in questa seconda edizione, venendo meno proprio questo *io*, il protagonista può essere solo un "semplice" partigiano. Dandogli una nuova fisionomia, inoltre, l'autore stacca con forza il personaggio da qualsiasi implicazione autobiografica: con la seconda edizione Enne 2 è, senza dubbio, *un altro*.

²² In questo quadro, inoltre, è tolta e non verrà mai più ripristinata anche la nota finale siglata E.V., dove si collocava la presenza dell'*io* autoriale biograficamente inteso. In rapporto alla scelta di eliminare questa nota può essere letta la seguente affermazione di Franco Fortini (in «Il Ponte», cit., p. 988): «La coscienza di avere detto troppo di sé; l'impossibilità di continuare per quella via; il tentativo di rinunciare alla mitologia salvifica del comunismo ma senza rinunciare all'ingenuo razionalismo giovanile. Tutto questo (e non solo le critiche negative che accompagnarono *Uomini e no* tanto a destra come a sinistra, né solo il successo "popolare" che Vittorini non poteva non considerare equivoco) aiuta a comprendere l'antipatia che l'autore pare abbia sempre avuto per la sua opera. Fuga dalla storia, come vuole Pautasso, certo; ma anche fuga dalla chiarezza autobiografica pericolosamente sfiorata».

Si diceva però che la scelta di eliminare, attraverso la soppressione dei corsivi, tutti i motivi morali e metanarrativi in essi contenuti ha l'evidente effetto positivo di rendere più compatta l'azione diegetica e di rendere meglio operanti i connettivi spazio-temporali che pur erano già collocati nel testo del 1945, ma in posizione meno evidente. In particolare essi non erano percepibili nella *princeps* con la stessa forza, in parte perché tra loro si interponevano i capitoletti in corsivo, in parte perché le sequenze narrative non erano spezzate, ma continue.

È il caso del gruppo dei capitoli che si stanno qui considerando, numerati XXX-XXXIX nell'edizione 1945, come si è detto, e corrispondenti ai XXII-XXV e XXVI-XXXI di quella del 1949. Proprio la frattura della sequenza dopo i primi quattro capitoli, fa sì che i nessi temporali assumano un'evidenza maggiore rispetto a quella che avevano nella *princeps*, scandendo quindi in modo più netto la materia testuale. Il primo nesso è il seguente:

XXI – Tra le nove, ora in cui aveva inizio il coprifuoco, e la mezzanotte, gli uomini che dovevano partecipare all'azione contro il tribunale aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all'attacco.
(edizione 1945, p. 55 – edizione 1949, p. 45)

Il successivo gruppo di capitoletti (il successivo capitolo, quindi, stando alla terminologia dell'autore), creato con la nuova scansione, si apre con un'altra chiara indicazione, questa volta topografica, che recupera alcune informazioni date poche righe dopo l'*incipit* qui sopra citato:²³

XXXII – Dei due che aspettavano all'albergo Regina, ormai l'albergo delle S.S., in via Santa Margherita, uno, detto Figlio-di-Dio, sedeva su una sedia [...].
(edizione 1945, p. 75 – edizione 1949, p. 59)

Anche nella *princeps* questo *incipit* apriva una nuova sezione in tondo, la quale seguiva però i corsivi «*Curiosità degli uomini*» XL-XLII, appena rievocati tramite la riproposta sintetica delle domande in essi contenute, e il richiamo topografico era debole, poiché implicava che il lettore compisse un significativo sforzo mnemonico per ricordare la posizione dei vari partigiani nella città di Milano.

²³ All'interno del capitolo XXI si legge infatti: «aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all'attacco. / Di dodici che erano in tutto, tre si trovavano con le due automobili e le armi in una rimessa di una via adiacente a Porta Romana, sulla cerchia dei bastioni, quattro in una casa del bastione che da Porta Romana mette a Porta Vigentina, tre in una casa del corso che da Porta Romana va verso le officine e i binari della periferia, due, nel centro della città, all'albergo Regina di via Santa Magherita dove alloggiavano fin dal settembre molti ufficiali delle S.S. e della Gestapo» (edizione 1945, pp. 55-56 – edizione 1949, p. 45).

Nella nuova edizione del 1949 un ulteriore nuovo stacco viene inserito anche qualche pagina dopo, all'interno di quella che nella prima edizione era un'unica sezione in tondo, proprio laddove una nuova indicazione temporale è posta:

XXXVI – Alle undici e mezzo, finito il suo turno di facchino all'albergo, Figgli-di-Dio si recò in bicicletta alla casa della ragazza grassona.
(edizione 1945, p. 82 – edizione 1949, p. 67)

Con la nuova redazione, quindi, è portata in evidenza la rigida scansione narrativa, che si confondeva nella *princeps* sia a causa della diversa struttura compositiva, sia per il preponderante peso che assumevano le parti corsive, le quali distoglievano l'attenzione dall'asse diegetico portante e potevano lasciare disorientato il lettore, una volta che questi ritrovava, durante la lettura, i capitoletti tondi. La forza e la precisione di questi rimandi era, quindi, in origine, senz'altro dovuta alla necessità di "riportare" il lettore all'interno della vicenda di lotta partigiana, una volta che ne era stato allontanato dalla voce narrante dei corsivi. D'altra parte, però, questa precisa scansione era proposta anche internamente alle sezioni tonde, restando inevitabilmente meno avvertita, come ormai è chiaro.

L'eliminazione dei corsivi comporta inoltre l'introduzione di altre varianti di minore entità. Ad esempio, a pagina 84 dell'edizione del 1949, l'azione di guerriglia notturna un cui è condotto l'attacco al tribunale, si conclude senza il fatto che Enne 2 entri in una camera. Era infatti proprio l'ingresso in una zona di solitudine e di intimità chiusa e separata dal mondo esterno a permettere che si aprisse lo spazio della fantasticheria e che lo Spettro potesse entrare in dialogo con il protagonista. Togliere il corsivo che seguiva questi brani comporta conseguentemente la soppressione di un paragrafo, inutile,²⁴ a questo punto, nella nuova redazione testuale, sul piano puramente attanziale.

Si noti poi un altro elemento. Il primo corsivo del testo del 1945 si apriva anch'esso dopo che nel precedente capitolo in tondo era espressamente detto che Enne 2 fosse entrato «nella sua camera»;²⁵ in questo caso, però, l'ingresso di Enne 2 nella stanza è mantenuto anche nella redazione del 1949,²⁶ perché funzionale allo svolgersi della scena successiva: «La mattina dopo Lorena salì da Enne 2».²⁷

²⁴ La parte di testo eliminata è la seguente: «E aveva gli occhi che sfavillavano nella faccia illuminata dalla luna. / «Ma basta parlare,» disse Enne 2. / Entrò nella casa dell'operaio, ed entrò in una stanza al buio, chiuse a chiave la porta, si stese al buio su una branda che già conosceva» (*Uomini e no*, 1945, p. 99); si veda l'edizione 1949 a p. 84 per verificare la sua assenza.

²⁵ Edizione 1945, p. 30.

²⁶ Edizione 1949, p. 29.

²⁷ Edizione 1945, p. 39; edizione 1949, p. 31.

Inoltre, entrambe le volte, dopo che l'azione di guerriglia si è chiusa, il protagonista percepisce la città come un *deserto*, vuoto e arido a causa della mancanza della donna amata: la terza volta in cui la stessa situazione si ripropone è quella in cui Enne 2 viene riconosciuto.²⁸

Con l'eliminazione di tutti i corsivi che rappresentano la complessità dei grovigli interiori di Enne 2 e che ampliano la descrizione della sua fisionomia, con la mancanza, quindi, di tutta una serie di informazioni sul protagonista, leggendo il testo del 1949, la corrispondenza diretta tra la sofferenza affettiva di Enne 2 e il suo impegno nella lotta resistenziale appare preponderante, assume maggiori proporzioni e autorizza l'interpretazione del suo sacrificio estremo come il gesto di un uomo solo e disperato che non ha niente da perdere, come un «suicidio» a cui è data «la forma di una morte perseguita in combattimento».²⁹ Tutto il risvolto politico del gesto, che nel testo del 1945 era più chiaramente rintracciabile, grazie alla complessità delle riflessioni introdotte nei corsivi, viene meno. Anche il dialogo notturno con Lorena può ora essere inteso solo come il graduale avvicinamento alla decisione finale. La stanchezza di Enne 2 può essere riduttivamente intesa come una stanchezza di vivere e la ricerca di ciò che è più *semplice* come l'accettazione di perdere la vita, pur di allontanarsi da un groviglio emotivo ormai insostenibile. La Resistenza, la lotta partigiana, rischiano quasi di diventare solo lo sfondo su cui si orchestra la vicenda personale di un partigiano come tanti altri, a cui la lotta è sembrata un modo per uscire dall'*impasse* di un'esistenza bloccata, ferma, che non ha prospettive di miglioramento. A ostacolare però questa lettura univoca e limitante del testo, resta la «storia di Giulaj»: i corsivi posti a suo commento sono, infatti, gli unici mantenuti, benché portati in tondo, ma lo si vedrà meglio più avanti.

Ora si torni al punto da cui questa digressione è partita. Si è detto, cioè, che in conclusione della seconda azione di guerriglia, nella redazione testuale del 1949, Enne 2 non entra più in una camera. È tagliato quindi anche il successivo corsivo, in cui l'*io* narrante si interrogava sulla propria identità in rapporto a quella di Enne 2 e sul valore della scrittura.³⁰ È tagliata poi anche la lunga messa in scena di ambientazione siciliana che prende le mosse dal testo di *Atto primo*, esorbitante dalle riflessioni di tipo etico-politico e metanarrativo, ma funzionale alla rappresentazione delle alterate fantasticherie di Enne 2.

Si segnala dunque, in conclusione, che alcuni di questi corsivi sono ripresi nel 1957 all'interno di *Diario in pubblico*, sotto il titolo *Autobiografia in tempo di guerra*. A differenza però di quanto ci si potrebbe aspettare, data la natura saggistica del

²⁸ Edizione 1945, pp. 223-224; edizione 1949, pp. 187-188.

²⁹ Spinazzola, «Uomini e no», *ovvero amore e resistenza*, cit., p. 295.

³⁰ Cfr. edizione 1945, p. 201.

volume, non sono affatto recuperate da *Uomini e no* le grandi riflessioni sul senso e la possibilità della scrittura di fronte al male, così come non è recuperato il tormento intorno alla scelta di essere o meno uomo d'azione e sulle contraddizioni interne alla natura intellettuale del soggetto narrativo e di quello narrante. I brani recuperati sono proprio quelli sorti intorno al nucleo ispiratore di *Atto primo*: il dialogo tra la mamma e la nonna,³¹ i rapporti tra il bambino e il padre scrittore.³² L'altro brano ripreso è quello del tormento amoroso di Enne 2, collocato – all'interno del testo del 1945 – dopo il cedimento di fronte alla femminilità di Lorena.³³ Vittorini rifiuta dunque, a partire dal 1949, di esporre nuovamente la “poetica della partecipazione” e le sue implicazioni etiche, probabilmente perché era ormai operante in lui la disillusione nei confronti di quell'utopia socio-culturale che ne era il sostegno e l'orizzonte di riferimento sul quale proiettare le sue riflessioni. Nei confronti di quella che è stata, di fatto, un'illusione, Vittorini procede dunque a una sistematica rimozione.

III. *Il nuovo testo: Berta*

Proseguendo nella collazione tra le due edizioni degli anni Quaranta, si continua a notare come le modifiche introdotte nel 1949 rafforzino la rete dei nessi topografico-temporali, in coerenza con la volontà di porre in risalto l'identità romanzesca del testo. Tolti dunque i corsivi *LVII-LXI* della *princeps*, dopo le sequenze dedicate all'attacco al tribunale, entra subito in scena Berta, assente da quando si era congelata da Enne 2 nel prologo, e ora presentata in attesa sul ballatoio di Selva. Anche in questo *incipit* è l'elemento temporale è essere minuziosamente precisato:

XLVI – La mattina dopo quella notte, verso le dieci, la bella vecchia dai capelli bianchi, Selva, era che spazzava nella sua casa [...].
(edizione 1945, p. 113 – edizione 1949, p. 85)

Le successive vicende legate alla presenza dei morti in largo Augusto subiscono poi anch'esse una diversa scansione. Quella che era un'unica sequenza nell'edizione del 1945 (*LXII-LXXVIII*) è spezzata, nella redazione del 1949, in modo da creare una chiara alternanza tra le vicende che vedono come protagonista la sola Berta (*XLVI-XLIX* e

³¹ Elio Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. Pace ricordata*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 167-170.

³² Elio Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. Essere scrittore*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 172-173.

³³ Elio Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. La cosa e il suo simulacro*, in *Diario in pubblico*, cit., pp. 176-177.

LIII-LVII), da quelle che hanno come protagonisti la folla, i militi fascisti, Giulaj e i partigiani, le domande del Gracco, e in cui compare Enne 2 che ritrova poi Berta «con la faccia animata»³⁴ (L-LII e LVIII-LXII), da quelle, infine, che vedono esaurirsi la vicenda sentimentale dei due protagonisti (LXIII-LXVIII). In questo modo l'intreccio tra la «storia di Berta» e la «storia di Giulaj» è meglio scandito, proprio in virtù di questa più precisa separazione. Le due storie scorrono infatti parallele in modo più evidente, è quindi più chiara la percezione del fatto che una cosa accade *mentre* accade l'altra.

In questo modo, inoltre, l'autore riesce ad ovviare a quell'effetto di disequilibrio stilistico, di cui si è a lungo parlato, in relazione a questi capitoli. Il testo del 1945, infatti, proponeva un continuo e rapido passaggio dalle liricizzanti domande del Gracco (che assume su di sé il dolente stupore della folla e dei partigiani) e dall'epifanico incontro di Berta con i vecchi del parco, alla contrastante descrizione degli sgradevoli comportamenti dei militari, proposta con un'attenzione minuziosa al dato mimetico, attraverso un registro comico-realistico.³⁵ Nella seconda edizione, invece, questi tre momenti sono nettamente separati in tre serie di capitoletti (L-LII; LIII-LVII; LVIII-LXII) e il cambio di intonazione diviene dunque pienamente coerente con il cambio di situazione narrativa, laddove, invece, nella prima redazione testuale, si avvertiva un affaticamento compositivo, un'incapacità dell'autore di tenere insieme materiali sorti – come si è visto attraverso l'analisi delle carte manoscritte – da momenti diversi di ispirazione: l'incontro di Berta con i vecchi del parco, composto sulle carte 36-39 durante la riscrittura, infatti, faticava ad accordarsi con le scene di folla intorno ai morti di largo Augusto costruite durante la prima fase di lavorazione del romanzo e testimoniate dalle carte 14-20, benché il testo scritto sulle carte 40 e 41 (con la cattura di Giulaj e corrispondente ai capitoli LXXVII-LXXVIII della *princeps* e LXI-LXII dell'edizione del 1949) fosse stato concepito per creare un legame tra i due momenti.

Inoltre, nell'edizione del 1949 è rimosso anche il dialogo muto di Berta con i morti, che, se da un lato «rilanciava» gli indiretti liberi del Gracco, i quali dunque ne erano un'anticipazione, dall'altro contribuiva ad aumentare la sensazione di squilibrio, anche a causa della sua posizione: era infatti posto dopo i capitoli del rancio dei militari e della cattura di Giulaj, riportando la narrazione a un momento di stasi contemplativa che ricalcava quanto accade alla protagonista, nel parco, *prima* delle scene con i soldati.

La nuova redazione permette però comunque di parlare di una «responsabilità di Berta» nei confronti del destino del venditore di castagne, poiché essa era fondata sull'intreccio di situazioni e momenti che restano di fatto inalterati sia dal punto di vista del tempo della storia sia di quello del discorso e, anzi, ne rafforza il legame

³⁴ Edizione 1945, p. 146; edizione 1949, p. 121.

³⁵ «quello mosse la sua mascella piena, masticando» (edizione 1945, p. 137; edizione 1949, p. 112); «Lo sbarbatello dalle teste di morto scoppiò, pur come aveva piena la bocca, in una risata» (edizione 1945, p. 138; edizione 1949, p. 113).

rendendo più evidente il meccanismo degli “incastri”.

Prima di proseguire l’indagine sugli effetti che la nuova scansione temporale provoca sulla “storia dell’uomo dalle pantofole turchine”, occorre osservare quali siano le varianti introdotte nei capitoli in cui è narrata la “storia di Berta”, fin qui richiamati marginalmente, ma non analizzati nel dettaglio.

Le prime varianti significative coinvolgono l’incontro della giovane donna, da sola, con Selva e, innanzitutto, mentre non ci sono cambiamenti nel primo dialogo in cui era presente anche Enne 2 (capitoli VII-IX, ed. 1949),³⁶ la prima modifica coinvolge proprio le domande poste dall’anziana partigiana allo scopo di indagare la posizione di Berta nei confronti della storia:

EDIZIONE 1945: p. 114	EDIZIONE 1949: p. 86
<p>«Ma tu non sei una compagna, 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.» «Con quante compagne ha da fare?» «Due o tre in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?» «Ha una portatrice? Portatrice di che?» «È una che conosco, e non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una compagna.»</p>	<p>«Ma tu non sei una che lavora con noi, vero?» «No,» Berta rispose. «Non posso dire di esserlo.» [...] «Come potevi esserlo? Lui ora non ha da fare con molte di noi.» «Non ha da fare con molte di voi?» «Non più. Non più. Né ha motivo di vederne delle nuove.» «Con quante ha da fare?» «Due in tutto. Una son io e una è la sua portatrice. Tu chi potevi essere?» «Ha una portatrice? Portatrice di che?» «È una che conosco, e non eri tu. Chi potevi essere tu? Non potevi essere una di noi.»</p>

È chiaramente attenuata in questa sequenza l’insistenza sulla parola «compagna» (in senso di colei che lotta per la resistenza), sostituita dai pronomi noi/voi, in merito alla quale è senz’altro possibile affermare che l’autore ha voluto evitare un possibile richiamo alla connotazione comunista della parola, tenendo anche conto del percorso che egli ha compiuto in quegli anni e delle polemiche in cui è stato coinvolto da vari esponenti del PCI. In questo senso sembra potersi considerare anche la seguente variante, che avvalorata l’ipotesi secondo la quale alcune correzioni introdotte nel 1949 abbiano lo scopo di attenuare la carica ideologica di alcuni riferimenti, rilanciandoli invece in una dimensione universale, in coerenza con la consuetudine simbolica vittoriniana e in opposizione con l’idea più corriiva di letteratura neorealista. Si veda in proposito anche questo segue:

³⁶ A ulteriore conferma di come la prima parte del testo sia considerata pienamente riu-scita dall’autore.

EDIZIONE 1945: p. 62	EDIZIONE 1949: p. 51
«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?» «Mah!» Orazio disse. « Forse è perché siamo comunisti. » «Vi ha chiamato il Partito?» chiese il Gracco. «No,» Orazio rispose. « Non ci ha chiamato il Partito. »	«Perché lo avete deciso? Per quale motivo?» «Mah!» Orazio disse. «Vi ci ha spinto qualcuno?» «No,» Orazio rispose. «Nessuno...»

La parola «compagna» è invece mantenuta nel senso di “moglie”, “compagna di vita”, come si vede nella seguente citazione, in cui, nonostante le fitte ripetizioni, l’autore non è intervenuto.

«Un uomo che lotta perché gli uomini siano felici deve sapere tutto quello che occorre agli uomini per essere felici. E deve avere una compagna. Dev’essere felice con la sua compagna.»
«Lui non ha una compagna?»
[...]
«Quando ti ho veduta,» disse, «ho subito pensato che avresti dovuto essere la sua compagna. Sei come lui la deve volere...³⁷ ma, tu,» domandò, «mi credi in quello che dico?»
«Perché no?» Berta disse.
«Se io fossi stata giovane,» Selva continuò, «avrei potuto³⁸ esser io la sua compagna. [...]»
(edizione 1945, p. 115 – edizione 1949, p. 87)

Continuando l’indagine sulle varianti introdotte nel 1949 in relazione al personaggio di Berta, si considerino i capitoli LXV-LXVIII (LXXXIV-LXXXVII, ed. 1945) in cui si conclude la sua storia con Enne 2. In alcuni casi gli interventi sono volti alla semplice eliminazione di ripetizioni,³⁹ in altri però le modifiche sono decisamente più rilevanti:

³⁷ Nell’edizione 1945 si legge invece: «Sei come lui **deve volere che sia una donna.**»

³⁸ Nell’edizione 1945 si legge «**voluto**». In questo caso, e in quello della nota precedente, è attenuata una certa “sfacciaggine” maliziosa di Selva. Lo stesso era avvenuto sulle prime bozze in colonna del 1945 in relazione al fatto che Berta fosse “fatta bene” (si veda 1.2.I).

³⁹ Si vedano i casi seguenti:

EDIZIONE 1945: p. 156	EDIZIONE 1949: p. 126
«Vedi un fumo là in fondo?» Berta chiese. «Lo vedo,» rispose Enne 2. « Lo vedi? » « Lo vedo. » «C’era,» disse Berta, «anche prima.»	«Vedi un fumo là in fondo?» Berta chiese. «Lo vedo,» rispose Enne 2. «C’era,» disse Berta, «anche prima.»

EDIZIONE 1945: p. 157	EDIZIONE 1949: p. 127
<p>«Sei mia moglie allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo da oggi. Da ora.» «E che sei stata prima? Lo sei sempre stata.» «Ora so come sia esserlo. Solo ora lo sono.» «Ma perché?» disse Enne 2. «Perché, Berta? Perché non lo sei sempre stata? Perché vuoi pensare che non lo sei sempre stata?» «Non so.» Berta rispose. «Ma da quando ho veduto i morti so che sono tua moglie, se mi vuoi.» «È per questo che lo sei? Per i morti che hai veduti?» «È per questo.» Berta rispose. Enne 2 esclamò: «Lo supponevo!» «Lo supponevi?» «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.» «Vedere i morti?» «Vedere i nostri morti.»</p>	<p>«Sei mia moglie allora?» «Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi?» «Oh! Lo sei sempre stata.» «Lo sono soltanto da stamattina.» «Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata.» «Solo da oggi. Da ora.»</p>

L'ampio taglio operato ha come primo immediato effetto quello di depotenziare l'affermazione sulla quale la "storia di Berta e Enne 2" si chiuderà in entrambe le redazioni testuali («Hai visto i morti, ma è la stessa cosa»),⁴⁰ poiché toglie la connessione diretta tra la visione dei morti di largo Augusto e l'evoluzione della consapevolezza della donna. Quella battuta finale, su cui si conclude la vicenda sentimentale del romanzo, a partire dall'edizione del 1949, resta quindi priva di echi e di più profonde implicazioni morali che nel dialogo qui sopra riportato nella colonna sinistra della tabella erano invece chiaramente espressi.

EDIZIONE 1945: p. 158	EDIZIONE 1949: p. 127
<p>«Sembra che si vedano le montagne.» «Sembra? Si vedono. Sono le montagne.» «Sono le montagne?» «Sono le montagne.» «Si vedono le montagne da Milano?»</p>	<p>«Sembra che si vedano le montagne.» «Sembra? Si vedono. Sono le montagne.» «Si vedono le montagne da Milano?»</p>
EDIZIONE 1945: p. 163	EDIZIONE 1949: p. 132
<p>«Debbo pur dargli.» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.» «Di lasciarti libera? Di riconoscere la nostra cosa? Gliel'hai data un mucchio di volte.» «Debbo dargliela.» «Di lasciarti libera?» «Di essere buono. Di essere generoso.»</p>	<p>«Debbo pur dargli.» disse Berta, «la possibilità di essere onesto.» «Di lasciarti libera? Gliel'hai data un mucchio di volte.» «Di essere buono. Di essere generoso.»</p>

⁴⁰ Edizione 1945, p. 164; edizione 1949, p. 133.

Rilevante anche il successivo intervento, in cui una delle domande più importanti del testo viene lasciata senza risposta, diminuendo contemporaneamente la rappresentazione della capacità di comprensione di Berta, proprio perché viene sottratta alla donna la capacità di formulare, almeno verbalmente, una chiara risposta e invece al vecchio profeta la possibilità di confermare senza equivoci ciò a cui egli sta alludendo:

EDIZIONE 1945: p. 132	EDIZIONE 1949: p. 106
<p>LXXI – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva. «La liberazione?» disse Berta. «Certo,» il vecchio rispose. Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi,» soggiunse. [...] «E a chi si rivolgono [i morti]? Ad ognuno o al mondo?» «Ad ognuno, credo. Ad ognuno, e insieme al mondo.» «Ecco,» disse il vegliardo. Indicava il punto della città dov'erano le facce loro [...].</p>	<p>LV – Berta chiese al vecchio che cosa intendesse dire, e il vecchio disse che intendeva dire quello per cui accadeva ogni cosa, e per cui si moriva, disse, anche se non si combatteva. «La liberazione?» disse Berta. Egli sembrava cercasse la risposta migliore, guardava davanti a sé con occhi lieti. «Di ognuno di noi,» soggiunse. [...] «E a chi si rivolgono [i morti]? Ad ognuno o al mondo?» Indicava il punto della città dov'erano le facce loro [...].</p>

Gli insegnamenti del vecchio profeta sono dunque lasciati nella nuova redazione testuale maggiormente indeterminati e l'ultima variante rilevata su queste pagine è coerente con questa scelta:

EDIZIONE 1945: p. 135	EDIZIONE 1949: p. 109
<p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio; lo vide lacero, le scarpe rotte. «A casa,» le disse quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene. «A casa?» «Questo è da fare. Non bisogna piangere.» «E a casa che fare?» «Sedersi e pensarci su.» «Questo è da fare?» «Ognuno nella propria vita.» «Pensarci su?» Berta si accorse di continuare a piangere.</p>	<p>Berta gli si avvicinò come se fosse il vecchio; lo vide lacero, le scarpe rotte. «A casa,» le disse quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene. «A casa?» «Andare a casa.» «E a casa che fare?» Berta si accorse di continuare a piangere.</p>

Sembra dunque che la direzione correttoriana all'interno della "storia di Berta" sia volta a rendere indeterminato ciò che nel 1945 si era tentato di esplicitare con maggiore forza. Affermazioni che potevano rappresentare una sorta di insegnamento e che tracciavano – almeno potenzialmente – una direzione di azione morale precisa, ora sembrano essere ridimensionate a causa, forse, di una maggiore problematizzazione a cui le ha nel frattempo sottoposte l'autore.

IV. Il nuovo testo: Lorena

Si è detto che la prima sezione del romanzo comprende diciassette capitoletti e che non ha subito modifiche nella loro disposizione e consecutività; inoltre anche tutti gli *incipit* dei capitoletti corrispondono a quelli della *princeps*,⁴¹ al loro interno non ci sono varianti di sostanza⁴² e l'azione diegetica si sposta – come già è noto – dall'incontro di Enne 2 con Berta in piazza della Scala, alla casa di Selva, alla strada nuovamente, dove Enne 2 riceve la pistola da Lorena e, insieme ai suoi compagni partigiani, attacca un'auto su cui viaggiano alcuni gerarchi delle S.S. e un capo dei fascisti. In entrambe le edizioni, la sequenza si conclude con l'ingresso di Enne 2 nella propria stanza da letto. Nella seconda edizione l'arrivo di Lorena a casa del protagonista è immediatamente successivo: al lettore è stato sottratto lo spazio di rievocazione dell'infanzia in cui si comprende, in controluce, l'intensità dell'amore di Enne 2 per Berta e la complessità del loro legame. Nonostante sia rimasto l'afflato sentimentale delle battute scambiate dall'uomo con la donna amata, proposte nei capitoli di avvio del romanzo, la soppressione di quello spazio corsivo appiattisce il loro rapporto su una più comune relazione extraconiugale, deludente e irrisolta.

⁴¹ In generale tutti gli *incipit* dei capitoli che sono conservati nell'edizione del 1949 corrispondono sostanzialmente a quelli del 1945: questa informazione non sarà più ripetuta e si prenderanno in considerazione le poche varianti solo quando rilevanti sul piano critico.

⁴² Un unico dialogo tra Berta e Enne 2 è rapidamente ritoccato, proseguendo la direzione correttoriana testimoniata da carte e bozze: in questo modo, infatti, sembrerebbe ulteriormente sottolineato come la scelta di Enne 2 di tornare a militare tra le file partigiane, non dipenda dalla mancanza della donna amata; ma la correzione inserita nel contesto della redazione del 1949 non produce questo risultato critico.

Bozze: colonna 12	EDIZIONE 1945: p. 20	EDIZIONE 1949: p. 20
«Quando hai ricominciato a lavorare?» «Poche settimane fa,» disse Enne 2. «Verso Natale.» «Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?» «Dopo essere stato solo con lo spettro.»	«Quando hai ricominciato a lavorare?» «Poche settimane fa,» disse Enne 2. «Poco prima di Natale.» «Dopo essere stato solo con lo spettro tutti quei mesi?»	«Quando hai ricominciato a lavorare?» «Poche settimane fa,» disse Enne 2. «Poco prima di Natale.»

Nei capitoletti dedicati all'incontro con Lorena, qualche piccola variante si introduce, in linea con la direzione che già avevano preso le correzioni, inserite durante la revisione delle prime bozze di stampa del 1945, che coinvolgevano il personaggio della giovane partigiana. Si ricordi come fossero volte a ridurre un eccessivo grado di erotismo o di descrizioni esplicite della sua spensierata fisicità. Per quanto riguarda il testo del 1949, come afferma Raffaella Rodondi, «vengono [...] eliminati o attenuati, alcuni riferimenti troppo esplicitamente realistici o contingenti»,⁴³ tra i quali il primo coinvolge la variante presente in avvio del capitoletto XXI (ed. 1949, XXVI ed. 1945):

EDIZIONE 1945: p. 43	EDIZIONE 1949: p. 35
XXVI – Quando ebbe finito di prenderla egli volle subito fumare.	XXI – Quando ebbero finito egli volle subito fumare.

Forse, però, più che di attenuazione di riferimenti «realistici» occorre parlare, in questo caso, di attenuazione di un'espressione tipicamente gergale, colloquiale, che viene portata a un grado di neutralità diastratica attraverso l'eliminazione del verbo «prendere». È interessante poi notare come il verbo passi dalla terza persona singolare alla terza plurale, introducendo un grado di reciprocità e suggerendo la partecipazione della donna in contrasto con una sua posizione implicitamente più passiva: la giovane partigiana è sottratta, dunque, a una espressione che presuppone un punto di vista prettamente maschile e che ne svilirebbe l'autonomia.

All'interno dei capitoli che narrano l'incontro tra Enne 2 e Lorena, nella nuova edizione, ci sono altri dettagli significativi, che è opportuno segnalare.⁴⁴ Innanzitutto

⁴³ Rodondi, *Nota al testo*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 1215.

⁴⁴ Varianti di minore rilievo sono invece indicate qui di seguito. Nel primo caso, la correzione ha l'evidente scopo di ridurre le ripetizioni:

EDIZIONE 1945: p. 40	EDIZIONE 1949: p. 32
«Perché?» Lorena chiese. «Non sai com'è fatta una donna?» Enne 2 incrociò le braccia dietro la testa. «Sono anni che non la tocco, una donna. » «Eh?» disse Lorena. «Anni che non tocchi una donna?»	«Perché?» Lorena chiese. «Non sai com'è fatta una donna?» Enne 2 incrociò le braccia dietro la testa. «Sono anni che non ne tocco una.» «Eh?» disse Lorena. «Anni che non tocchi una donna?»

Nel secondo, oltre alla ripetizione eliminata, si tolgono anche le intense esclamazioni di Lorena, proseguendo nella soppressione della sua carica erotica.

una variante in apertura di capitolo:

EDIZIONE 1945: p. 39	EDIZIONE 1949: p. 31
XXIII – La mattina dopo Lorena salì da Enne 2 ad avvertirlo che quel pomeriggio, alle cinque, il comando dei patrioti si riuniva in una certa casa, e che lei, come Enne 2 , doveva partecipare alla riunione.	XVIII – La mattina dopo Lorena salì da Enne 2 ad avvertirlo che quel pomeriggio, alle cinque, il comando dei patrioti si riuniva in una certa casa, e che lui doveva partecipare alla riunione.

In questo caso, è diminuito il ruolo attivo di Lorena all'interno dei gruppi della resistenza e specularmente assume maggiore preminenza il fatto che lei sia solo «la sua portatrice d'arma, l'addetta a lui»;⁴⁵ nel testo del 1949 è dunque precisato che Lorena è una ragazza che aiuta i partigiani e non una combattente vera e propria.

Nelle ultime battute finali del loro incontro si sopprime, poi, ogni possibile sovrapposizione anche solo nominale con il ruolo che spetterebbe a Berta:

EDIZIONE 1945: p. 39	EDIZIONE 1949: p. 31
<p>«Non voglio vederti come una moglie. Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»</p> <p>«Oh!» Lorena disse.</p> <p>«Non puoi farmi un piacere Lorena? Non voglio vederti come se io fossi Sansone e tu Dalila.»</p> <p>«Oh!» Lorena disse.</p> <p>«Non voglio vederti come se tu mi avessi tagliato via i capelli. Te ne prego, Lorena.»</p> <p>«Va bene. Va bene,» Lorena disse.</p> <p>«Lascia stare tutto!»</p> <p>Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra [...].</p>	<p>«Non voglio vederti come se tu fossi la mia compagna.»</p> <p>«Oh!» Lorena disse.</p> <p>«Non puoi smettere, Lorena?»</p> <p>«Finisco e smetto...»</p> <p>«Smetti subito.»</p> <p>Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra [...].</p>

Lorena dunque non viene nemmeno accostata alla parola «moglie», ma l'aver tolto, all'interno del presente dialogo, anche il riferimento a Sansone e Dalila contribuisce a rendere meno complesso il sistema dei riferimenti del protagonista in coerenza con

EDIZIONE 1945: p. 43	EDIZIONE 1949: p. 35
<p>Egli entrò da lei.</p> <p>«Io non ti amo, Lorena,» disse.</p> <p>«Che cosa importa?» Lorena disse. «Oh, uomo!» disse. «Oh, uomo!»</p> <p>«Si, Lorena,» egli disse.</p> <p>«Uomo!» disse Lorena.</p> <p>«Ma io non ti amo! Io non ti amo!»</p> <p>«E che cosa importa?»</p> <p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p>	<p>Egli entrò da lei.</p> <p>«Io non ti amo, Lorena,» disse.</p> <p>«Uomo!» disse Lorena.</p> <p>«Ma io non ti amo! Io non ti amo!»</p> <p>«E che cosa importa?»</p> <p>«Amo un'altra donna, Lorena.»</p> <p>«Che cosa importa?»</p> <p>«Non importa, Lorena?»</p> <p>«Non importa.»</p>

⁴⁵ Edizione 1945, p. 39; edizione 1949, p. 31.

il fatto che – come vedremo – egli non è più proposto al lettore come un intellettuale. Allo stesso tempo la rappresentazione della scena resta ancorata a un piano meramente referenziale e non permette di avanzare inferenze interpretative simboliche, ciò anche perché manca il corsivo che nella *princeps* seguiva immediatamente queste battute e in cui si parlava del fatto che Enne 2 *crede* nella donna amata.

Nell'edizione del 1949 l'incontro tra Enne 2 e Lorena si chiude quindi senza che sia poi indagato lo stato d'animo del protagonista: i segnali del suo turbamento e del suo disagio restano limitati allo stentato dialogo che i due scambiano prima che Lorena se ne vada. Togliendo, infatti, i tre corsivi che si avviano con «*Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna*», da una parte, si elimina la rappresentazione del senso di colpa e dell'aspra solitudine di Enne 2, dall'altra, però, si ottiene una maggiore coesione narrativa, dato che i tempi diegetici divengono in questo modo più serrati e tra loro perfettamente consequenziali. Così si chiude la scena dell'incontro tra Enne 2 e la giovane partigiana:

Lorena lasciò tutto sul davanzale della finestra e prese su⁴⁶ il suo cappotto.

Enne 2 glielo tolse di mano per aiutarla ad indossarlo.

«Allora alle cinque.»⁴⁷ Lorena disse.

«Alle cinque,» rispose Enne 2.

(edizione 1945, p. 44 – edizione 1949, p. 36)

⁴⁶ Il fatto che il lombardismo «prese su» non sia stato eliminato da un più diatopicamente neutro «prese», conferma come l'altra variante che coinvolgeva anch'essa il verbo «prendere» (sua eliminazione in favore di «Quando ebbero finito») non fosse dovuta a una revisione linguistica del testo, compiuta dall'autore allo scopo di eliminare una certa patina gergale o di italiano regionale, ma come invece essa fosse unicamente orientata a non insistere su una terminologia di evidente rimando sessuale. Non si tratta dunque di una volontà di attenuazione di un realismo contingente. A conferma di ciò, più avanti nel testo (ed. 1945, p. 158; ed. 1949, p. 128) si trova, in entrambe le edizioni, anche «tolse giù».

⁴⁷ Il punto fermo era, nella *princeps* (p. 44), una virgola: non è infatti nell'abitudine dell'autore mettere un punto all'interno delle virgolette quando, fuori, non inizia una nuova frase. La cattiva qualità della stampa della prima edizione ha probabilmente tratto in inganno colui che ha composto il testo: questo indizio porta però a supporre che Vittorini non abbia trascritto il testo del 1949 su un nuovo dattiloscritto, prima di darlo in tipografia, ma abbia operato i tagli e le correzioni direttamente su un esemplare del 1945. Questa prassi sarebbe coerente con quanto l'autore avrebbe fatto per la messa a punto del testo per l'edizione Oscar del 1965 (per la quale utilizza un esemplare del 1949), ma non è dimostrabile sulla base di dati d'archivio o di testimonianze. Se così fosse, però, la domanda di Valentino Bompiani citata nella nota 10 di questo capitolo si riferirebbe con maggiori probabilità alle *Donne di Messina*. Infine si segnala che anche la profonda revisione del testo di questo romanzo, operata per l'edizione del 1964, fu condotta usando come materiale di appoggio un volume della sua prima edizione del 1949: la copia usata per la revisione, carica di postille d'autore, è conservata in RCS-315ACEB).

E così attacca il capitolo seguente:

XXII⁴⁸ – Alle cinque era il primo buio, fumo leggero nella sera d’inverno senza nebbia, e non portava notte, portava luna.
(edizione 1945, p. 49 – edizione 1949, p. 37)

L’eliminazione di tutti i corsivi che coinvolgono l’interiorità di Enne 2, a cui si accede nel testo del 1945 attraverso la mediazione dello Spettro, ha come prima evidente conseguenza il fatto che il protagonista è posto sullo stesso piano degli altri personaggi: nessuna introspezione è proposta, egli è osservato dall’esterno, attraverso i suoi gesti e le sue parole. In questo modo, nella nuova redazione, egli appare maggiormente freddo e sfuggente anche nei confronti delle relazioni con le due donne, le quali sono percepite inevitabilmente quasi su uno stesso piano: la sproporzione dei due ruoli, profondo, antico e struggente quello con Berta; esterno e accidentale, benché caldamente umano, quello con Lorena è decisamente meno avvertibile nella redazione del 1949. Le due figure femminili continuano a mantenere la loro sostanziale alterità e opposizione, ma la giovane partigiana vede aumentata la sua rilevanza diegetica, proprio perché molte delle pagine dedicate a Berta, attraverso i pensieri di Enne 2, sono tolte. In questo modo l’antagonismo, non attanziale, ma morale, che le personalità di Berta e Lorena esercitano all’interno del romanzo diviene più forte ed evidente.

Per concludere la presentazione delle varianti introdotte nelle scene che vedono la partecipazione di Lorena, si consideri la parte di testo del dialogo notturno tra la giovane partigiana e il protagonista. Con la nuova edizione del 1949 l’autore ritocca due punti della loro conversazione, ottenendo l’effetto di rendere più indeterminata l’affermazione di una possibilità assoluta di resistenza. Lorena, infatti, è resa meno integra e monolitica:

EDIZIONE 1945: p. 231	EDIZIONE 1949: p. 195
«E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?» «Posso continuare.» «Potresti continuare anche sempre?» «Credo che potrei continuare anche sempre.» «Lo so,» disse Enne 2. «Tu potresti resistere sempre.»	«E a te basta che non vi sia altro per continuare? Puoi continuare?» «Posso continuare.» «Continuare anche sempre e sempre resistere?»

A seguito di questa correzione, quella che era un’affermazione diviene una domanda, che resta sospesa e immette nel brevissimo capitoletto successivo (che vale la pena

⁴⁸ Da qui in avanti – dove non diversamente segnalato – quando si riporta l’*incipit* di un capitolo, il numero romano indicato è quello della seconda edizione del 1949.

riportare qui sotto per intero), il quale allarga il valore dell'interrogazione, mentre, nella prima edizione, il capitoletto sembrava ribadire quanto già affermato perentoriamente nel dialogo tra i due personaggi.

XCVIII – Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse mai esservi altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre non poter salvare, non poter aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione. Allora resistere poteva esser semplice. resistere? Era per resistere. Era molto semplice.

(edizione 1945, p. 232 – edizione 1949, p. 195)

Lo stesso effetto ottiene la modifica sulle ultime battute scambiate tra loro prima dell'alba, a dimostrazione dei dubbi o per lo meno della problematizzazione delle questioni intervenuti nel pensiero dell'autore nel tempo trascorso tra le due edizioni:

EDIZIONE 1945: p. 233	EDIZIONE 1949: p. 197
<p>«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?» «Starei sempre su una sedia.» «Staresti sempre su una sedia? E se ti stancassi di starci? Ci staresti lo stesso se ti stancassi? Non vorresti che ci fosse qualche altra cosa?» Lorena non rispose.</p>	<p>«E se non vi fosse mai altro che stare su una sedia?» Lorena non rispose.</p>

V. *Lo stesso testo: Giulaj*

Tenendo conto di quanto si è detto relativamente alla maggiore forza che assumono i nessi temporali nel passaggio dall'edizione del 1945 a quella del 1949, si noterà ora come anche tutta la rigida scansione cronometrica a cui è sottoposta la "storia di Giulaj" nella *princeps* acquisti una evidenza ben più forte all'interno dell'assetto narrativo della nuova redazione.

Infatti, il continuo riferimento alle ore e ai minuti che passano, è drammaticamente insistito fin dalla sequenza narrativa in cui è descritto in che modo sono scelti i cento uomini da condannare a morte; dal momento in cui il capitano Clemm raggiunge l'ufficio del prefetto Pipino il destino di molti uomini innocenti è segnato dall'avanzare delle lancette dell'orologio. Questa scena, che occupa lo spazio di meno di due capitoli (XCV-XCVI, ed.1945; LXXV-LXXVI, ed. 1949), anticipa la tremenda fine di Giulaj e mostra il modo burocratico e amministrativo con cui è decisa la morte di un centinaio

di persone condannate per vendicare le perdite subite tra le file naziste. Queste parti diegetiche non subiscono alcuna modifica nella revisione che conduce alla seconda edizione, ma la nuova strutturazione dei tempi narrativi permette di rileggerle in una diversa prospettiva. Il primo dato evidente è come – spariti i corsivi che ampliano la “storia di Berta”, facendola risuonare nella mente del protagonista – il rilievo che assume la vicenda del venditore di castagne diventa proporzionalmente molto più ingente.

Ad ogni modo, in merito ai capitoli che si stanno considerando, è il tempo stesso che, nella nuova redazione, può essere considerato il protagonista. Si osservino infatti le seguenti citazioni:

«[...] Si tratta di fare giustizia entro le diciotto.»

«Ma perché questa furia? Noi [fascisti] [...] non abbiamo furia. Abbiamo furia noi? Noi non abbiamo furia. La giustizia non deve avere furia.»

[...]

«Prego,» disse Clemm, «Non di tratta di questioni.»

Erano e quattro meno un quarto. Egli si staccò dal polso l’orologio e lo mise vicino ai guanti che aveva posati sul tavolo. «Alle sedici e mezzo,» disse, «bisogna che io vada al San Vittore.»

(edizione 1945, p. 182 – edizione 1949, p. 146)

Di nuovo, poche righe dopo, le lancette segnano il tempo degli avvenimenti:

Alle quattro e cinque egli [Pipino] non sapeva più che cosa dire e si rivolse con rabbia al suo omiciattolo.

(edizione 1945, p. 181 – edizione 1949, p. 147)

Erano le quattro e un quarto. Clemm dettò all’omiciattolo la dichiarazione di prelievo degli ostaggi che lui avrebbe firmato.

(edizione 1945, p. 182 – edizione 1949, p. 148)

Per cinque minuti altercarono [...].

(edizione 1945, p. 183 – edizione 1949, p. 149)

Clemm si riallacciò al polso l’orologio.

«Sono in ritardo,» egli disse.

(edizione 1945, p. 183 – edizione 1949, p. 149)

Dopo un capitolo di stacco sul partigiano Figlio-di-Dio, la ricollocazione del fuoco narrativo su Giulaj si avvia sottolineando nuovamente la dimensione temporale e la simultaneità delle situazioni rappresentate nei precedenti brevi capitoletti:

LXXVII – L’uomo che aveva ucciso la cagna Greta era stato portato a San Vittore verso le tre e mezzo, dopo una telefonata del capitano Clemm ricevuta

in caserma dalla Prefettura.

(edizione 1945, p. 188 – edizione 1949, p. 154)

Da questo punto in poi invece il tempo si ferma: la drammatica fine di Giulaj – lo si è visto in 1.3.VIII – è descritta avendo come metronomo le insistenti domande del capitano nazista. Nulla cambia, dunque, sul piano testuale in queste pagine, tra prima e seconda edizione, eppure la ristrutturazione delle scansioni della materia narrativa, dalla quale sono estromesse le pause dei corsivi, fa sì che tutta la trama diegetica sia percepita dal lettore con maggiore concitazione e che gli unici momenti di “fermo immagine” siano quelli dell’incontro di Berta con i vecchi del parco e degli ultimi momenti di vita di Giulaj, quasi a confermare la loro intrinseca corrispondenza fondata sulla “responsabilità di Berta”. Il testo del 1945, in cui prevaleva l’alternanza tra diegesi e commento, appiattiva invece i toni su un unico tempo narrativo, «sul ritmo celere [...] rapidissimo»,⁴⁹ lasciando le pause nei soli corsivi o comunque rendendo meno avvertibili quelle presenti in altre zone del testo.

Tutto ciò conferma, anche per la redazione del 1949, come siano i momenti del discorso dei vecchi profeti e della morte di Giulaj i due centri nevralgici del romanzo: questa centralità non solo resta immutata, ma è anzi rafforzata, rispetto alla prima edizione. Perde invece peso la contemplazione dei morti di largo Augusto, poiché è venuto meno il muto colloquio di Berta; inoltre, anche le domande del Gracco non si staccano dalla loro funzione di epicedio, poiché il personaggio stesso è depotenziato del proprio valore.

Si diceva però che i corsivi che nella *princeps* seguono la rappresentazione dell’uccisione di Giulaj sono gli unici mantenuti e portati in tondo; il primo di questi porta come *incipit* «L’uomo si dice» e, tutti insieme, nell’edizione del 1945 sono i capitoli numerati CIX-CXIV, sei capitoli dunque. Nella redazione del 1949 ne sono mantenuti – benché portati in tondo – solo quattro, mancano in particolare CX e CXI, ossia i capitoli in cui la riflessione di carattere morale si torce in riflessione poetica e soprattutto in un’indagine che coinvolge direttamente la posizione, l’identità e il ruolo dell’*io* narrante. Sono i due capitoli in cui più incerti sono i confini tra l’*io* della finzione e l’*io* dell’autore reale: l’*io* narrante infatti si rappresenta esplicitamente nell’atto di scrivere, non più Spettro-scrittore che entra nella stanza del suo personaggio, ma, dichiaratamente, nel ruolo di creatore del mondo scritto. Egli si rappresenta, fuori dal tempo e dallo spazio della diegesi, in un’altra sua propria stanza. Se, da un lato, nel primo capitolo CX, la voce narrante ribadisce i temi che già erano stati posti dallo Spettro, ossia la necessità irriducibile di parlare di quella «*storia d’uomo*» di Enne 2, così vicina alla sua propria storia con una donna; dall’altro, è riaffermata

⁴⁹ Vittorini, aletta sinistra della sovraccoperta, *Uomini e no*, 1945, cit.

la poetica della partecipazione, poiché l'*io* dichiara di sapere «*quello che è nell'uomo da quello che è in lui*». ⁵⁰ È inoltre riproposto il conflitto irrisolto tra il sé scrivente e l'altro – il personaggio partigiano – che *fa*, agisce, spara; e ancora, con il capitolo *CXI*, è rappresentato l'emergere di una acerba consapevolezza da parte dell'autore reale, che non può di fatto autorappresentarsi all'interno del mondo *ficto*, senza che questa autorappresentazione deformi la sua immagine e lo renda inevitabilmente *un altro*, senza, cioè, che l'ingresso del suo *io* individuale si trasformi in un *io* scritto, diverso e distante dalla sua propria identità umana:

*CXI – [...] Basta che io dica una cosa concreta di me, e sono in un altro.
Se io dico la mia stanza, io sono in un altro. Mi attribuisco l'atto materiale di scrivere? Dico io scrivo? Ebbene, sono in un altro. E anche se dico semplicemente io sono in un altro.
(edizione 1945, p. 214)*

Di tutto ciò, nella nuova edizione del 1949 non resta traccia.

I due capitoli sono stati tolti poiché portano avanti quella riflessione metaletteraria che è stata considerata esorbitante nel momento della revisione del romanzo. Tale scelta è ovviamente coerente con l'eliminazione di tutti gli altri corsivi consonanti per temi e intonazione a quelli appena citati. Tra i capitoli che nel testo del 1945 compongono questa sequenza di corsivi, sono dunque portati in tondo solo quelli che propongono direttamente un commento alle vicende appena narrate e che insistono sul mostrare come il male appartenga inevitabilmente e intrinsecamente all'uomo, e quindi come l'umanità non si divida tra *uomini* e *non uomini*.

Si deve però aggiungere che, fin dall'edizione del 1945, all'interno dei capitoli impostati come un vero e proprio commento e mantenuti nel 1949 (*CIX*, *CXII* e *CXIV*, ed. 1945; *LXXXVIII*, *LXXXIX* e *XCI*, ed. 1949), ne era già presente uno (*CXIII*, ed. 1945; *XC*, ed. 1949), che introduceva nelle pause didascaliche una scena con il dialogo tra El Paso e i gerarchi fascisti, continuamente interrotta dall'ingerenza di alcune notazioni della voce narrante. Se nella *princeps* appariva quasi come una stonatura la presenza di questo "dialogo con didascalia" in uno spazio corsivo, nella seconda edizione, invece, grazie alla trasposizione del brano in tondo, sono proprio questi passaggi narrativo-didascalici a rendere meno incongruente l'intrusione di un *io*, che fino a quel momento non era mai comparso all'interno della compagine narrativa.

Essendo sparita, nella seconda edizione, tutta la complessa questione delle interferenze autobiografiche e metanarrative, l'intrusione dell'*io* narrante sul piano diegetico si presenta quindi come la più classica delle manifestazioni della presenza del

⁵⁰ Edizione 1945, p. 213.

narratore, nel momento in cui ha bisogno di giudicare e interpretare quanto è stato fino a poco prima solo rappresentato. La posizione morale del narratore da implicita diviene esplicita e dichiarata, affidata dunque non solo alle tecniche di rappresentazione, all'aggettivazione, all'utilizzo di metafore e similitudini, all'angolo di messa a fuoco dell'azione o all'indiretto libero, non unicamente all'impostazione stilistica, insomma.

Nel capitolo XC, infatti, per la prima volta, nella nuova edizione del 1949, la voce narrante si propone nel ruolo dell'osservatore di quanto sta avvenendo tra El Paso e i tedeschi e propone un controcanto alle battute pronunciate dal partigiano infiltrato. Da una parte, questo serve, ancora una volta, a dimostrare la sostanziale estraneità dell'*io* narrante da tutta una serie di compromissioni:

Niente al mondo potrebbe farmi essere, in questo momento, coi tedeschi. [...] El Paso invece è con loro. Partecipa al festino, brinda con loro.
«Che è questo?» dice.
[...]
«Non è qualcosa?» dicono i tedeschi.
«*Es nada*,» egli dice.
Dice che è niente. Che è niente il vino del Reno, niente l'aragosta della piccola cena, niente la sala con le luci [...].
(edizione 1945, p. 218, in *corsivo* – edizione 1949, p. 181)⁵¹

Dall'altra, porre il quesito su ciò che appartiene o meno all'uomo conduce ad un altro fondamentale interrogativo:

Egli sta con loro, gioca con loro, e noi dobbiamo dire che un nostro è come loro. Forse potrebbe dare uno di loro ai nostri cani. Potrebbe?
Forse potrebbe. E noi possiamo anche adoperare le armi loro. Non essere semplici, voglio dire. Combattere quello che loro sono, senza più essere quello che noi siamo.⁵²

⁵¹ E la premessa a questo problema era stata chiaramente posta in apertura di capitolo, con lo scopo di complicare l'indagine su ciò che sono il male e il bene nell'uomo:

XC – È nell'uomo?

Noi vogliamo sapere se è nell'uomo quello che noi, di quanto essi fanno, non faremmo; e che noi diciamo di loro dal vederli, non da qualcosa che abbiamo patito di noi stessi. Possiamo mai saperlo?

Anche dalla parte nostra abbiamo uomini dei quali diciamo solo dal vederli.

El Paso, per esempio. Raccontiamo di lui, ma nulla che diciamo di lui è patito in noi, già in noi, non soltanto veduto e detto.

(edizione 1945, p. 218, in *corsivo* – edizione 1949, p. 180)

⁵² Si veda al proposito la risposta affermativa data da Vittorini alla seguente domanda: «In-

Non essere uomini? Non essere nell'uomo?

(edizione 1945, p. 221, in *corsivo* – edizione 1949, p. 183)

L'aver tolto, dunque, i due capitoletti corsivi “metaletterariamente divaganti” e avere portato tutta la sezione corsiva della *princeps* in tondo, ha avuto senz'altro come risultato quello di rendere più compatta ed evidente la riflessione sulla posizione dell'individuo di fronte a chi compie il male e di fronte al male che cova dentro ognuno.

L'ultimo capitoletto di questa sezione è, infatti, inequivocabile di solo contenuto morale. Poteva forse essere meno chiaramente percepito, all'interno della massa delle riflessioni portate nei corsivi, ma nella nuova collocazione data dalla redazione del 1949, il suo argomento risuona chiaro e distinto, proprio perché portato sullo stesso “piano di realtà” che i tondi rappresentano. Non è più un controcanto, una voce lontana, che vuole spiegare meglio le cose, ma entra a pieno diritto nello spazio romanzesco dell'azione. La voce dell'*io* narrante non è più, quindi, una voce fuori campo, ma si inserisce nel territorio della diegesi, con una potenza che invece i corsivi attenuavano, perché programmaticamente separati. Si citi solo un esempio:

XCI – Questo è il punto in cui sbagliamo.

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

[...]

Noi non pensiamo che agli offesi.

[...]

E chi ha offeso che cos'è?

Mai pensiamo che anche lui sia l'uomo. Che cosa può esser d'altro?

(edizione 1945, pp. 221-222, in *corsivo* – edizione 1949, pp. 183-184)

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

somma, ciò che si può perdonare meno al mondo capitalista, alla controrivoluzione, è di costringerci ad usare contro di esso le sue stesse armi? / Appunto»; tale quesito è stato posto a Vittorini durante un'intervista fatta in Francia e pubblicata a cura di Jean Gratien (pseudonimo di Dionys Mascolo) e Edgar Morin, in «Les lettres françaises» del 27 giugno 1947 (pp. 1 e 7) e tradotta poi parzialmente su «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 2-3. Ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 447-453 e in Elio Vittorini, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere, da «Il Politecnico» e altre lettere*, introduzione di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001, pp. 254-253. Nella redazione francese è presente in Morin, *Autocritique*, cit., pp. 265-274.

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

L'autore in questo modo propone una nuova idea di testo che si distanzia nettamente dall'originaria ipotesi narrativa emersa dall'analisi delle prime carte manoscritte. Vittorini, infatti, cinque anni dopo l'ideazione del testo di *Uomini e no*, decide di mutilarlo proprio laddove l'ispirazione era sorta, in quella struttura a *doppio tempo* tipograficamente accentuata, che è prevista fin dai fogli autografi appartenenti alle prime fasi di stesura del romanzo.

Inoltre: mentre nel procedere della rielaborazione manoscritta del testo del 1945, Vittorini avanza aggiungendo momenti di lirismo dove inizialmente non ce n'erano – il caso più evidente è la sostituzione di Selva con i vecchi del parco – nella trasformazione del testo per la nuova edizione del 1949, non torna su questi passi, ad alta valenza simbolica, ma taglia di netto uno dei due perni che avevano sostenuto l'impalcatura del romanzo fin dai primi momenti della sua genesi. La revisione che era stata attuata alla “storia di Berta” non è, invece, come si visto, contraddetta nel 1949. Infine, si noti come le varianti testuali sono apportate in modo secco e radicale: ogni capitoletto, ogni gruppo di capitoletti o è approvato *in toto*, o è completamente eliminato:⁵³ non ci sono casi in cui due capitoletti vengano accorpati per il taglio di alcuni loro paragrafi; non c'è il mantenimento di righe o frasi appartenenti, nell'edizione del 1945, a una certa zona del testo e spostate, nella redazione del 1949, in un'altra; non c'è un sottile lavoro di *labor limae* volto a rimodellare sottili passaggi narrativi. Le varianti puntuali sono poche, come si è visto attraverso quanto è stato fin qui citato, e tendenzialmente limitate sul piano delle implicazioni semantiche e assiologiche che portano con sé.

Quello che testimonia l'edizione del 1949 è una evidente abdicazione a una intera serie di temi e motivi che erano invece posti all'origine della genesi del testo: Vittorini non ha operato una sottile revisione di tipo linguistico o stilistico; ma ha cancellato la riflessione sul ruolo dell'intellettuale e della scrittura letteraria di fronte alla Storia che, nata in un momento storico, politico, culturale e sociale molto particolare, si dimostrava non essere già più adeguata ai nuovi tempi.

VI. *Autonomia e interdipendenza delle parti*

Dopo che per più di una cinquantina di pagine – sia nella *princeps* sia nella seconda edizione, come si è detto – la narrazione era stata interamente dedicata alle azioni

⁵³ Unico caso in cui questo non accade è il capitolo LXV (ed. 1949), in cui, come già si è visto, è eliminata una parte del dialogo tra Berta e Enne 2 e le fondamentali battute: «Lo pensavo. Ho sempre pensato che ti occorresse questo.» / «Vedere i morti?» / «Vedere i nostri morti.» (p. 157, ed. 1945 – p. 127, ed. 1949).

dei burocrati fascisti, a quelle dei gerarchi nazisti e alla morte di Giulaj, il fuoco diegetico torna su Enne 2.

Il brano di ripresa è quello in cui si afferma che il protagonista è stato riconosciuto dopo un tentativo di attacco alla caserma di Cane Nero. Ovviamente, in coerenza con l'espunzione del capitolo corsivo *XLII* della *princeps*, in cui si dichiarava apertamente che Enne 2 era un intellettuale, nell'avvio del capitolo qui considerato è eliminata la frase, aggiunta dall'autore in prime bozze insieme all'"Allegato A", in cui si ripeteva la connotazione professionale del protagonista:⁵⁴

EDIZIONE 1945: p. 223	EDIZIONE 1949: p. 187
[Il Gracco] Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta in cui poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Non era un intellettuale? Lo rimettersero 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.	[Il Gracco] Disse che bisognava toglierlo da una forma di lotta in cui poteva permettersi di essere disperato. Nessuno dei nostri doveva lottare con disperazione. Lo mettersero a un altro lavoro.

Con questo capitolo si entra dunque nell'ultima parte del romanzo e per valutare la diversa logica che sorregge la nuova redazione testuale occorre ripercorrere la narrazione concentrando l'attenzione sulla durata complessiva delle azioni:

- primo giorno: Enne 2 incontra Berta e passeggiano insieme per le strade di Milano («era una mattina nell'inverno»);⁵⁵ a causa di un'incursione fascista si rifugiano a casa di Selva e alle «undici»⁵⁶ si salutano; «alle dodici meno un quarto» Enne 2 «si ferma davanti a un'edicola»,⁵⁷ incontra Lorena che gli passa la pistola; a mezzogiorno lui e i compagni attaccano la macchina che trasporta il capo del tribunale delle S.S.; l'azione è rapidissima e in poco tempo Enne 2 si trova solo nella propria stanza;
- secondo giorno: la mattina Lorena sale da Enne 2 e si trattiene per un tempo indefinito; «alle cinque»⁵⁸ Enne 2 ha il ritrovo con i compagni per concordare i dettagli dell'azione contro il tribunale; «tra le nove e mezzanotte»⁵⁹ i

⁵⁴ Si ricorda che è l'"Allegato A" a portare il testo del capitolo *XLII*.

⁵⁵ Edizione 1945, p. 5; edizione 1949, p. 5.

⁵⁶ Edizione 1945, p. 24; edizione 1949, p. 24.

⁵⁷ Edizione 1945, p. 25; edizione 1949, p. 25.

⁵⁸ Edizione 1945, p. 49; edizione 1949, p. 37.

⁵⁹ Edizione 1945, p. 55; edizione 1949, p. 45.

partigiani attendono l'ora dell'attacco; «alle undici e mezzo»⁶⁰ Figlio-di-Dio esce dall'albergo delle S.S. e raggiunge il gruppo di Enne 2; la battaglia si svolge rapida intorno alla mezzanotte (ancora più rapida è la sua rappresentazione, due capitoletti, lo stesso spazio dedicato alla prima);

- terzo giorno: la mattina Berta torna a casa di Selva; va poi in largo Augusto, vede i morti e di nuovo cerca Selva; non trovandola, si rifugia al parco Sempione dove incontra i due vecchi; tutto questo avviene prima dell'ora di pranzo, perché quando Berta torna in largo Augusto, ai soldati stanno servendo il rancio. Mentre i militi stanno mangiando, Giulaj viene catturato ed Enne 2 trova Berta tra la folla; insieme vanno a casa di lui, dovrebbero pranzare insieme («Prepariamoci da mangiare»),⁶¹ ma Berta vuole tornare dal marito: i due si separano subito; tutta la vicenda in prefettura e l'uccisione di Giulaj si risolvono nel pomeriggio.

A questo punto è introdotto uno stacco temporale non definito – «XCII – Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero» (edizione 1945, p. 223; edizione 1949, p. 187) – e da lì in avanti questa è la scansione della durata degli avvenimenti:

- primo giorno: Lorena sale in casa di Enne 2 con il giornale in mano dicendo che i fascisti lo hanno riconosciuto durante l'ultimo assalto, insiste perché lui si allontani da Milano; arrivano le visite di altri compagni che durano tutto il giorno; Lorena torna e passa con lui la notte, vegliandolo (dialogo sul senso della resistenza);
- secondo giorno: Lorena se ne va all'alba; lo raggiungono di nuovo altri compagni, sempre tentando di convincerlo ad andarsene; nel pomeriggio il tabaccaio denuncia dove è l'abitazione di Enne 2 ai militi fascisti; il giovane operaio va ad avvertire Enne 2 del pericolo; l'operaio torna che ormai è notte per chiedere di aiutare e come diventare anche lui «in gamba»; durante la notte Enne 2 muore uccidendo Cane Nero;
- terzo giorno: tra questo e il precedente si colloca un'ellissi narrativa sulla morte di Enne 2 e non è dunque possibile sapere quanto tempo trascorra fino alla mattina in cui il giovane operaio parte insieme a Orazio e Metastasio. Dal punto di vista strutturale, però conta il fatto che con quest'ultima scena si sia all'alba di un *terzo* giorno.

È dunque evidente come la struttura romanzesca occupi una campata di 3+3 giorni; inoltre, l'ultimo giorno del secondo gruppo ha anche e soprattutto la funzione di con-

⁶⁰ Edizione 1945, p. 82; edizione 1949, p. 67.

⁶¹ Edizione 1945, p.159; edizione 1949, p. 129.

clusione sia del romanzo, sia della breve ma importante parabola diegetica del giovane operaio, nuovo protagonista dell'ultimo insieme di capitoletti finali (CXXVII e CXXXII-CXXXIV, pp. 240-241 e pp. 247-251, edizione 1945 e CIV e CIX-CXI, pp. 204-205 e pp. 211-216, edizione 1949).

Alla simmetria temporale degli avvenimenti non corrisponde però la stessa simmetria del tempo del racconto. Anche nella seconda redazione del testo del 1949, nonostante siano tolti gran parte dei corsivi,⁶² la proporzione della distribuzione del testo resta la stessa: con la pagina 222 della *princeps* e con la pagina 185 della seconda edizione si chiude il terzo giorno della prima parte di romanzo; 42 pagine di testo restano poi nell'edizione del 1945 fino alla conclusione, mentre ne restano 38 nell'edizione del 1949. È chiaro dunque, anche solo da un punto di vista meramente quantitativo, come tutti gli interventi effettuati dall'autore nel passaggio alla nuova redazione incidano molto di più sull'assetto della prima parte che sulla seconda e, all'interno di questa, le modifiche incidano unicamente sulla storia di Berta e su quella del suo rapporto con Enne 2, poiché la sezione dedicata a Giulaj resta identica nel passaggio tra le due edizioni e anche i corsivi messi a suo commento sono mantenuti. Resta poi evidente come tutto ciò che emerge dalla prima parte condizioni inevitabilmente la lettura dei capitoli posti a conclusione.

Ora che è chiara la distribuzione della materia testuale nella prima e nella seconda edizione, se si considerano solo le parti puramente diegetiche – quelle composte in tondo nel 1945 e interamente riproposte nel 1949 – è possibile rivolgere anche alla struttura compositiva di *Uomini e no* una delle affermazioni contenute nello studio di Maria Corti sul neorealismo e riferita principalmente a raccolte di racconti:

quello che [...] rimane tipico di tali raccolte di racconti dell'epoca neorealistica, ereditato dai testi della clandestinità, è la tendenza a una narrazione insieme unitaria e *plurifocale*, con personaggi moltiplicabili all'infinito in quanto rappresentano una collettività, costituitasi [...] per combattere [...].⁶³

Quest'ultima affermazione relativa alla moltiplicabilità dei personaggi, nel caso di *Uomini e no*, è valida solo per quanto riguarda i partigiani, per tutto ciò che concerne la vita pubblica del protagonista, per Selva e Lorena forse anche, ma non per Berta e non per Enne 2 stesso. Ad ogni modo le considerazioni di Maria Corti sono un commento efficace per mettere a fuoco alcuni meccanismi strutturali e compositivi del romanzo vittoriniano:

⁶² Si segnala che i capitoli corsivi dilatano soprattutto il tempo dei primi tre giorni, dato che nella seconda parte del romanzo la sezione in corsivo è una sola, composta da tre capitoletti.

⁶³ Corti, *Neorealismo*, cit., p. 49.

la nozione di raccolta conta anche nella prospettiva dei generi letterari: è qualcosa che tende a colmare, entro il genere racconto, l'assenza spiacevole riscontrata nel genere epico; si tenta cioè di realizzare la meravigliosa prospettiva della corallità attraverso il concatenamento dei singoli blocchi o macrosequenze narrative, i brevi racconti appunto.⁶⁴

Per il testo ideato a ridosso del 1945 è una valutazione assolutamente condivisibile, sia per il fatto che l'autore con il romanzo resistenziale stava tentando di costruire, sulla scorta della fascinazione della letteratura americana, una nuova forma di narrazione epica, sia perché era stato Vittorini stesso a proporre una pubblicazione, sotto forma di racconto autonomo, di alcuni capitoli di *Uomini e no*: il 13 maggio 1945 (mentre erano in lavorazione le prime bozze della *princeps*), infatti, sull'edizione dell'Italia settentrionale dell'«Unità» è pubblicato il racconto dal titolo *Scelti per la fucilazione*,⁶⁵ corrispondente ai capitoli CII-CIII (pp. 195-199) della prima edizione e LXXXI-LXXXII (pp. 161-165) della seconda.⁶⁶

Lo stessa “storia di Giulaj” potrebbe essere letta come un racconto lungo interamente autonomo, del tutto slegato dalla presenza di Enne 2 e dei suoi compagni partigiani. L'interconnessione tra la vicenda del venditore di castagne e la scelta di Berta è, infatti, un'interpretazione risultante dalla sovrastruttura romanzesca, dal montaggio, si potrebbe dire, delle diverse parti narrative, sovrastruttura e montaggio che suggeriscono di introdurre una prospettiva di sistema tra i personaggi. Le azioni compiute da Berta non condizionano, infatti, per nulla, sul piano delle cause e degli effetti puramente diegetici, ciò che accade a Giulaj: la possibilità di sostenere una relazione tra le due storie (e una “responsabilità di Berta”) – lo si è detto – si fonda unicamente sulla constatazione della contemporaneità e coincidenza, sulla linea del tempo della storia, del manifestarsi definitivo dell'ignavia di Berta, da un lato, e della cattura e conseguente uccisione di Giulaj, dall'altro. A sua volta la storia di Berta e Enne 2 potrebbe essere sottratta alla vicenda partigiana e, anche, alla presenza di Lorena: non ci sono scambi o intersezioni attanziali tra i vari ambiti, se non si considerano i capitoli corsivi.

In questa prospettiva, dunque, dal punto di vista compositivo e strutturale, non solo cioè tematico e per l'ambientazione partigiana, *Uomini e no* può essere un rappresentante di rilievo delle forme narrative del proprio tempo identificabili o per lo meno riconoscibili attraverso l'utilizzo dell'etichetta neorealismo.⁶⁷

⁶⁴ Ivi, p. 50.

⁶⁵ *Scelti per la fucilazione*, «L'Unità», edizione dell'Italia settentrionale, 13 maggio 1945, p. 3.

⁶⁶ Sono gli episodi in cui Cane Nero sceglie all'interno delle celle chi sarà condannato: si concludono con il «Viva!» degli uomini caricati sul camion.

⁶⁷ In proposito e più largamente si è già argomentato in 2.1.I.

Tornando all'insieme dei capitoli che si aprono con il riconoscimento di Enne 2 da parte delle autorità fasciste, si vede come, nella redazione del 1949, la seconda parte del romanzo separi nettamente i capitoli in cui Enne 2 dialoga con Lorena e con i compagni, da quelli in cui egli viene denunciato dal tabaccaio, viene avvertito del pericolo dal giovane operaio e in un nuovo incontro con uno dei suoi compagni, Barca Tartaro, viene a sapere che è stato dato «un uomo ai cani» e in che modo è stato poi vendicato da Figlio-di-Dio e El Paso. Il protagonista, dunque, lo si ricorda, era rimasto all'oscuro di quanto fosse accaduto a Giulaj: dopo l'abbandono di Bertta, di Enne 2 è detto solo, sinteticamente, che egli ha partecipato all'azione in cui è stato riconosciuto; l'ellissi temporale che è presente tra i primi tre giorni e i secondi tre è infatti anche un'ellissi diegetica sulle azioni del protagonista. Quando il fuoco torna su di lui, il suo destino si è già compiuto, ma occorre portare in rilievo il fatto che è in relazione alla vicenda di Giulaj, cioè all'aver saputo che cosa sia successo all'uomo con le pantofole e a come e da chi sia stato poi vendicato, che Enne 2 porta a maturazione la propria decisione finale.

Ciò premesso si torni a considerare come la lunga sezione che nella *princeps* comprende venti capitoli, da CXV a CXXXV, viene spezzata, nel testo del 1949, in due gruppi, XCII-CII (11 capitoli) e CIII-CXII (9 capitoli). In questo modo è meglio percepibile come la scelta di sacrificio di Enne 2 sia raggiunta in due tempi: un primo in cui si affronta il nodo morale delle possibilità della resistenza, attraverso il colloquio con Lorena; il secondo in cui, mentre si mette in moto l'ingranaggio che sta per avvolgere il protagonista – ossia la denuncia del tabaccaio ai fascisti dell'indirizzo a cui abita –, gli incontri con il compagno Barca Tartaro e poi con il giovane operaio mostrano, rispettivamente, prima quale è stata la conclusione della “storia di Giulaj” e le scelte di sacrificio compiute da Figlio-di-Dio e da El Paso; poi la possibilità di avere un erede che possa continuare la lotta nella direzione che è impedita a Enne 2. Ed è anche la possibilità di “passare il testimone” al giovane operaio che porta il protagonista a scegliere di volere e di accettare la propria morte. Entrambi questi due macro capitoli sono caratterizzati – come era stato sottolineato in 1.4 – dalla massiccia introduzione di indiretti liberi focalizzati sul protagonista. Dalle modalità di rappresentazione dei primi tre giorni, a quelle impiegate per raccontare il seguito del romanzo è proposto un ampio scarto, che nell'edizione del 1945 non era così percepibile, proprio per la presenza dei corsivi che mostravano un'introspezione, benché presentata con una tecnica particolare, già analizzata ampiamente e che può ora essere ripresa attraverso le parole di Bruno Falcetto:

la situazione psicologica vissuta dal protagonista non viene fatta oggetto di analisi, quanto di una drammatizzazione che – trasfigurandosi simbolicamente – ne pone in risalto alcuni motivi fondamentali (si pensi, per esempio, al tema

della solitudine e alla relativa immagine del «deserto»).⁶⁸

La focalizzazione in questa seconda parte del romanzo si stringe, in entrambe le redazioni testuali, sul protagonista, ma, considerando il testo del 1945, ciò che il lettore avverte come differenza rispetto al resto del romanzo è che si passa dalla rappresentazione mediata dallo Spettro dei pensieri di Enne 2, alla loro presenza diretta e accompagnata da domande indirette libere negli spazi narrativi composti in tondo. Nella prima edizione non si percepisce quindi la novità della proposta di riflessioni interiori di per sé, quanto la novità della loro collocazione negli spazi romanzeschi fino a quel momento dedicati alle sole azioni pubbliche (e dunque esterne) del protagonista. Nella seconda edizione del 1949, invece, “il punto di vista di Enne 2”, la comparsa dei movimenti della sua mente, delle sue *intermittences du cœur*, risultano quasi una novità assoluta: prima di questi capitoletti non ci sono momenti in cui la focalizzazione è posta sul partigiano protagonista, portando la sua specifica percezione e visione delle cose. Non ci sono infatti passaggi che propongono il suo pensiero fuori dal discorso diretto e fuori dalla mediazione descrittiva del narratore. Il primo indiretto libero focalizzato su Enne 2 è a pagina 146 nell’edizione del 1945 e a pagina 120 nell’edizione del 1949: quando Enne 2 sente dire che l’uomo con le pantofole è «uno di stanotte», egli reagisce pensando o dicendo fra sé e sé: Uno di stanotte?⁶⁹

Mentre però nella prima redazione testuale ampio spazio era dato lungo tutto il romanzo, attraverso i corsivi, alla rappresentazione dell’interiorità del protagonista, nella seconda edizione è solo con i capitoletti che precedono la sua morte che essa predomina. Occorre però dire che nei corsivi della *princeps*, quando non è rappresentata una scena in cui Enne 2 è bambino (scena in ogni caso creata dallo Spettro che “prende per mano” il personaggio), ciò che domina è l’*io* narrante, che liricamente monologa o saggisticamente argomenta – come si è già detto. Anche in questi spazi, dunque, Enne 2 non è affatto rappresentato in presa diretta, ma, anzi, paradossalmente, egli arretra ulteriormente, dato che alla sua figura è sovrapposta l’identità dell’*io* scrivente.

La lente d’ingrandimento del discorso indiretto libero, quindi, è uno strumento che in entrambe le redazioni testuali, quella del 1945 e quella del 1949, è portato sul protagonista solo nei momenti estremi in cui egli sta maturando la decisione di accettare su di sé la morte. La sua efficacia dal punto di vista della “svolta” nella scelta

⁶⁸ Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 168. La questione della drammatizzazione è già stata messa in evidenza, ma, dopo quello che si è detto a proposito del «conca-tenamento di singoli blocchi o macrosequenze narrative» (Corti, *Neorealismo*, cit., p. 50) che condizionano la forma romanzo e alla cui base c’è la forma racconto, è chiaro quale diversa origine o almeno influsso “di genere” abbiano i capitoli tondi e quelli corsivi.

⁶⁹ Le virgolette che segnalano la citazione sono state qui omesse per non creare confusione con il discorso diretto legato.

delle tecniche di rappresentazione è però senz'altro maggiore nella seconda edizione, dato che – appunto – fino a quel momento l'interiorità di Enne 2 era stata evitata.

In conclusione non resta che considerare i capitoletti finali, nei quali è rappresentato il rito di passaggio del giovane operaio. I capitoli sono identici ai rispettivi della *princeps* tranne che per le ultime righe del finale, in cui l'autore torna alla redazione che aveva previsto sul manoscritto, inserita nelle prime bozze e poi li tagliata:

CARTA 59	BOZZE: colonna 160	EDIZIONE 1945: p. 264	EDIZIONE 1949: p. 224
<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>«Che cosa?»</p> <p>«Essere in gamba.»</p> <p>Orazio rise.</p> <p>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>«Che cosa?»</p> <p>«Essere in gamba.»</p> <p>Orazio rise.</p> <p>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</p> <p>FINE</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>FINE</p>	<p>Si avvicinarono a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve.</p> <p>«Imparerò meglio,» disse l'operaio.</p> <p>«Che cosa?»</p> <p>«Essere in gamba.»</p> <p>Orazio rise.</p> <p>«O non è anche questo essere in gamba,» disse.</p> <p>FINE</p>

Occorre considerare che sull'interpretazione del finale, all'interno della redazione testuale del 1949, si rifrangono non solo l'aggiunta delle battute previste fin dalla redazione manoscritta (come si vede facilmente dalla tabella di comparazione qui sopra), ma anche le varianti apportate agli incontri di Berta con i vecchi del parco e il taglio operato all'interno della sua ultima conversazione con Enne 2. Mentre queste parti sono depotenziate della loro carica morale e rese più ambigue, più problematiche (con le molte domande che nel 1949 restano quindi senza risposte), il finale subisce il procedimento contrario: da implicito e allusivo (*suggellato*) è reso esplicito, dando maggiore evidenza ai contenuti etici, di solidarietà e umanità, e limitando però la possibilità di inserire sulle frasi conclusive considerazioni di tipo esistenziale e universale. In questo modo, cioè, l'«imparare meglio» è portato su un piano più concretamente umano, in parte forse – in questo caso – anche ideologico, di coscienza di classe, per cui ciò che se ne ricava resta nei termini un po' limitativi di una buona e condivisa morale, fondata sul rispetto dell'uomo. In questo modo salta l'eco che, invece, nel 1945, risuonava chiaro e forte, delle parole del vecchio

del parco, per cui è dai morti che «dobbiamo imparare»⁷⁰ e imparare la liberazione, quella anche di ognuno con se stesso.

La tensione all'universale, a un umanesimo largo e palingenetico, nella redazione del 1949 è, dunque, sistematicamente ridotta, sia con la soppressione dello «slargamento in evocazione poetica» dei corsivi, sia attraverso queste varianti più puntuali. La costruzione del “romanzo-documento” è così pienamente realizzata.

⁷⁰ Edizione 1945, p. 131; edizione 1949, p. 105.

3. *Le ultime edizioni: da Bompiani a Mondadori (1960-1966)*

I. *Le riproposte nei Delfini Bompiani*

Per quanto riguarda l'edizione Bompiani 1960 di *Uomini e no* (e la sua ristampa del 1962) è possibile ricostruire con chiarezza, attraverso la corrispondenza conservata negli archivi,¹ il contesto nel quale fu pensata e realizzata. La nuova pubblicazione viene innanzitutto spostata dalla prestigiosa Letteraria, la storica² collezione che accoglie i testi degli autori contemporanei italiani e stranieri dell'editore, alla più recente I Delfini,³ che intende proporre le opere del catalogo in una veste più accessibile e economica.⁴

Accanto a questa iniziativa che cerca di allargare il proprio pubblico di riferimento, Valentino Bompiani vorrebbe avviare anche un piano organico di ristampe dei testi di Vittorini in un più grande quadro di valorizzazione complessiva dei propri autori più importanti,⁵ costruendo per ognuno di loro una collana appositamente intitolata "Opere

¹ Solo in parte edita in *Caro Bompiani*, cit. e in Alberto Mondadori, *Lettere di una vita (1922-1975)*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996; e nei tre volumi Elio Vittorini, *Lettere 1933-1943; 1945-1951; 1952-1955*, cit.

² La collana Letteraria fu fondata nel 1930, pochi mesi dopo l'apertura della Casa editrice, nel 1929.

³ L'attività dei Delfini copre un arco cronologico che va dal 1953 al 1973, accanto a una complessiva politica di ristampe, la collana accolse anche qualche novità. Anticipa nella sua fisionomia i Tascabili Bompiani (1976).

⁴ Si veda in proposito Irene Piazzoni, *Valentino Bompiani: un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED edizioni 2007, pp. 372-373. È però necessario considerare che in quegli anni il tentativo di Bompiani di presentarsi sul mercato con libri di tipo economico non si rivelerà efficace; la fisionomia dell'editore è infatti piuttosto definita e ormai consolidata attraverso altri «tratti fondamentali: da una parte la signorilità, il gusto, e dall'altra il rigore, la determinazione» (Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 24; corsivo nel testo). Occorre poi aggiungere che le dimensioni del volume e la gabbia tipografica della pagina dei Delfini sono in tutto identiche a quelle della Letteraria e non si presentano dunque da un punto di vista materiale come un prodotto radicalmente diverso.

⁵ La proposta infatti viene estesa negli stessi mesi a Moravia, Brancati, Alvaro e anche ad altri, esterni alla casa editrice, come Pratolini, allo scopo di tentare di acquisirli all'interno del proprio catalogo (cfr. a proposito di quest'ultimo, Virna Brigatti, *I romanzi di Pratolini nell'editoria milanese*, in *Vasco Pratolini (1913-2013)*, Atti del convegno internazionale di

di". Nel caso specifico di Vittorini, la proposta di queste due operazioni editoriali si può datare intorno al 1955 (stando al primo documento che ne porta indicazione)⁶ e si colloca dopo un altro periodo di rapporti tesi tra l'autore e il suo principale editore,⁷ avviato in particolare, per quanto riguarda gli anni Cinquanta, da un'allarmata lettera del settembre 1952 nella quale Valentino Bompiani reagisce con turbamento alla notizia della pubblicazione di volumi di Vittorini presso Mondadori.⁸ Si tratta dell'annuncio dell'uscita di *Sardegna come un'infanzia*⁹ (nella collana La Medusa degli Italiani),¹⁰ per la quale Vittorini si giustifica dicendo che «Mondadori ha rilevato i diritti di tutti i *suoi* libri pubblicati

studi, Firenze, 17-19 ottobre 2013, a cura di Maria Carla Papini, Gloria Manghetti, Teresa Spignoli, Firenze, Leo S. Olschki, 2015, pp. 255-268. Cfr. in particolare la p. 263).

⁶ Biglietto ds, 12 febbraio 1955, per Bompiani, firmato P.D.B., in RCS-315ACEB: «Le passiamo il contratto di Vittorini per *Le meretrici*, per la Sua firma. Le passiamo pure il contratto per le *Opere complete*: ma abbiamo preparato solo la parte a firma dell'autore. Faremo la parte a firma nostra dopo che Vittorini avrà firmato questa, nel caso egli richiedesse modifiche in qualche punto». Il riferimento a un volume intitolato *Le meretrici* (mai pubblicato) si inserisce nel "cantiere" delle *Città del mondo* e potrebbe far pensare che Vittorini a quell'altezza cronologica avesse stabilito di pubblicare in volume, forse insieme ad altro, quella parte di materiali che sotto omonimo titolo era apparsa su «Il Mondo» (17 e 24 agosto 1954). Più verosimilmente, però, è probabile che Bompiani stesse tentando di bloccare con un contratto il futuro libro di Vittorini e tale indicazione, dunque, non può essere letta come una traccia di una volontà dell'autore sull'elaborazione dei propri testi, ma piuttosto come una tentata operazione editoriale da parte di Bompiani.

⁷ Il primo fu tra il 1943 e il 1945, nel momento di maggior coinvolgimento di Vittorini nella lotta di Resistenza partigiana. Cfr. 2.1.I, in particolare la nota 3.

⁸ «Carissimo Elio, / vedo che Mondadori annuncia un tuo libro. Che cosa? Perché non ne sono io l'editore? Che cosa è accaduto? / Scrivimi ti prego. La cosa mi ha molto turbato» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, Milano, 29 settembre 1952, copia ds, RCS-315ACEB).

⁹ «Caro Valentino, / il libro di cui parli è solo la ristampa (tale e quale) col titolo rinfrescato, d'un libro (*Viaggio in Sardegna*) pubblicato da Solaria nel 1936» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 3 ottobre 1952, ms su carta semplice, RCS-315ACEB).

¹⁰ Il volume uscirà infatti nel 1952. Si ricorda che nella stessa collana mondadoriana era apparso nel 1948 *Il garofano rosso*, per il quale già allora Bompiani aveva espresso aperto rammarico: «Ho letto che Mondadori annuncia *Il garofano rosso*. Com'è questa storia? Senza neppure una parola al tuo editore? Non capisco bene. / Tra qualche giorno pubblicherò il *Diario di un uomo deluso* del Barbellion. Lui morì giovane, credo che il mio lo pubblicherò da vivo» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 22 aprile 1947, in *Caro Bompiani*, cit., p. 532). Le dinamiche fra i due, dunque, ormai da qualche anno si mantengono tese: ricordiamo infatti come proprio tra '48 e '49 Vittorini avesse già tentato di cedere le ristampe di *Conversazione in Sicilia* e poi di *Uomini e no* a Einaudi, cessione sulla quale Bompiani si era vivamente opposto. Cfr. qui il capitolo 2.2.I.

prima di *Conversazione*»,¹¹ quindi prima dell'avvio dei rapporti contrattuali con lo stesso Bompiani. Una motivazione dunque che si pone come rispettosa degli impegni assunti, ma che dimostra un'irrequietezza che sconfinava nella tensione ad allontanarsi dalla propria usuale casa editrice.

La volontà di essere autore Mondadori precede però e di molto questo momento. Si era, infatti, manifestata fin dagli anni Trenta, nel periodo delle traduzioni per questa casa, quando Vittorini offre ad Arnoldo *Il garofano rosso*, nonostante avesse già avviato contemporaneamente una collaborazione anche con Bompiani e si stesse anzi concretizzando con quest'ultimo la stipulazione di un contratto di assunzione.¹² Il conseguente parere di lettura mondadoriano sul *Garofano*, conservato nell'archivio, è senza data, ma riconducibile alla prima metà del 1938,¹³ ed è positivo; è noto tuttavia come poi il testo non ottenne l'approvazione della censura fascista. Ciò nonostante sembrerebbe che per quel romanzo sia stato comunque firmato un contratto, benché di esso non ci sia traccia negli archivi e venga richiamato solo nel 1945 da Alberto Mondadori.¹⁴

¹¹ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 3 ottobre 1952, cit.

¹² Assunzione che poi effettivamente avvenne, ma l'incertezza di Vittorini e la sua propensione per Mondadori si rintraccia ancora in un'altra breve comunicazione proprio di quel periodo: «Penserei meglio di approfittare di questi residui giorni di novembre per liberarmi dell'impegno preso con Bompiani. Così il nostro nuovo contratto potrebbe decorrere dal 1° dicembre p.v. sulle linee stesse da lei tracciate» (Elio Vittorini a Luigi Rusca, Firenze, 13 novembre [1938], ms, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Arnoldo Mondadori, fascicolo "Elio Vittorini 2. 29 marzo 1936 - 2 dicembre 1968". D'ora in avanti citato come FAAM, AME, Ar., EV2).

¹³ Vittorini propone il proprio romanzo in una lettera a Luigi Rusca del 23 febbraio 1938 (ms, in FAAM, AME, Ar., EV2), il quale risponde il 25 febbraio 1938: «Volentieri esamineremo il Suo manoscritto del *Garofano rosso* e Le siamo grati di aver pensato a noi prima di sottoporlo definitivamente ad un altro editore» (copia ds, *ibidem*). La valutazione della pubblicazione si protrae fino al luglio 1938, quando la casa editrice Mondadori comunica a Vittorini che il romanzo non ha passato la censura (cfr. lettera del 8 luglio 1938, copia ds, *ibidem*). In Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Segreteria editoriale autori italiani, fascicolo "Elio Vittorini e eredi" (d'ora in avanti citato come FAAM, AME, Segr., EV), si trova il relativo parere di lettura (in doppia copia con varianti) di Enrico Piceni, già citato da Raffaella Rodondi nel suo studio intorno al *Garofano rosso* per datare il termine *ad quem* della revisione del romanzo (cfr. Rodondi, *Il presente vince sempre*, cit., pp. 138-141). In proposito si segnala che probabilmente all'epoca del lavoro condotto dalla Rodondi (*ante* 1985, anno dell'edizione del suo saggio) le lettere citate non erano ancora disponibili alla consultazione; esse infatti non sono lì considerate e non sono presenti nemmeno nel volume di lettere (Vittorini, *Lettere 1933-1943*, cit.) uscito in quello stesso anno.

¹⁴ «come Ella ben ricorda nel 1937 fu stipulato, fra lei e la nostra Casa, un contratto per il Suo romanzo *Il garofano rosso*. / Esso non poté vedere la luce unicamente, come Ella ben sa, per la proib-

L'attenzione per Mondadori si ripresenta intatta nel 1939, quando cioè Vittorini, pur già lavorando per Bompiani, propone ad Arnoldo la pubblicazione di *Conversazione in Sicilia*,¹⁵ che però fu rifiutata, adducendo questa volta un'«autocensura moralisti-

zione del Ministero della Cultura Popolare. / Poiché tale proibizione è da ritenersi una palese ragione di forza maggiore e poiché d'altra parte noi abbiamo sempre provveduto a rinnovare con Lei di due anni in due anni il suddetto contratto, saremmo molto lieti se Lei volesse apportare al romanzo le modifiche di cui ebbe a parlarci qualche anno fa, in maniera da poter procedere al più presto alla pubblicazione dell'opera» (Alberto Mondadori a Elio Vittorini, [Milano] 15 settembre 1945, copia ds, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Alberto Mondadori, fascicolo "Elio Vittorini". D'ora in avanti citato come FAAM, AME, Al, EV). La ricostruzione della vicenda – stando almeno a quanto i materiali d'archivio possono documentare – pone però complessivamente alcune perplessità: Vittorini si mostra concorde con quanto dichiarato da Alberto in questa lettera, come si legge in una comunicazione a Bompiani che risponde alle accuse di "tradimento" rivoltegli da quest'ultimo; Vittorini afferma, infatti, in questa circostanza che «Mondadori ha dal '37 un contratto per via del quale è proprietario, da allora, del *Garofano rosso*» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, [fine aprile 1947], in Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., p. 119). La stipulazione di tale contratto, però, parrebbe inverosimile (e in merito al rinnovo di «due anni in due anni» di cui parla Alberto non ci sono altri documenti che lo provino), dato che la prima proposta di pubblicazione a Mondadori per il *Garofano* è datata 23 febbraio 1938 (si veda la nota precedente). Un'altra comunicazione interna alla Mondadori poi, appare un po' tendenziosa: «Ho dato a Verneti disposizioni perché prepari il contratto di *Il garofano rosso* in data precedente a quella di uscita presso Bompiani di *Conversazione in Sicilia*» (appunto per il Presidente anonimo, 27 giugno 1946, ds, in FAAM, AME, Seg., EV). Ciononostante, sembrerebbe che la casa di Arnoldo abbia conservato per tutti quegli anni il manoscritto (o dattiloscritto) del romanzo, lo stesso che era stato inviato a suo tempo a Roma per essere giudicato dalla censura: «Caro Vittorini, / Ti mando la copia del contratto per il tuo romanzo *Il garofano rosso* e il manoscritto, secondo il tuo desiderio» (Alberto Mondadori a Elio Vittorini, Milano 20 luglio 1946, copia ds, in FAAM, AME, Al., EV). Questa e altre lettere scambiate nel 1946, infine, pongono anche il dubbio su quelle che erano state le conclusioni dell'indagine filologica di Raffaella Rodondi (in *Il presente vince sempre*, cit.), poiché tra quelle carte si parla espressamente di una revisione al testo che Vittorini avrebbe compiuto poco prima dell'edizione del 1948, revisione che invece era stata finora considerata *ante* inizi 1938 (cfr. Rodondi, *ivi*, pp. 132-147 e Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 2007, I ed. 1993, p. 232). In particolare le parti di corrispondenza da considerare in merito sono le seguenti: «Siamo ancora in attesa del manoscritto riveduto della Sua opera *Il garofano rosso* che Le fu inviato circa un anno fa. / Poiché desideriamo ora, senz'altro indugio, provvedere alla pubblicazione del volume, Le saremmo molto grati se Lei volesse farcelo tenere [sic] al più presto» (Alberto Mondadori a Elio Vittorini, Milano 25 settembre 1946, copia ds, in FAAM, AME, Al., EV); «Caro Alberto, / ho ricevuto quello che aspettavo per *Garofano rosso* e a giorni ti porterò il dattiloscritto» (Elio Vittorini a Alberto Mondadori, Milano 8 novembre 1946, ds con firma autografa su carta intestata Politecnico, in FAAM, AME, Al., EV).

¹⁵ «Vi sono molto grato che vogliate ritentare presso il Ministero per la pubblicazione del mio romanzo *Il garofano rosso*, e Vi raccomando il manoscritto relativo. Ma ho qualcosa di più nuovo e che, a mio giudizio, meriterebbe assai più di venire pubblicato; dico il romanzo *Conversazione in Sicilia*, e penso che varrebbe fare con esso il nuovo tentativo. Ve ne unisco

ca preventiva»¹⁶ ben documentata dal parere di lettura di Enrico Piceni e di un altro lettore¹⁷ e dalla lettera con la quale si giustifica all'autore il rifiuto.¹⁸ Queste scelte da

copia perché lo esaminate e decidiate, avvertendovi che è già uscito a puntate lo scorso anno nella rivista trimestrale "Letteratura", la quale ha una tiratura di appena novecento copie» (Elio Vittorini a Arnoldo Mondadori, Milano, 14 dicembre 1939, ms, in FAAM, AME, Ar., EV).

¹⁶ Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 32.

¹⁷ Sono di un certo rilievo i due pareri di lettura e pertanto li si trascrive qui in nota interamente; di seguito il primo: «Questo libro del Vittorini ha un inizio assai felice; originale, avvincente, ci si presenta con pagine di vera bellezza descrittiva, di acuta intuizione psicologica. Il viaggio dell'interprete verso la Sicilia, la descrizione dei compagni di viaggio, il bellissimo episodio delle arance, l'arrivo al paese e la figura veramente plastica della madre, la casa di lei, del suo pasto frugale e consueto, sono così compiutamente rese da rendersi indimenticabili e farci proseguire nella lettura pieni di gioiose speranze. Il suo stile e il modo di raccontare si accosta a quello dei giovani e valenti scrittori americani: il Faulkner, il Saroyan, lo Steinbeck. / Ma ahimè ben presto il romanzo scivola nelle più disgustose, immorali, ripugnanti descrizioni, veramente inutili all'arte e alla costruzione del racconto. Certi colloqui con la madre, scritti oltretutto in prima persona, sono di un realismo basso e rivoltante; a parte il fatto che la censura certo non le lascerebbe passare, queste pagine non hanno veramente più nulla a vedere con il bello e lirico inizio del racconto. La narrazione naufraga, nessuna parola o azione ha più senso comune. / È con vero rammarico che si vede un autore di questa forza e di questa possibilità perdersi a scrivere cose ripugnanti addirittura. / Il libro non è pubblicabile. Abbiamo anche saputo che "Letteratura" mentre lo pubblicava a puntate venne sequestrata e con ragione. / Ma da Vittorini ci attendiamo quello che pochi potrebbero darci in Italia» (parere di lettura su *Conversazione in Sicilia*, ds, siglato C.D., [s.d. ma post 14 dicembre 1939 e ante 27 marzo 1940], in FAAM, AME, Segr., EV). Questo invece è quello di Piceni: «Ho sempre sostenuto che Vittorini è uno dei temperamenti più originali, fra i nostri scrittori giovani, e ho dato a suo tempo un giudizio quasi entusiastico del *Garofano rosso* che non si poté pubblicare per motivi morali. / Ho letto ora *Conversazione di Sicilia* e, pur riconoscendo in esso le qualità del Vittorini, non ritengo sia opera che possa stare a sé o comunque costituire la parte principale di un volume di nostra edizione. Quel senso di estatica sensualità, di lirismo nativo, grezzo, direi astutamente brutale che costituivano il pregio del *Garofano rosso*, opera sincera e in un certo senso completa, sono portati nelle *Conversazioni* ad una esagerazione che li rende a volte stucchevoli. Vittorini si compiace troppo qui di scrivere alla "maniera di Vittorini" e appare anche molto influenzato da Saroyan, Ponys ecc. che ha tradotto. È uno scritto letterariamente interessante in una rivista o in un volume nutrito di altre cose più solide, ma ripeto non può stare a sé: a parte il fatto che indubbiamente la censura non ne permetterebbe la pubblicazione. Nel "secondo episodio" la "conversazione" tra madre e figlio diventa così ardita e intima da giustificare l'affettuosa domanda da parte del figlio alla genitrice: "Eri una sporca vacca, tu, quando facevi la cosa con altri uomini?"... E altre piacevolezze del genere» (parere di lettura su *Conversazione in Sicilia*, ds, siglato E.P. (Enrico Piceni), [s.d. ma post 14 dicembre 1939 e ante 27 marzo 1940], ivi).

¹⁸ «Caro Vittorini, / ho voluto nuovamente esaminare, come mi ero ripromesso di fare,

parte della casa editrice di Arnoldo hanno probabilmente lasciato intravedere «una compromissione con il regime fascista»¹⁹ che spinse all'epoca lo scrittore, per «ragioni di realismo editoriale», verso Bompiani,²⁰ «una casa editrice che per le sue dimensioni e il suo orientamento ha meno vincoli e obblighi nei confronti del regime» e può dunque portare avanti «una linea editoriale di ricerca», che può «consentire a Vittorini una maggiore autonomia».²¹ Questa scelta fu compiuta, a fine anni Trenta, per la volontà di potere avviare un «programma editoriale e progetto ideale» più personale, programma e progetto che non potevano essere realizzati «in una grande casa come la Mondadori e all'interno di una strategia editoriale tesa a coprire tutti i settori del mercato, con processi decisionali fortemente accentrati, con spazi di sperimentazione molto limitati».²² Questi elementi dunque infine prevalsero e fino alla fine della guerra Vittorini lavorò esclusivamente per Bompiani, pubblicando lì, nel 1941, anche la sua opera più importante.

Già intorno al 1943, però, dopo il periodo di reclusione in carcere di Vittorini, si collocano profondi contrasti di natura essenzialmente politica, come mostrano alcune lettere,²³ e in questo quadro, negli anni successivi, nonostante la riappacificazione con Valentino e l'uscita della propria nuova produzione narrativa sotto la sua insegna, Vittorini allarga il proprio orizzonte di collaborazioni, sia riprendendo una

Garofano rosso ed ho letto anche *Conversazione in Sicilia*, opera che conferma le Vostre qualità non comuni. / Tuttavia, dei due vostri libri citati, preferisco sempre il primo che porta il segno del Vostro temperamento originale e della Vostra inconfondibile personalità d'artista. Ho anzi voluto ritenere per esso qualche assaggio in alto, ma purtroppo il risultato è stato negativo. E devo quindi rinunciare a malincuore. / Per *Conversazione in Sicilia* Vi confermo quanto ebbi a dirVi di presenza e cioè che lo scritto, per quanto letterariamente interessante, non può stare a sé. Non posso dunque pubblicare questo Vostro libro e me ne rammarico profondamente» ([Arnoldo Mondadori] a Elio Vittorini, Milano, 27 marzo 1940, copia ds, in FAAM, AME, Ar., EV).

¹⁹ Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 33 (corsivo nel testo). Compromissione per altro «contraddittoriamente intrecciata ad aperture nazionali e internazionali di notevole modernità e scelte culturali di rilievo» (*ibidem*).

²⁰ Cfr. in proposito anche Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., pp. 232-233.

²¹ Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 33. Queste affermazioni valgono sia dal punto di vista dell'essere autore, sia, se non soprattutto, per il proprio ruolo attivo all'interno della casa editrice, in qualità di letterato editore.

²² Ivi, p. 32.

²³ I fraintendimenti sembrano avviarsi con la lettera del 7 settembre 1943 (inedita in RCS-315ACEB) e proseguire nelle successive del 2 novembre 1943 (in *Caro Bompiani*, cit., pp. 528-529), 22 novembre 1943 (ivi, pp. 529-530), 25 novembre 1943 (ivi, p. 530), 1 dicembre 1943 (ivi, p. 531). La questione è stata più volte segnalata.

consulenza per Mondadori,²⁴ sia impegnandosi con Einaudi per il progetto «Politecnico»:

nella complicata triangolazione Einaudi-Bompiani-Mondadori del 1947-49, Vittorini e Arnoldo Mondadori manifestano un reciproco desiderio di accordo, per la consulenza e le opere. Durante tutte queste trattative Vittorini è certamente mosso da varie ragioni, ma costante è in lui la forte attrazione per una grande casa editrice come la Mondadori.²⁵

Ancora nel 1951 egli manifesta apertamente, benché privatamente,²⁶ l'intenzione

²⁴ A partire dal 1949, cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 119 e sgg.

²⁵ Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 32. Per altro proprio in questi anni Vittorini (come già si era detto in 2.1.I) si mostra molto attento a allargare il proprio pubblico di riferimento, valutando di differenziare la propria presenza nei cataloghi di diversi editori, come testimonia una nota lettera del 27 giugno 1948, in *Lettere 1945-1951*, pp. 193-194 (dove si legge l'affermazione «io ho bisogno di ripresentare le mie opere il più spesso possibile sotto veste nuova o a un pubblico nuovo»). Inoltre, qualche mese prima, e «nel tentativo di tenere in vita “Politecnico”» (Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 393), Vittorini propone alla Mondadori di diventare l'editore della testata (o meglio, di una nuova testata «tipo “Politecnico”») e in un appunto interno che riassume i termini della questione si legge apertamente come Vittorini «intenda lasciare Einaudi come editore» e che «la cosa è sempre possibile perché la testata e di proprietà di Vittorini stesso» (le ultime citazioni tratte da un appunto dell' 11 dicembre 1947, in FAAM, AME, Segr., EV). Come dichiara Ferretti, però, «l'atteggiamento di Vittorini muterà ben presto, con l'avvio del progetto dei Gettoni» (Ferretti, *L'editore Vittorini*, p. 119).

²⁶ Si veda in proposito un dettagliato appunto per il Presidente dell'11 aprile 1951, redatto da Roberto Cantoni (ds, firma autografa, *Oggetto: contratto di collaborazione con Elio Vittorini*, in FAAM, AME, Segr., EV): «Io posso dire soltanto che Vittorini è persona assai utile e seria; egli conosce libri, persone, ambienti; ha molta “routine” editoriale. Una grande casa editrice ha bisogno di avere uno “staff” di uomini di cultura di primo piano. / Per dare un quadro completo della situazione, è giusto segnalare anche alcuni aspetti negativi. Vittorini lavora anche per Einaudi. Da Einaudi dirige una piccola collana di giovani narratori italiani oltre a essere consulente, insieme a parecchi altri (Serini, Ginzburg, Calvino ecc.). Abbiamo Vittorini in compartecipazione. Egli è molto leale e onesto. Non fa dunque doppi giuochi. Gli elementi negativi per noi sono anche negativi per Einaudi, che però continua a valersi della collaborazione di Vittorini ritenendola utile. – Io propongo di continuare con questo sistema di compartecipazione, anche se esso non è l'ideale. Non vedo a Milano altre persone che siano ugualmente competenti e appassionate. / Ho detto a Vittorini che la sua “situazione” era alquanto strana. Legato con un contratto di autore a Bompiani, collaboratore di Einaudi, collaboratore di Mondadori. Egli mi ha fatto capire che è suo vivo desiderio, non appena sarà in grado di farlo, essere in avvenire autore Mondadori. Ha pregato naturalmente di tenere la cosa riservata». La parte finale di questo appunto è stata commentata da Gian Carlo Ferretti, il quale fa notare come il «desiderio» di Vittorini dipenda dal fatto che egli capisce bene come «la Mondadori, meno impegnata e

di passare sotto l'insegna arnoldiana e questo nonostante egli si sia lamentato a suo tempo delle poche copie vendute con *Il garofano* nella Medusa degli italiani.²⁷

Le proposte di Valentino, in particolare quella relativa al progetto delle "Opere di", più forte senza dubbio, della semplice offerta di ristampa dei suoi romanzi in una collana economica, sembra dunque avere lo scopo principale di cercare di impedire che uno dei propri autori più importanti, si allontani.²⁸ Nonostante, infatti, Vittorini pubblici con Bompiani nel 1953 la strenna illustrata di *Conversazione in Sicilia* e prepari in quei mesi il volume *Erica e i suoi fratelli – La Garibaldina* e l'importante edizione di *Diario in pubblico*, i quali appariranno rispettivamente nel 1956 e nel 1957 (entrambi nella collana Letteraria), un appunto dell'ottobre 1957, presente nel fondo dell'editore Mondadori, indirizzato al presidente Arnoldo, mostra come le preoccupazioni di Bompiani fossero ben fondate:

Elio Vittorini – "Diario in pubblico"

Si tratta di una raccolta di scritti saggistici che va dal suo primo articolo del 1929 fino al 1956, riuniti però non nella loro integrità, bensì scegliendo i punti che a Vittorini sono parsi più attuali, e con particolare riguardo ai problemi generali della cultura.

Il libro uscirà da Bompiani per le seguenti ragioni:

1. il contratto tra Bompiani e Vittorini contenente un'opzione generale scade nel febbraio del 1959;
2. Vittorini era preoccupato della necessità di pubblicare qualche cosa, onde non perdere il contatto con il proprio pubblico;
3. egli non voleva d'altra parte dare a Bompiani un'opera di narrativa, che desidera riservare a noi;
4. ha quindi pensato di ovviare alle due difficoltà dando a Bompiani quest'opera per noi di minore interesse, così da non rimanere assente fino al '59 dal mercato, e assicurandosi la possibilità di darci a quell'epoca un'opera narrativa.²⁹

Inoltre, sempre i documenti d'archivio palesano come Vittorini non avesse interesse

meno efficace su un nuovo titolo singolo destinato a un successo limitato, [...] ha interessi e possibilità maggiori per la produzione complessiva, anche attraverso un piano di riproposte» (Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 204).

²⁷ Cfr. lettera di Roberto Cantoni a Arnoldo Mondadori, [1950], in FAAM, AME, Segr., EV; Decleva, *Arnoldo Mondadori*, cit., p. 394; Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 125.

²⁸ Come collaboratore invece Vittorini si era ormai definitivamente allontanato con la chiusura di Corona nel 1949, le cui pubblicazioni erano già molto rallentate a partire dal 1947.

²⁹ Federico Federici, appunto per il presidente, 16 ottobre 1957, in FAAM, AME, Segr., EV.

nella presentazione al pubblico di una sua *opera omnia*,³⁰ e infatti ancora nel 1956, Bompiani ritorna sulla necessità di giungere a definirne il progetto:

Caro Vittorini,

è passato un anno da quando studiammo insieme e concordammo sia la serie delle tue Opere Complete e sia i volumi fuori serie: ERICA E I SUOI FRATELLI – LE MERETRICI E ALTRI RACCONTI.

È arrivato il momento di iniziare l'impresa almeno per la serie Opere Complete, visto che non mi hai ancora consegnato altri manoscritti.

Le serie analoghe per i libri di Moravia, Alvaro e Brancati sono piaciute e hanno fortuna. È opportuno dunque non distanziarsi troppo con i tuoi da quelli già pubblicati.

Mentre passo in composizione CONVERSAZIONE, UOMINI E NO e IL SEMPIONE, aspetto da te la traduzione scenica di quest'ultimo³¹ che, secondo la tua idea, ti proponevi di aggiungere al volume. Per quanto riguarda il primo volume, composto di: PICCOLA BORGHESIA – IL GAROFANO ROSSO – SARDEGNA – ERICA E I SUOI FRATELLI (da immettersi dopo la pubblicazione separata), sono già d'accordo con l'editore Mondadori per la cessione, limitatamente all'edizione delle Opere Complete. [...]».³²

L'incrocio di queste due ultime testimonianze lascia comprendere come Vittorini non si sentisse ormai più a proprio agio con l'editore che dalla piccola Firenze delle riviste e dalle limitate tirature dell'editore Parenti lo aveva portato al successo e alla credibilità letteraria nazionale e internazionale.³³

³⁰ Anche perché questo avrebbe comportato l'acquisizione (per quanto temporaneamente) da parte di Bompiani dei diritti sulle opere edite presso Mondadori, scelta che chiaramente contrastava con le intenzioni di Vittorini.

³¹ Si segnala ancora una volta come la riflessione intorno alle tecniche di rappresentazione teatrale fosse un elemento carsico costante nella ricerca letteraria di Vittorini.

³² Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 18 gennaio 1956, ds con appunti ms, copia in RCS-315ACEB. In realtà Arnoldo non concederà la cessione dei diritti (cfr. lettere di Valentino Bompiani a Elio Vittorini del 17 aprile 1956 e del 17 ottobre 1956, copia ds, in RCS-315ACEB; l'originale della lettera del 17 aprile, ds con firma autografa, su carta intestata "Casa editrice Valentino Bompiani & C." è conservata in APICE, FEV, serie 2: "Corrispondenza ricevuta, 1945 - 17 gennaio 1965", fascicolo "Valentino Bompiani" (d'ora in avanti citato come APICE, FEV, s.2: 1945-1965, f. Bompiani).

³³ Come si è visto il rapporto tra Vittorini e Valentino Bompiani è complesso e travagliato negli anni; le lettere conservate negli archivi testimoniano solo una parte superficiale di una dinamica che ha vissuto per lo più di contatti personali e intimi. Un senso di disagio crescente da parte di Vittorini si percepisce negli anni, fino a una rottura quasi totale di rapporti, di cui l'aspetto contrattuale sui diritti della propria opera è il sintomo più evidente. Così commenta

In questo contesto, dunque, Vittorini dà alle stampe nel 1960 la terza edizione di *Uomini e no*, edizione espressamente voluta dall'editore nel quadro della promozione della collana I Delfini e scarsamente sentita come necessaria dall'autore, a differenza della seconda, poiché nel 1959 questi dichiarava apertamente – e proprio a Valentino Bompiani:³⁴

Caro Valentino,
tu hai ragione. Ma io non ho nessuna voglia di parlare di libri. Mi sento centinaia di miglia lontano dalla possibilità di fare un gesto ottimista com'è sempre quello della pubblicazione d'un libro (anche del libro più disperato). Scrivere non posso farne a meno ma pubblicare posso farne a meno sì, e per il momento ho proprio bisogno di farne a meno.³⁵

Sembra dunque quasi una forzatura e un volere porre lo scrittore di fronte al fatto compiuto, la lettera del marzo 1959, conservata in archivio RCS, nella quale Va-

Giuseppe Zaccaria nell'introduzione (pp. vi-xxvii) al volume *Caro Bompiani* da lui curato: «C'è poi, a proposito di Vittorini, la contrastante mozione degli affetti, divisa fra l'ammirazione e il risentimento per i "tradimenti" dell'amico, per la difficile irrequietezza di uno scrittore insieme insoddisfatto e geloso di una indipendenza cui non sono forse estranee le ragioni di una lunga e sofferta paralisi creativa. Sì che l'intera vicenda assume toni ora drammatici ora accorati» (*Caro Bompiani*, cit., p. xxvi).

³⁴ In quei mesi l'editore aveva infatti ripetutamente insistito: «Carissimo Elio, / continuo ad aspettare, con fede sicura, di incontrarti. / Ho letto in un trafiletto che "non hai voglia di pubblicare quest'anno", ma almeno "Uomini e no" potremmo ristamparlo. / Pensa anche a me, oltre alla Medusa degli Italiani, come io penso costantemente e affettuosamente a te» (17 aprile 1959, copia ds, RCS-315ACEB). Ancora: «Carissimo Elio, / ora che hai varato il Menabò, per il quale ti mando i più affettuosi complimenti e auguri, spero che riusciremo a vederci e a parlare delle nostre cose» (24 giugno 1959, copia ds, ivi). E infine: «Carissimo Elio, / io continuo a scriverti e tu continui a tacere» (28 settembre 1959, in *Caro Bompiani*, cit., p. 536).

³⁵ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 8 ottobre [1959], in *Caro Bompiani*, cit., p. 537. Questa determinazione è ripetuta anche negli anni successivi: «non ho nessunissima voglia di pubblicare [...] L'incentivo alla pubblicazione mi deve venire dal mondo esterno. [...] L'importante è scrivere, lavorare. Non è pubblicare. Per pubblicare c'è sempre tempo» (Elio Vittorini, *Dialogo*, in *Scrittori su nastro*, a cura di Pier Annibale Danovi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, [ottobre] 1961, pp. 79-82; ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 963-966; la citazione a p. 963). E ancora: «Nel 1961 non pubblicherò nulla: né pubblicherò, forse, per molti altri anni ancora. Mi interessa scrivere, non pubblicare. Il libro, in questi tempi di industrializzazione culturale, si è ridotto ad essere merce di scambio» (Elio Vittorini, dattiloscritto con trascrizione di un'intervista di cui non è nota la sede di stampa; trascritto da Raffaella Rondoni in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 966, nota 2).

lentino informa Vittorini di avere «passato in composizione *Uomini e no*». ³⁶ Non è possibile ricostruire a partire dalle fonti finora disponibili come siano andate le cose, ciò che però è certo è che lo scrittore abbia accettato per lo meno di portare avanti le ristampe nei Delfini. È poi di non secondaria importanza rilevare come anche in un contesto di complessivo scoraggiamento e irritazione, Vittorini ritorni in ogni caso a riflettere sul suo romanzo: lo si comprende, prima ancora che dalla collazione tra un volume dell'edizione del 1960 con uno delle precedenti, dalle parole dell'editore che scrive a Vittorini nel luglio del 1959, dicendo che sta «sempre aspettando» che gli «porti il testo definitivo di *Uomini e no*», ³⁷ e che comunque insiste: «poiché le correzioni sono minime penso che intanto convenga passare il libro in composizione». ³⁸ Qualche mese dopo, a seguito di un ulteriore sollecito, ³⁹ Vittorini scrive, il 3 febbraio 1960, di stare ancora «ricopiando le pagine di integrazione per la ristampa di *Uomini e no*»; ⁴⁰ l'edizione sarà poi finalmente finita di stampare il 20 giugno di quello stesso anno. ⁴¹

³⁶ Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 4 marzo 1959, copia ds, RCS-315ACEB: «Carissimo Elio, / [...] Ho passato in composizione *Uomini e no*. Hai qualche variante o correzione?».

³⁷ Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 21 luglio 1959 (originale ds con firma autografa, su carta intestata “Il Presidente - Casa editrice Valentino Bompiani & C.” in APICE, FEV, s.2: 1945-1965, f. V. Bompiani; copia ds in RCS-315ACEB).

³⁸ *Ibidem*. Nel frattempo però i rapporti tra autore e editore restano tesi, come si evince dalla seguente lettera scritta nelle stesse settimane: «Carissimo Elio, / non so dove tu sia e immagino che la mia lettera precedente non ti sia arrivata. Ma ti prego, ritorno, di trovare un po' di tempo per parlare fino in fondo delle cose tue e nostre. / Non ti nascondo un certo mio disagio, una certa preoccupazione. Avremmo potuto cominciare da tempo la serie delle tue *Opere*; avrei anche potuto accordarmi con Mondadori per quelle pubblicate da lui. Ma sempre è intervenuto qualcosa, qualche ritardo, qualche silenzio che hanno costretto al rinvio. / Io capisco, naturalmente, il tuo disagio; ma sono persuaso che tu lo ingrandisci e che, invece, tutto potrebbe essere sistemato agevolmente e senza dispiacere a nessuno. / Caro Elio, abbiamo fatto insieme una ormai lunga strada. Vediamo di rimetterci al lavoro, a quattro mani, in pieno accordo. È anche necessario, oggi, riproporre librerariamente, con metodo e autorità tutti i tuoi libri. Ho varie idee che aspettano. Pensaci» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, Milano, 5 agosto 1959, originale ds con firma autografa, su carta intestata “Il Presidente - Casa editrice Valentino Bompiani & C.” in APICE, FEV, s.2: 1945-1965, f. V. Bompiani; copia ds in RCS-315ACEB).

³⁹ «Caro Elio, / non uno, ma due solleciti ti mando con questa lettera: il primo è il mio e il secondo è della segreteria, dove le ragazze impallidiscono ogni giorno per il timore di perdere la copia di *Uomini e no*. Rimandami perciò il volume con le correzioni» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 26 gennaio 1960, copia ds, in RCS-315ACEB).

⁴⁰ Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 3 febbraio [1960], in *Caro Bompiani*, cit., p. 538.

⁴¹ «Carissimo Elio, / ti mando due copie della nuova edizione di *Uomini e no*. Spero che ti piaccia» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 4 luglio 1960, copia ds, RCS-315ACEB).

II. *Il testo: il recupero del muto dialogo*

Collazionando un volume della terza edizione con uno della seconda che, come si ricava dalla corrispondenza, è servito da antigrafo,⁴² le differenze che si riscontrano sono effettivamente di non ampia entità e si comprende facilmente l'operazione che ha condotto Vittorini: partendo da un volume del 1949, ha infatti semplicemente aggiunto tre capitoletti della prima edizione del 1945, appartenenti a una sezione in carattere corsivo, portandoli in tondo. L'edizione del 1960 conferma, dunque, sostanzialmente l'operazione condotta dieci anni prima, riproponendo senza varianti (salvo correzioni di minimi refusi e poco altro, nulla cioè di rilevante dal punto di vista critico)⁴³ la redazione testuale del 1949, ancora priva di parti di testo composte in corsivo e con la stessa scansione delle sequenze macrodiegetiche e la stessa indicazione di andare a pagina nuova in loro corrispondenza. Tutto ciò è confermato anche dall'immagine di copertina – per quanto molto probabilmente stabilita dall'editore e non dall'autore – che riprende un dettaglio di quella dell'edizione del 1949 [FIGURA 18]; viene però finalmente corretto, sull'aletta di presentazione, l'errore relativo alla menzione dei capitoli in corsivo.

Due sole quindi le differenze di composizione. La prima è minima e non è sicuramente una scelta autoriale, ma è piuttosto conseguenza della nuova collocazione nella collana economica: gli spazi tra i capitoletti del romanzo sono ridotti da cinque a una riga bianca, rispondendo senz'altro alla necessità di usare meno carta (dato che invece il formato e la gabbia di pagina tra Delfini e Letteraria restano identici, e anche il carattere). La seconda, invece, è di grande rilievo: si tratta cioè del recupero dei capitoli in corsivo *LXXIX-LXXXI* dell'edizione del 1945 (pp. 147-151), che nella terza del 1960 sono numerati *LXIII-LXV* (pp. 117-120) e portati in tondo.

I corsivi reintegrati sono quelli del “muto dialogo” di Berta con i morti. È questo – lo si è visto – uno dei luoghi testuali in cui si addensano i maggiori significati morali del romanzo, ma allo stesso tempo questo brano creava, nella prima edizione, problemi di equilibrio compositivo e stilistico.

Ricordiamo rapidamente le ragioni di questo mancato equilibrio e dunque la posizione narrativa che queste parti in corsivo occupavano nella prima edizione: i capitoli in questione sono preceduti da una sequenza in tondo di 17 capitoletti (*LXII-LXXVIII*, pp. 113-146) in cui, ai brani che raccontano quanto accade per strada e in largo Augusto, che danno conto quindi delle reazioni della folla, dei partigiani e delle

⁴² Si veda la lettera poco sopra citata del 26 gennaio 1960.

⁴³ Ad esempio tutti gli «appiè» sono sostituiti con «ai piedi» e gli accenti sono stati uniformati a quelle che sono le norme redazionali correnti, per cui i vari «perché» e «né», ecc. hanno l'accento acuto e non grave, «qual è» è scritto senza apostrofo, diversamente da come invece si legge nelle edizioni degli anni Quaranta.

azioni dei soldati tedeschi, si alternano quelli in cui è protagonista Berta, la quale percorre la città di Milano, in uno stato d'animo alterato, alla ricerca di qualcuno che sappia darle una risposta, spiegarle il senso dei corpi civili morti, che ha appena visto in Largo Augusto. È noto che innanzitutto la donna cerca l'anziana partigiana, Selva, e che, non trovandola, finisce sola a vagare per il parco Sempione, finché non le appaiono figure dei due vecchi. I dialoghi che Berta scambia con loro, sono volti a svelare il senso delle morti di chi si è sacrificato, o meglio, in che modo i vivi devono reagire per far sì che i sacrifici di combattenti per la libertà o di civili inermi, non restino vani fatti di cronaca. L'incontro tra la donna e i vecchi del parco è al confine tra una rappresentazione referenziale e una simbolica: la donna comunica con queste apparizioni di anziani che parlano come profeti, benché siano collocati in un contesto descrittivo di sostanziale concretezza: uno di loro potrebbe infatti essere un mendicante e l'altro il degente di un ospizio ridotto anch'egli a chiedere l'elemosina; insomma i rappresentanti della categoria sociale degli emarginati. Fin qui, tutto era stato sostanzialmente conservato già nella seconda edizione (pur con qualche variante rispetto al testo del 1945)⁴⁴ ed è mantenuto anche ora nella terza del 1960 (identico tra 1949 e 1960).

I corsivi che seguono e che erano stati eliminati nel '49 sono ora ripresi per l'edizione del 1960. Questi trasmettono un altro tipo di incontro in cui Berta è ancora protagonista, il quale è di un'altra natura rispetto a quello con i vecchi del parco: Berta si trova infatti di fronte ai morti di Largo Augusto e con le loro "anime" avvia una comunicazione di per sé del tutto irreali. Si è già spiegata la particolarità di questo dialogo che – nella sua prima redazione del 1945 – non è virgolettato, benché abbia la struttura grammaticale e sintattica di un discorso diretto legato, con tanto di *verba dicendi*: è perciò un "dialogo muto" e corrisponde a una forma di drammatizzazione – costruita dal narratore – del processo di presa di consapevolezza da parte della donna.⁴⁵

Questo brano è quindi ripreso e portato in tondo, ma con numerose varianti, di cui le più significative sono due: la prima, l'eliminazione delle frasi in cui compare l'*io* narrante, in coerenza con il fatto che, avendo l'autore – nel 1960 – recuperato interamente il testo del 1949, la voce narrante che diceva *io* in prima persona non è più pervasiva;⁴⁶ la seconda, l'introduzione delle virgolette nei dialoghi, ed è questa la variante che sembra essere notevole sul piano critico, poiché crea uno spostamento del piano di realtà in cui si svolge questo dialogo il quale, da "muto", diventa "pronunciato". In questo modo il piano di realtà in cui è posto il dialogo di Berta con i

⁴⁴ Cfr. capitolo 2.2.III.

⁴⁵ Cfr. capitolo 1.2.IV.

⁴⁶ Nel brano originale del 1945, qui si dava anche l'identificazione dell'*io* narrante con il protagonista Enne 2.

morti è specularmente a quello in cui si svolge il dialogo con i vecchi del parco: non è più una drammatizzazione di ciò che accade nell'animo della donna prodotta dall'*io* narrante – che infatti è sparito –, ma diventa la messa in scena dell'alterazione emotiva di Berta, che – semplificando – “parla da sola” e “sente le voci”, in un momento di completa distorsione percettiva di ciò che le accade intorno. Questi dialoghi, che nemmeno nella prima redazione non virgolettata potevano essere confusi con l'indiretto libero, portano il discorso narrativo fuori dall'intimismo costruito per convenzione dai corsivi: il passaggio del brano in tondo, provoca quindi un radicale cambio di natura della situazione.

Si osservi la seguente tabella in cui è riportato l'*incipit* del brano in questione, posto in confronto con il testo del 1945:

EDIZIONE 1945: p. 147	EDIZIONE 1960: p. 117
<p>LXXIX – <i>Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di sé stessa.</i></p> <p>Berta?</p> <p><i>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.</i></p> <p><i>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!</i></p> <p><i>Vedo Berta con ogni cosa che le accada.</i></p> <p><i>Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo.</i></p> <p><i>Anche per me? Berta chiede loro.</i></p> <p><i>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.</i></p> <p><i>Anche per me? ha chiesto alla bambina.</i></p>	<p>LXIII – Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di se stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Egli l'ha veduta. Vorrebbe correre dove lei è; ma rimane a guardare che cosa le accada.</p> <p>“Anche per me?” Berta chiede ai morti.</p> <p>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.</p> <p>“Anche per me?” ha chiesto alla bambina.</p>

Questo brano può valere come campione dell'operazione condotta per tutti e tre i

capitoletti reintegrati e si può facilmente vedere innanzitutto l'eliminazione dell'*io* narrante; secondariamente l'espunzione di ciò che fa riferimento alle digressioni fantastiche di Enne 2 al chiuso della propria stanza, che non appartengono più alla redazione testuale in cui si inserisce; infine si vede anche chiaramente come il dialogo sia reso inequivocabilmente diretto attraverso l'introduzione delle virgolette di funzione.

L'edizione del 1960, si distanzia dunque complessivamente molto poco dalla seconda del 1949, confermando in sostanza l'operazione variantistica fatta più di dieci anni prima, eppure ripropone un elemento diegetico decisamente importante sul piano dell'interpretazione dei motivi di ordine morale contenuti nel testo. È ancora una finalità di *commento* ciò che determina la decisione di introdurre il dialogo tra Berta e i morti: questo corsivo portato in tondo svolge cioè la stessa funzione dell'altro corsivo già mantenuto nel 1949 a *commento* della storia di Giulaj, portato anche in quel caso in tondo. Questa correzione crea dunque apparentemente un migliore racconto narrativo con l'incontro con i vecchi del parco, sia per tono sia per dimensione morale: i due incontri sono posti sullo stesso piano, il primo non è più una visione, il secondo è una semplice alterazione psichica.

Occorre però segnalare che questa variante introduce un'incongruenza: nei capitoli che precedono il dialogo di Berta con i morti di Largo Augusto e in particolare nei capitoli L-LII dell'edizione 1960 (pp. 91-98)⁴⁷ anche il Gracco, gli altri partigiani e la folla anonima pongono ai morti domande simili, se non identiche, sia nei contenuti sia nella struttura sintattica del dialogo muto, a quelle poste da Berta, domande dunque che si richiamano tra loro in un effetto di eco, che ne sottolinea l'importanza. Quelle domande, appartenendo fin dalla *princeps* a una sezione di capitoli in tondo, non sono mai state poste in discussione lungo tutto il percorso di revisione del testo ed è dunque per lo meno strano che le corrispondenti frasi pronunciate da questi personaggi, che sarebbe stato facilmente possibile distinguere dal discorso indiretto libero, non siano state a loro volta poste tra virgolette nell'edizione del 1960. Tutto ciò chiaramente può anche spiegarsi ammettendo distrazione o fretta da parte dello scrittore, ma è legittimo almeno porsi un dubbio in merito al fatto che si possa trattare di una correzione d'autore, che sia cioè stato proprio Vittorini a introdurre le virgolette nel "dialogo muto" di Berta e non invece un redattore eccessivamente scrupoloso, durante la fase di preparazione di quella parte del testo per la tipografia. L'introduzione delle virgolette solo in quei capitoli può facilmente giustificarsi infatti in base al fatto che la correzione da parte di un redattore potrebbe essere avvenuta sul dattiloscritto che Vittorini ha consegnato in casa editrice e su cui era stato trascritto il testo relativo da integrare al romanzo. Sul dattiloscritto il redattore è senz'al-

⁴⁷ Nell'edizione del 1945 sono i capitoli LXVI-LXVIII, pp. 121-128; nell'edizione del 1949, capp. L-LII, pp. 95-102.

tro intervenuto per una revisione, mentre invece non avrebbe comprensibilmente nemmeno controllato le pagine del volume del 1949 usato anche in tipografia come antigrafo per comporre la nuova edizione, pagine che si sapeva essere pienamente e interamente riconfermate da Vittorini.

Alcuni materiali d'archivio sembrano sostenere questa possibilità, benché non siano sufficienti per dirimere con certezza la questione. Sono conservati, infatti, nel fondo Vittorini di APICE,⁴⁸ due fogli dattiloscritti con *incipit* «Il grande suono percuote i boschi» che sono una variante vicina alla redazione di quei capitoli così come li si legge dell'edizione del 1960. La lezione trasmessa da questi dattiloscritti rappresenta una fase intermedia precedente, poiché resiste l'avverbio «appié», al posto di «ai piedi», sostituzione questa introdotta solo nella terza edizione, e anche perché ci sono tracce di ripensamenti nella scrittura, con frasi e parole cancellate. Insieme a questi fogli è conservata un'ulteriore copia carbone degli stessi brani, il cui testo invece qui è identico in tutto a quello stampato in volume: su tutti questi fogli i dialoghi non sono virgolettati. Sulla copia in carta carbone, inoltre, c'è già l'indicazione del numero di capitolo corretto, aggiornato alla numerazione di quella che sarà l'edizione del 1960, cioè da LXIII a LXVI.

L'originale corrispondente alla copia in carta carbone potrebbe dunque essere stato il materiale consegnato alla redazione Bompiani con indicazione di integrazione all'interno del volume del 1949 ed è su quei fogli (non conservati nell'archivio della casa editrice) che un redattore avrebbe potuto intervenire inserendo le virgolette, prima di inviarli in tipografia.

Non potendo però aggiungere altro in merito alla questione, ci si limita a suggerire l'ipotesi interpretativa sopra esposta, nel caso non dimostrabile che si sia trattato di una variante d'autore, suggerendo però una certa cautela nel considerarla. Dal punto di vista della ricezione, invece, è probabile che il lettore non abbia percepito una sostanziale differenza di situazione tra le domande del Gracco, dei partigiani e della folla anonima, rispetto a quelle di Berta, probabilmente nemmeno rilevando la presenza o assenza dell'interpunzione; indubbiamente, però, dal punto di vista della *funzione di commento* i brani aggiunti nella terza edizione dei Delfini introducono, a livello contenutistico e tematico, elementi importanti nell'economia complessiva del romanzo.

Infine e in conclusione della storia editoriale di *Uomini e no* sotto l'insegna della casa editrice Bompiani, in merito alla ristampa del 1962 non c'è nulla da segnalare, se non testimoniare il progressivo totale disinteresse di Vittorini al riguardo.⁴⁹

⁴⁸ APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo".

⁴⁹ Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 5 novembre 1962, copia ds (originale ds con firma autografa, su carta intestata "Il Presidente - Casa editrice Valentino Bompiani & C." in APICE, FEV, s. 2: 1945-1965, f. Bompiani; copia ds in RCS-315ACEB): «Caro Elio, / so che sei par-

III. Nuove edizioni Mondadori: Oscar e Narratori italiani

Con l'avvio degli anni Sessanta i rapporti di Vittorini con Bompiani sono dunque ormai compromessi: le poche lettere di quel periodo conservate negli archivi testimoniano comunicazioni molto telegrafiche e trattenute da parte di entrambi. Il dialogo vivace, propositivo e collaborativo si è interrotto già da tempo.

In questo contesto, nel 1964, viene pubblicata la nuova edizione con testo completamente rivisto e in buona parte riscritto delle *Donne di Messina*⁵⁰ (Vittorini era vin-

tito per qualche giorno. Ho qui la prima copia della quinta ristampa nei "Delfini" di *Uomini e no*. Spero che tu voglia venire a prenderla». E ancora Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 23 novembre 1962 (originale ds con firma autografa, su carta intestata "Il Presidente - Casa editrice Valentino Bompiani & C." in APICE, FEV, s. 2: 1945-1965, f. Bompiani; copia ds in RCS-315ACEB): «Carissimo Elio, / non mi hai più risposto, non sei più venuto a prendere la copia di *Uomini e no*: dimmi se vuoi che te la mandi. / Tra qualche giorno riceverai anche la ristampa nei "Delfini" del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Ti fa piacere? / Telefonami o vieni. / Molto affettuosamente tuo».

⁵⁰ In merito alla revisione condotta sul testo delle *Donne di Messina* si rimanda innanzitutto alla nota al testo di Raffaella Rodondi in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 917-943; si veda inoltre Giuseppe Amoroso, *Le due redazioni delle «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, in «Convivium», n. 34, ottobre 1966, poi in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1970; Giovanna Finocchiaro Cimirri, *La duplice redazione delle «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, in «Sigma», n. 24, dicembre 1969; Adriano Ortolani, *Analisi Comparativa di un capitolo de «Le donne di Messina»*, in «Il Ponte» numero monografico dedicato a Elio Vittorini, cit., pp. 1011-1020. Anna Panicali, *Il sogno della comunità*, in *Elio Vittorini*, cit., pp. 246-273; Marco Forti, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, in *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009; Giuseppe Varone, *Dalla «priorità» della scrittura de Lo zio Agrippa passa in treno negli anni post-resistenziali al «silenzio» di Le donne di Messina in pieno boom economico*, in *I sensi e la ragione*, cit., pp. 83-101. Ci si limita qui a segnalare che anche per la revisione di questo romanzo Vittorini lavora su un esemplare dell'edizione precedente, chiesta all'editore («Caro Elio, / eccoti *Le donne di Messina*. È la copia d'archivio! Mi raccomando», Valentino Bompiani a Elio Vittorini, Pasqua 1963, copia ds, in RCS-315ACEB), con il quale però il dialogo continua a restare distante e teso: «Carissimo Elio, / grazie del tuo biglietto. Ti ricordo la promessa che mi hai fatto, di telefonarmi. Da mesi ormai i responsabili dell'archivio vivono con l'angoscia della sola copia delle *Donne di Messina* che ti abbiamo data e che non ci hai rimandata. Un'altra angoscia ho io di non poter ristampare il libro e di non poter completare l'elenco per l'edizione omnibus che, sono certo, avrebbe fortuna. / Mettici un po' di buona volontà: toccato dalla doppia angoscia. / Io aspetto con fiducia» (Valentino Bompiani a Elio Vittorini, 17 gennaio 1964, originale ds con firma autografa, su carta intestata "Il Presidente - Casa editrice Valentino Bompiani & C." in APICE, FEV, s. 2: 1945-1965, f. Bompiani).

colato per quel romanzo, dal punto di vista contrattuale, fino al 1969), inserendola nella stessa collana Letteraria in cui era apparsa la sua prima edizione del 1949: non si applica cioè, per quest'opera, il passaggio ai Delfini, dove si collocano le ristampe dei testi già in catalogo. È questo un elemento importante, poiché indica che la nuova edizione è proposta nella collana maggiore, dedicata agli inediti, scelta che probabilmente rispecchia la volontà di Vittorini di presentare quella profonda revisione come un'opera totalmente nuova, o meglio, un superamento della precedente. Un'operazione, questa, che egli conduce *in pubblico*, dichiarandola apertamente nella prima aletta della sovraccoperta.⁵¹

E anche quest'ultimo è un dato da non dare per scontato, poiché nel caso di *Uomini e no*, non c'è invece alcuna volontà da parte dell'autore di avvertire i lettori delle revisioni testuali condotte, o di giustificarle, al punto che – lo si è visto – per l'edizione del 1949, molto diversa anche dal punto di vista tipografico e della quantità di pagine rispetto alla prima e tenacemente voluta dall'autore, il risvolto resta addirittura per errore lo stesso dell'edizione del 1945, creando quella grossolana incongruenza, di cui si è parlato, per cui nello scritto editoriale si fa riferimento a parti in corsivo che sono state rimosse. Partendo dunque da questa prova in negativo, è possibile affermare senza dubbio che la volontà di Vittorini nei confronti di *Uomini e no* è stata quella di occultare, sotto lo stesso titolo (e dentro la stessa collana), la travagliata storia testuale del romanzo. Anche il risvolto dell'edizione I Delfini del 1960, per altro, è un semplice taglio (e correzione) di quello delle edizioni precedenti.

È sintomatico poi il fatto che del lavoro condotto sulle *Donne di Messina* ci siano anche svariate dichiarazioni pubbliche, condotte in interviste e interventi,⁵² nonché segnalazioni in svariate lettere private e non,⁵³ mentre intorno a *Uomini e no* c'è stato

⁵¹ «Questo romanzo fu pubblicato quattordici anni fa e mai più ristampato per desiderio dell'autore. L'attuale stesura è frutto di una revisione eseguita a intermittenze, nel '52, nel '57, nell'inverno di quest'anno e, rispetto alla precedente, va considerata riordinata e corretta nella prima metà e riscritta nella seconda» (Elio Vittorini, *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani, 1964, aletta destra della sovraccoperta).

⁵² Cfr. Elio Vittorini, *Allegoria e realtà nelle «Donne di Messina»*, in «L'Unità», 25 ottobre 1964, p. 12, ora in Vittorini, *Articoli e interventi 1938-1965*, pp. 1065-1067 (si vedano anche le note relative); Elio Vittorini, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, in «La fiera letteraria», a. XL, n. 6, 14 febbraio 1965, p. 12, ora *ivi*, p. 1090.

⁵³ «Caro Valentino, / Umberto Eco ti avrà avvertito di quello che gli ho detto per *Le donne di Messina*, ma io mi accorgo di essere rimasto un po' preoccupato per la libertà che ti lasciavi (parlandotene al telefono [...]) di fare a ristampa tale e quale se non ti avessi restituito la copia coi tagli entro una settimana dopo il mio ritorno. Perciò torno a pregarti anche per lettera di avere pazienza. Un mese? Due mesi? Può anche essere che mi sbrighi prima... Il fatto è che il semplice riporto dei tagli dalla revisione che sai priverebbe il libro del suo filo di lettura. Occorre dunque di più. Occorrono anche le correzioni e anche i rifacimenti tra un taglio e

per tutti i venti anni della sua storia editoriale e testuale un sostanziale silenzio, che sfiora la vera e propria rimozione.

La lavorazione di *Uomini e no* riprende poco tempo dopo la terza edizione Bompiani, per libera scelta autoriale e non a caso in prospettiva di potere finalmente pubblicare il romanzo presso Mondadori. Della volontà di Vittorini in questo senso si inizia ad avere testimonianza fra le carte dell'archivio Mondadori qualche mese prima della scadenza del contratto di opzione con Bompiani,⁵⁴ scadenza che è legittimo sostenere fosse stata attesa con ansia e trepidazione.⁵⁵ E infatti, non appena possibile, Vittorini scrive ad Alberto, il 13 luglio 1965 che «i diritti di *Uomini e no* sono tornati nella mia disponibilità. Sarò lieto di firmare il contratto, che mi vorrai proporre».⁵⁶ Il 2 agosto 1965 sarà quindi firmato il contratto per il romanzo.⁵⁷

l'altro. Occorre insomma ch'io mi rassegni a riordinare l'insieme della revisione che sai, e a licenziare ora quello che da dieci anni ho sempre rimandato di fare. Non c'è altra alternativa. Ma tranquillizzati [...] ho ripreso il lavoro [...] che, dopotutto è facile, quasi meccanico, e richiede solo tempo. Tanto però, di tempo... La revisione è su delle copie de libro che l'avevo fatta» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 23 maggio 1963, ds con firma autografa, in APICE, FEV, s. 2: 1945-1965, f. Bompiani). Si veda anche, tra la corrispondenza edita, Vittorini, *Lettere 1945-1951*, cit., pp. 233-234 note, 258-259, 263, 301, 308, 318, 321.

⁵⁴ Si veda, in FAAM, AME, Segr., EV, un breve appunto per *Uomini e no* nei Narratori, datato 23 novembre 1964, che coinvolge anche un piano di pubblicazione per gli altri testi, *Piccola borghesia, Sardegna come un'infanzia, Il garofano rosso*, cioè per le opere già sotto diritti Mondadori.

⁵⁵ Una busta azzurra conservata in FAAM, AME, Segr., EV, porta sul *recto* un elenco chiaramente autografo di Vittorini in cui sono rapidamente elencati gli anni in cui scadranno presso Bompiani i diritti sulle proprie opere. L'appunto, stando alle indicazioni archivistiche, è databile tra la fine del 1958 e l'inizio del 1959 e mostra come Vittorini già stesse pensando a un piano di riproposta con Mondadori di tutte le sue opere (cfr. in proposito anche Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 206).

⁵⁶ Appunto per il vice presidente in cui è trascritta una lettera di Vittorini, 13 luglio 1965, ds, FAAM, AME, Segr., EV.

⁵⁷ Se ne veda la copia in FAAM, AME, Segr., EV. Pochi mesi prima, nel maggio 1965, Vittorini e Valentino Bompiani avevano avuto un ulteriore scontro epistolare sempre in merito a questioni di diritti: Vittorini infatti informa l'editore di avere stabilito di ripubblicare *Conversazione in Sicilia* (i cui diritti di opzione erano scaduti nel 1961) «in una collana di Classici con presentazione e commento di un grande studioso che potrebbe inquadrare definitivamente il libro dal punto di vista della cultura letteraria» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 5 maggio 1965, in *Caro Bompiani*, cit., p. 539). Si tratta di quella che sarà l'edizione nella Nuova Universale Einaudi, nel 1966, con prefazione di Edoardo Sanguineti. A questo annuncio Valentino reagisce drammaticamente e Vittorini risponde rivendicando la propria piena autonomia sulla propria opera e affondando un duro colpo a Bompiani: «Perché non dovrei permettermi, una volta tanto, di essere estroso per quanto riguarda l'aspetto editoriale di un mio libro? Ho bisogno di

Si è già visto come l'attrazione per Mondadori sia un elemento duraturo nel percorso di Vittorini, un percorso lungo il quale è sempre stata viva, pur nelle evidenti contraddizioni, la volontà di rivolgersi e di raggiungere con le proprie opere di narrativa un pubblico il più largo e eterogeneo possibile, obiettivo questo che nei decenni centrali del Novecento nessuna casa editrice riusciva ad attuare meglio di Mondadori, mantenendo per altro indiscussa una complessiva aura di qualità e prestigio. Oltre a questo la casa editrice di Arnoldo si era fin dai primi anni della sua attività contraddistinta per la modernità (anche tecnica) dei propri progetti e la loro carica anticipatrice, a partire dalle collane degli anni Trenta e in particolare I Gialli, destinati a segnare il sistema editoriale e letterario dei decenni successivi fino ad oggi e per la quale, ai suoi esordi, l'allora giovanissimo Vittorini aveva dichiarato interesse,⁵⁸ dimostrando una straordinaria capacità di cogliere le potenzialità innovative delle proposte del panorama editoriale contemporaneo. Facile dunque immaginare l'entusiasmo di Vittorini per il progetto degli Oscar Mondadori, per la sua carica democratica, popolare, ma anche e soprattutto per l'aura di dinamismo cittadino e di nuova epoca culturale che trasmettevano quei libretti tascabili,⁵⁹ per una proposta editoriale innovativa che, con il primo volume dell'aprile del 1965, suscitò anche una vasta eco di commenti tra l'entusiasmo e la perplessità, se non addirittura la condanna.⁶⁰ Insomma una dinamica sulla quale Vittorini fu senz'altro attento e vigile osservatore e una iniziativa per la quale è più che verosimile supporre il suo aperto favore e appoggio.

Si segnala inoltre, unico caso in tutta la prima produzione della collana, che *Uomini e no* apparve prima negli Oscar e in seguito nei Narratori,⁶¹ mentre di solito

sbizzarrirmi anche per non perdere vitalità, per non avere il senso di soffocare, per concedermi il legittimo piacere di una variazione. [...] ho l'impressione che i miei vecchi libri siano nel tuo catalogo come morti» (Elio Vittorini a Valentino Bompiani, 14 maggio 1965, *ivi*, p. 540).

⁵⁸ Cfr. Elio Vittorini a Enrico Piceni, 3 febbraio 1933, in FAAM, AME, Ar., fascicolo Vittorini Elio 1 (3 febbraio 1933 – 25 marzo 1936). Un commento a questa lettera è dato in Virna Brigatti, *La funzione Milano nella "poetica editoriale" di Elio Vittorini*, in Atti del Seminario annuale MOD, *Vittorini nella città politecnica*, Milano, 19-20 febbraio 2016, in corso di pubblicazione, a cura di Alberto Cadioli e Giuseppe Lupo.

⁵⁹ Per una ricostruzione della fisionomia della collana Oscar e dei suoi aspetti innovativi si rimanda a Isotta Piazza, *Cinquant'anni di Oscar. 1965-2015*, in Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Marco Corsi, Isotta Piazza, Marta Sironi, *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, 2015, pp. 29-76.

⁶⁰ Cfr. Virna Brigatti, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli e cataloghi*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, *cit.*, pp. 77-108.

⁶¹ Si deve alla tesi di Jacopo Lorenzon da me seguita (*La narrativa e la figura di Vasco Pratolini attraverso le sue edizioni*, a.a. 2014/15) l'aver scoperto l'eccezione di questa scelta editoriale in merito a *Uomini e no*.

gli autori acquisiti da Mondadori, in particolare gli autori già affermati, vedevano riproporre la loro opera precedente (e edita presso altre case) primariamente nei Narratori, la cui fisionomia di collana si fondava per l'appunto sulla riproposta di opere forti, già note al pubblico e già consacrate dal successo: è una sorta di promozione e "canonizzazione laica" quella che veniva offerta. Il fine di questa iniziativa mondadoriana è infatti quello di affidare ai Narratori il «difficile compito di "decantazione" e di rilettura»⁶² di grandi autori e grandi opere. *Uomini e no*, dunque, avrebbe dovuto, a rigore, passare prima per questa collana e poi "precipitare" negli Oscar; il passaggio fu invece contrario, ma non si sono per ora trovate prove che ne giustifichino le ragioni e dunque ci si può solo limitare a registrare l'anomalia.

A questo punto si ribadisce come si abbiano due ultime edizioni fra loro vicine nella progettazione, quella Oscar dell'ottobre 1965, in tutto sorvegliata e approvata dall'autore e edita prima della sua morte, e quella I Narratori, da lui impostata, ma non vigilata fino alla completa realizzazione, che fu compiuta infatti nella primavera del 1966, dopo il decesso avvenuto il 12 febbraio: osservandole l'una accanto all'altra, ciò che si ottiene è non solo il testo licenziato da Vittorini come *ne varietur*, ma anche due interpretazioni di *Uomini e no*, due chiavi di lettura (fornite attraverso gli apparati paratestuali) che si integrando tra loro.

IV. *Il testo ne varietur: il recupero dei corsivi*

Per mostrare il lavoro di revisione compiuto dall'autore per la preparazione del testo del 1965-66, si ha a disposizione un esemplare della seconda edizione del 1949, spaginato e postillato dall'autore, su cui sono introdotte nuove varianti e nel quale sono inserite fotocopie dei capitoli corsivi dell'edizione 1945 a loro volta annotati e recanti alcune correzioni, per lo più cassature [FIGURA 21]. Il volume è conservato presso il Fondo Vittorini di APICE.⁶³

Su questo documento si osservano diverse linee correttorie. Una è condotta da Vittorini con penna a sfera blu sui capitoli in tondo appartenenti al volume preso come antigrifo;⁶⁴ la seconda è condotta, con una penna a sfera nera, sulle fotocopie dei capitoli in corsivo fatte dalla prima edizione del 1945 ed è anch'essa riconducibile all'autore: entrambe infatti intervengono nel merito dei contenuti del testo, ma men-

⁶² *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore 1912-1983*, volume II, *Le collane N-Z*, a cura di Patrizia Moggi Rebullà e Mauro Zerbini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 1210. La collana I Narratori fu fondata nel 1952 ed è tutt'oggi operativa.

⁶³ APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", sottofascicolo: "Uomini e no, Mondadori 1965".

⁶⁴ A penna blu e di mano di Vittorini sono inoltre date segnalazioni di ordine pratico-operativo per il redattore e il tipografo (come il fatto di aggiungere i capitoli della prima edizione, di comporre in corsivo determinate parti o di aggiornare la numerazione dei capitoli).

tre con la penna a sfera blu si alternano semplici righe di cassatura a postille di sicura grafia autoriale, nel caso delle correzioni a penna nera sono indispensabili alcune precisazioni. Chi materialmente ha tracciato le linee nere a penna nera che cancellano diverse righe o frasi del testo, non è infatti Vittorini stesso quanto piuttosto un redattore o curatore responsabile dell'operazione editoriale⁶⁵ che, avendo ricevuto le fotocopie di quei capitoli, ha ritenuto necessario ripassare le correzioni che già erano presenti sugli originali di cui esse sono la riproduzione. Specificando ancora meglio la questione, quanto cancellato su quei capitoli è indubbiamente ascrivibile alla volontà autoriale, poiché evidente è la coerenza con le altre correzioni autografe inserite a penna blu sulle pagine dell'esemplare del 1949 postillato e, osservando le pagine fotocopiate, si nota come sotto le linee a penna nera ce ne siano di precedenti che erano state tracciate sui capitoli in corsivo del 1945 *prima* che le fotocopie fossero fatte; queste poi restano scolorite e dunque il redattore-curatore ritiene opportuno ripassarle per renderle inequivocabili dai compositori in tipografia.⁶⁶

Difficile ragionare in termini di cronologia tra queste due distinte fasi di intervento, che si mostrano tra loro compatte e riconducibili a un unico sistema correttivo: potrebbe anche darsi, infatti, che Vittorini abbia lavorato contemporaneamente su due volumi, uno del 1949, quello che è posseduto in archivio e un altro del 1945 (non conservato) dal quale in redazione sono state tratte le fotocopie da inserire nel primo. Per questa ragione dunque, nel corso dell'analisi condotta nel prossimo paragrafo, le diverse varianti saranno considerate unitariamente.

A queste due serie di modifiche se ne affiancano poi altre con due diversi inchiostri di penne rosse; queste possono essere definite di tipo "tecnico", poiché segnano tutte le variazioni nell'impaginazione, come la riduzione delle righe bianche tra capitoletto e capitoletto e l'aggiornamento dei numeri di pagina, nonché l'aggiornamento della numerazione dei capitoli in rapporto all'inserimento delle parti di testo del 1945, precisando o correggendo quanto già fatto da Vittorini: in particolare nella pagina 196 del volume antigrafo (numero aggiornato a 224), il secondo inchiostro rosso, più chiaro e brillante, interviene per la prima volta per segnalare un salto di numerazione di capitolo (accanto alla quale c'è una breve didascalia a matita di una grafia non riconoscibile). Da qui in poi,

⁶⁵ Le pochissime postille manoscritte presenti su queste fotocopie, infatti, non si riconducono alla grafia di Vittorini (si vedano ad esempio le fotocopie delle pagine 102, 110 e 111 del volume del 1945; sopra numerate 98, 106, 107).

⁶⁶ Inoltre, sotto le linee a penna nera che definitivamente cassano le varie righe di testo, spesso si intravedono alcune piccole croci che appartengono sempre alla precedente fase di correzione condotta sugli originali delle pagine: si veda p. 47 fotocopata dall'edizione del 1945 (senza numero sovrascritto; cfr. FIGURA 22); si veda poi anche la p. 101 delle fotocopie (numero sovrascritto 97), in cui palesemente una ampia cassatura è visibilmente fotocopata e una successiva linea diagonale a penna nera la conferma.

con questo inchiostro rosso più chiaro sono corretti tutti i numeri di capitolo, mentre con l'inchiostro rosso più scuro, fin dall'inizio lungo tutte le pagine, sia quelle dell'edizione del 1949, sia sulle fotocopie, sono aggiornati i numeri di pagina e inserite alcune piccole correzioni grafiche, eliminando i trattini dopo il numero del capitolo, lasciando dunque solo il punto; in rosso, infine, si dà anche un'ulteriore indicazione di comporre in corsivo le parti opportune. Infine, sulla prima pagina del romanzo ci sono due frasi di natura "tecnica", una scritta con lo stesso rosso scuro di cui si è detto fin qui («comporre senza nessun capoverso»), l'altra in nero («tutte le divisioni (o trattini) vanno composte sul quadratino»): le due grafie si somigliano, ma non possono dirsi con certezza identiche. Ad ogni modo la scritta in nero conferma come le correzioni fatte con lo stesso inchiostro sulle fotocopie dei capitoli in corsivo siano state effettuate da persona diversa dall'autore.

A seguito di quanto fin qui premesso, si può mettere quindi subito in evidenza come il romanzo proposto al pubblico tra 1965 e 1966 recuperi con forza la struttura bipartita tra sezioni in carattere corsivo e sezioni in carattere tondo, proponendo un deciso ritorno alla proposta narrativa del 1945. Anche la forma dell'edizione Oscar mostra apertamente questa volontà, poiché la copertina ripropone un'illustrazione che richiama quella del 1945, riproponendo ancora la figura di un uomo armato (in questo caso più scopertamente un partigiano, dato il fazzoletto rosso al collo) che imbraccia un fucile, accanto a una bicicletta. Non ci sono dati certi che permettano di ricondurre questa scelta a Vittorini ma è indubbio che si tratta comunque di un recupero del soggetto della prima edizione. [FIGURA 19]

Per quanto riguarda i Narratori, invece, una lettera di Raffaele Crovi, assistente e collaboratore di Vittorini fin dai tempi dei Gettoni, permette di stabilire con sicurezza che sia stato l'autore a decidere in proposito alla copertina, ed è interessante notare che benché il quadro scelto sia di tipo paesaggistico (di cui per altro si ritaglia un dettaglio) l'artista sia proprio Ennio Morlotti, lo stesso scelto per la veste della prima edizione.⁶⁷

Tornando ad analizzare l'antigrafo dell'edizione 1965, si può affermare come questo oggetto testimoni nella propria materialità l'operazione che è stata compiuta dall'autore per l'allestimento del nuovo testo.

Il primo dato rilevante è innanzitutto la scelta compiuta da Vittorini di ripartire anche questa volta dal testo dell'edizione Bompiani del 1949, preso quindi come testo base, annullando in questo modo l'operazione condotta nel 1960, nel complessivo clima di

⁶⁷ «Come ho già comunicato per telefono, Vittorini desidera che anche nella copertina di *Uomini e no* appaia la riproduzione di un quadro di Morlotti. / Il quadro scelto è di proprietà di Alessandro Cruciani [...]. / L'autore del libro, il pittore, il proprietario del quadro sono d'accordo su questa scelta» (Appunto di Raffaele Crovi per la Vice Direzione Letteraria, 21 gennaio 1966, ds, in FAAM, AME, Segr., EV). Il quadro in questione è *L'Adda a Imbersago* (1965).

distrazione e disinteresse che è stato descritto. Occorre però riconoscere come quella stessa edizione nei Delfini Bompiani sia il segnale di un ripensamento di Vittorini sul proprio romanzo, che precede di qualche anno il lavoro per le edizioni Mondadori e che comunque è con questo coerente, poiché manifesta nelle scelte lì operate la volontà di recuperare, almeno in parte, i corsivi espunti totalmente nella seconda edizione.

Per allestire il nuovo testo del 1965-66, quindi, Vittorini riprende dall'antigrafo innanzitutto le scansioni narrative in scene cronologicamente e topograficamente autonome: sul volume spaginato del 1949, infatti, sono conteggiate nella nuova numerazione di pagina sovrapposta a penna a quella tipografica originale, anche le pagine bianche. [FIGURA 23] Questo è l'unico elemento della volontà autoriale che è ignorato sia dall'edizione Oscar, che propone un testo tutto continuo, composto sempre di seguito, senza che mai si vada a pagina nuova; sia dall'edizione Narratori, in cui invece si va a pagina nuova, nel passaggio da un blocco narrativo ad un altro, ma non necessariamente a pagina dispari. Se però è verosimile ipotizzare che Vittorini abbia consapevolmente accettato la forma dell'Oscar, data la particolare specificità di quella collana (e dunque l'impaginazione, che qui senza ombra di dubbio, risponde alla necessità di risparmiare spazio e carta data l'estrema economicità dell'edizione), sicuramente non può avere approvato la forma dell'edizione di poco postuma stampata nel 1966, che – pur recuperando la suddivisione in scene narrative del 1949-1960 – manda il testo a pagina nuova alla fine di ogni blocco, ma all'occorrenza anche pari, non lasciando dunque, in questo modo, pagine bianche all'interno dell'edizione, come invece – stando all'antigrafo – è evidente dovesse essere fatto (e come era in tutte le precedenti edizioni Bompiani).

I volumi, dunque, che tramandano il testo approvato come *ne varietur* non ne rispettano però la *mise en page*, aspetto che – data l'attenzione posta da Vittorini a ogni dettaglio editoriale, come si è visto – non è affatto marginale, ciò anche considerando come l'impaginazione condizioni la lettura e di conseguenza la percezione del ritmo narrativo del romanzo.

In particolare, una svista rilevante appartiene all'edizione del 1966 ed è poi trasmessa a tutte le edizioni successive: si tratta della mancanza di un salto su pagina nuova tra i capitoli LXV e LXVI (I Narratori p. 122), che invece avrebbe dovuto darsi, stando all'antigrafo (ed. 1949, pp. 98-99) e stando anche al cambio di scena, tra la descrizione delle reazioni del Gracco, dei partigiani e della folla di fronte ai morti di Largo Augusto, e il successivo insieme di capitoli che si concentra invece sull'incontro tra Berta e i vecchi del parco. L'errore dunque si insinua in un punto particolarmente delicato del testo.

Per le edizioni Mondadori sono poi introdotte ulteriori e minute varianti che portano a compimento direzioni correttive già avviate nel 1949 e portate nel 1965 alla loro definitiva messa a punto.⁶⁸

⁶⁸ Si segnala che anche nelle edizioni Mondadori gli accenti sono stati uniformati a quelle

Si rileva una costante e progressiva riduzione delle ripetizioni, scelta che nel sistema stilistico vittoriniano è di grande rilievo e che va in una direzione di complessiva concentrazione e compattamento argomentativo. Tale revisione si concentra intorno ad alcuni nuclei tematico-narrativi, tra i quali il primo gravita intorno alla relazione Berta - Enne 2 e alle riflessioni di tipo morale che ad essa si legano:

<p>Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 8</p> <p>«Sì,» lei rispose. Poi d'un tratto, mutò; lo guardò non più pallida, e diventò rossa. «Come si dice,» chiese, «di una cattiva donna?» «Di una cattiva donna?» «Di una donna che va a letto con tutti gli uomini che le piacciono?» «Si dice in molti modi.» «Dinne uno.» «Perché?» «Perché è il modo in cui mi sento» «Ti senti che cosa?» egli esclamò: «Quello che si dice,» lei disse, «di una cattiva donna.» Egli le prese e strinse forte la mano, gliela tenne stretta.</p>	<p>Oscar 1965: p. 9 – I Narratori 1966: p. 13</p> <p>«Sì,» lei rispose. Poi d'un tratto, mutò; lo guardò non più pallida, e diventò rossa. «Come si dice,» chiese, «di una donna che va a letto con tutti gli uomini che le piacciono?» «Si dice in molti modi.» «Dinne uno.» «Perché?» «Perché è il modo in cui mi sento» Egli le prese e strinse forte la mano, gliela tenne stretta.</p>
<p>Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 15</p> <p>«Ma, un corno,» la vecchia Selva disse. «Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Che senso avrebbe il nostro lavoro se non servisse a rendere gli uomini felici? È per questo che noi lavoriamo. Non è per questo che lavoriamo?» «È per questo,» disse Enne 2. «Non è per questo?» Selva disse. [...] «Avrebbe un senso tutto il nostro lavoro?» «No, Selva. Non lo credo.» «Avrebbe un senso? Non avrebbe un senso.» «Non avrebbe un senso. Niente al mondo avrebbe un senso.» «Niente al mondo avrebbe un senso. Vero, ragazza?»</p>	<p>Oscar 1965: p. 16 – I Narratori 1966: p. 21</p> <p>«Ma, un corno,» la vecchia Selva disse. «Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Non è per questo che lavoriamo?» «È per questo,» disse Enne 2. «Non è per questo?» Selva disse. [...] «Avrebbe un senso tutto il nostro lavoro?» «No, Selva. Non lo credo.» «Niente al mondo avrebbe un senso. Vero, ragazza?»</p>

che sono le norme redazionali correnti, per cui i vari «perché» e «né», ecc. hanno l'accento acuto e non grave, così come «qual è» è sempre senza apostrofo. Inoltre, nuovamente, avendo preso come antigrafo l'edizione del 1949 integrata con fotocopie di pagine dell'edizione del 1945, tutti gli «appiè» sono stati corretti con «ai piedi».

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 17	Oscar 1965: p. 18 – I Narratori 1966: p. 23
«Non può dormire. È a letto, e non le succede niente, non ha niente. . .» Non ha che uno spettro. « Ha uno spettro? » disse Enne 2. « Ha con sé uno spettro. » «Oh guarda!» disse a Berta Enne 2. « Hai con te uno spettro? » <small>Non hai niente, Berta.</small> Berta non rispondeva.	«Non può dormire. È a letto, e non le succede niente, non ha niente. . .» «Oh guarda!» disse a Berta Enne 2. «Non hai niente, Berta.» Berta non rispondeva.

Le correzioni contenute nell'ultima tabella non sono in realtà dovute all'attenuazione delle ripetizioni, quanto piuttosto all'eliminazione del riferimento allo «spettro», come immagine della mancanza di qualcosa nella propria vita,⁶⁹ associazione semantica che si dava solo in questi capitoletti dedicati all'incontro dei due protagonisti con Selva e che in effetti creava già nella prima edizione del 1945 una tortuosa sovrapposizione con la figura dello Spettro / io narrante dei corsivi, presenza recuperata nell'ultima redazione del romanzo, come si vedrà a breve, e sovrapposizione che si intende dunque rimuovere. In questo senso, attraverso la sistemazione di questi minimi dettagli, il testo del 1965-66 è portato alla sua massima coerenza.

In linea con una volontà di precisazione in merito al conflitto che Berta avverte su di sé si pongono poi una serie di varianti che fanno tra loro sistema e che si legano anche a quanto già citato e riferito al sentirsi una «cattiva donna»:

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 21	Oscar 1965: pp. 20-21 – I Narratori 1966: p. 26
Berta scosse il capo. «Non posso essere una donna di due uomini. » <small>stare con te e poi essere anche di quell'uomo.</small> [...] «Ora dovrei essere di due uomini. » <small>anche di quell'uomo.</small>	Berta scosse il capo. «Non posso stare con te e poi essere anche di quell'uomo.» [...] «Ora dovrei essere anche di quell'uomo.»
Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 22	Oscar 1965: p. 21 – I Narratori 1966: p. 27
«Io ti volevo, e basta. Volevo che tu mi prendessi, e basta. Mi pareva di poter essere anche di due ^{tutti gli} uomini, pur di essere tua. Per questo ho detto che mi sentivo a quel modo.» Egli era tornato a guardarla, ma restava staccato. «Ah!» esclamò piano. « Avevi pensato la parola giusta! » « Credevi che intendessi dire un'altra cosa? » « Debbo dire la verità. » « Non credevo che intendessi dire questo.» «Che cosa credevi che intendessi dire? Venire via con te?»	«Io ti volevo, e basta. Volevo che tu mi prendessi, e basta. Mi pareva di poter essere anche di tutti gli uomini, pur di essere tua. Per questo ho detto che mi sentivo a quel modo.» Egli era tornato a guardarla, ma restava staccato. «Ah!» esclamò piano. «Non credevo che intendessi dire questo.» «Che cosa credevi che intendessi dire? Venire via con te?»

⁶⁹ Una successiva correzione a p. 18 dell'antigrafo conferma quanto detto.

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 23	Oscar 1965: p. 22 – I Narratori 1966: p. 28
Berta si alzò. «Io ti prego solo di darmi ancora un po' di tempo,» gli disse «Non volermi male. Io non voglio essere una donna che va con due nomini. Voglio ^{voglio riuscire ad} essere la tua compagna.» ^a «Ma non occorre,» egli disse.	Berta si alzò. «Io ti prego solo di darmi ancora un po' di tempo,» gli disse «Non volermi male. Io voglio riuscire ad essere la tua compagna.» «Ma non occorre,» egli disse.

Le varianti introdotte precisano infatti che il problema si pone solo fra Enne 2 e il marito, non in generale sulla condotta morale di Berta.

Di seguito, invece, l'eliminazione di battute di dialogo non solo procede nel compattamento degli snodi argomentativi, ma soprattutto elimina l'insistenza sul fatto che il personaggio di Berta si è reso consapevole della differenza che intercorre tra l'*ora* e l'*oggi* e il *prima*: nelle redazioni degli anni Quaranta infatti si mostrava come la donna avesse percepito una differenza di clima etico attraverso il contatto diretto con i morti. Vent'anni dopo invece questa sua coscienza viene ridimensionata, in coerenza con il fatto che è lei responsabile dell'impossibilità della catarsi e in coerenza con la linea correttoria già avviata in questo senso nel 1949.⁷⁰ Con le edizioni degli anni Sessanta, dunque, sono ulteriormente ridotte l'autonomia e la consapevolezza morale di Berta, negando definitivamente qualsiasi corrispondenza con lo splendore della ragazza del racconto *Una bestia abbraccia i muri*.

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 130	Oscar 1965: p. 123 – I Narratori 1966: p. 148
«Debbo ancora parlargli. Bisogna che gli parli.» «Gli parlerai.» «Voglio parargli prima.» «Prima di che? Egli ha sempre saputo quello che c'era.» «Non quello che c'è ora.» «Ha sempre saputo com'è tra di noi.» «Non com'è ora. Debbo dirgli com'è ora.» «E devi dirglielo prima?» «Ti prego,» disse Berta. «Lascia che glielo dica prima.»	«Debbo ancora parlargli. Bisogna che gli parli.» «Gli parlerai.» «Ti prego,» disse Berta. «Lascia che glielo dica prima.»

⁷⁰ Si veda qui il capitolo 2.2.III e in particolare la tabella in cui si mette a confronto la p. 157 dell'edizione 1945 con la p. 127 dell'edizione 1949 e la p. 163 del 1945 con la p. 132 del 1949.

^a A p. 36 dell'antigrafo, la parola «compagna» che è lì riferita a Lorena, viene sostituita con il generico «donna»; si vedano poi le edizioni Oscar a p. 38 e I Narratori a p. 47.

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: pp. 131-132	Oscar 1965: p. 124 – I Narratori 1966: p. 149
«Non gli ho mai detto quello che posso dirgli oggi.» «Gli hai sempre detto quello che c'era fra di noi.» «Non quello che c'è oggi.» «Oh, Berta!» disse Enne 2. «Ti prego!»	«Non gli ho mai detto quello che posso dirgli oggi.» «Oh, Berta!» disse Enne 2. «Ti prego!»

Le successive correzioni vanno ancora inserite nella complessiva volontà di attenuare un effetto di eco e ridondanza di concetti, che era la struttura stilistica fondativa della scrittura di Vittorini, la quale, pur essendo stata rifiutata a livello teorico nelle *Due tensioni*,⁷¹ non può però essere rimossa dai suoi testi letterari e viene, dunque, per lo meno attenuata.

Il successivo gruppo di correzioni coinvolge l'asse semantico delle questioni morali sollevate dall'incontro con i vecchi del parco, riducendo la forza dei riferimenti più "concreti" (il «sangue» e il «dolore») e la forza del legame tra i morti e la loro capacità di "insegnare" agli altri.

⁷¹ Cfr. *retorica <(vocazione autoritaria della letteratura)>*, in Vittorini, *Le due tensioni*, cit., ed. 1966, pp. 185; ed. 2016, pp. 213. Il tutto si lega a un deciso e radicale rifiuto del lirismo, su cui invece Vittorini aveva fondato la propria poetica degli anni Trenta, affermata nel modo più esplicito e programmatico proprio nel momento della sua crisi, cioè nella *Prefazione al Garofano rosso* nel 1948. Questo scritto, infatti, può pienamente dirsi «riassuntivo del momento della contraddizione» (Zancan, *Elio Vittorini: da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, cit., p. 241) e sostiene una poetica che di fatto non è coerente né con *Uomini e no* né con *quelle che saranno Le donne di Messina* (cfr. in merito già Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 154), mentre ostinatamente sorregge e esalta *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* del 1947.

Bompiani 1949 antografo per 1965-1966: pp. 104-105	Oscar 1965: pp. 101-102 – I Narratori 1966: pp. 123-124
<p>LXVI – «Non bisogna,» il vecchio disse, «piangere per loro.»</p> <p>«No?» disse Berta.</p> <p>«Non bisogna piangere per nessuna delle cose che oggi accadono.»</p> <p>«Non bisogna piangere?»</p> <p>«No figliola. Non del sangue che oggi è sparso.»</p> <p>«Non dell'offesa? Non del dolore?»</p> <p>«Se piangiamo accettiamo. Non bisogna accettare.»</p> <p>[...]</p> <p>Era questo piangere?</p> <p>Rendere inutile ogni cosa che era stata? Che più? Lavare via il sangue sparso? Rendere inutile il dolore stesso? Era questo?</p> <p>Il vecchio lo diceva, e Berta poteva anche crederlo.</p> <p>[...] «Ma che dobbiamo fare?» gli chiese.</p> <p>«Oh!» il vecchio rispose. «Dobbiamo imparare.»</p> <p>«Imparare dai morti?»</p> <p>«Si capisce. Da chi si può imparare se non da loro? Loro soltanto insegnano.»</p> <p>«Imparare che cosa?» disse Berta. «Cos'è che insegnano?»</p> <p>«Quello per cui,» il vecchio disse, «sono morti.»</p>	<p>LXVII. «Non bisogna,» il vecchio disse, «piangere per loro.»</p> <p>«No?» disse Berta.</p> <p>«Non bisogna piangere per nessuna delle cose che oggi accadono.»</p> <p>«Non bisogna piangere?»</p> <p>«Se piangiamo accettiamo. Non bisogna accettare.»</p> <p>[...]</p> <p>Era questo piangere?</p> <p>Rendere inutile ogni cosa che era stata?</p> <p>Il vecchio lo diceva, e Berta poteva anche crederlo.</p> <p>[...] «Ma che dobbiamo fare?» gli chiese.</p> <p>«Oh!» il vecchio rispose. «Dobbiamo imparare.»</p> <p>«Imparare che cosa?» disse Berta. «Cos'è che insegnano?»</p> <p>«Quello per cui,» il vecchio disse, «sono morti.»</p>

Nel caso seguente inoltre si toglie l'insistenza sul fatto che Berta abbia guardato in faccia i morti, in ulteriore coerenza con l'aver già tolto nel testo del 1949 la corrispondenza tra questa azione della protagonista e il suo potersi sentire moglie di Enne 2.⁷²

⁷² Si veda 2.2.III.

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: pp. 106-107	Oscar 1965: p. 103 – I Narratori 1966: p. 125
<p>Indicò la città verso dov'erano, sui marciapiedi, i morti.</p> <p>«Non li hai guardati?» le chiese.</p> <p>«Li ho guardati.»</p> <p>«Li hai guardati in faccia?»</p> <p>«Ho veduto le facce loro.»</p> <p>«E a chi si rivolgono? Ad ognuno o al mondo?»</p> <p>Il vecchio indicava il punto nella città dov'erano le facce loro; e Berta potè pensarli, non di sopra alle case e agli uomini, ma tra le case, tra gli uomini, dicendo ^{parlando} dentro ad ognuno, non di sopra, quello che fosse in ognuno essere libero, morti perché ognuno fosse libero.</p> <p>Un nuovo trasporto la trascinò; e ancora fu in lagrime.</p>	<p>Indicò la città verso dov'erano, sui marciapiedi, le facce loro; e Berta potè pensarli, non di sopra alle case e agli uomini, ma tra le case, tra gli uomini, parlando dentro ad ognuno, non di sopra.</p> <p>Un nuovo trasporto la trascinò; e ancora fu in lagrime.</p>

In questo modo il riferimento al fatto che i morti si rivolgono «a ognuno», qui tolto, resta dunque nella redazione finale solo nel “muto dialogo” di Berta con i morti per quanto anche lì attenuato, come si vedrà poco oltre, nell’analisi dedicata a quel brano.

Di seguito, ancora, sono rimossi elementi di amplificazione patetica che avevano lo scopo di dare spazio alla sensibilità di Berta.

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 110	Oscar 1965: p. 103 – I Narratori 1966: p. 125
<p>Era un mendicante?</p> <p>Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva; grata che glielo chiedesse [...] e lo guardò allontanarsi, vide che quasi correva, e lei pure corse, sapendo che tutti del suo proprio prossimo erano per lei dei mendicanti, tranne uno e i morti.</p> <p>Di quest'uno ora aveva bisogno, non cercava che lui, non voleva trovare che lui, e correva verso la città, a prendere il tram e tornare dov'erano i morti. Dove poteva trovarlo se non con loro?</p> <p>Egli era come loro, pero quello che lei stessa, dinanzi a lui, era come dinanzi a loro. Non piangeva più.</p>	<p>Era un mendicante?</p> <p>Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva; grata che glielo chiedesse [...] e lo guardò allontanarsi, vide che quasi correva, e lei pure corse, sapendo che tutti del suo proprio prossimo erano per lei dei mendicanti, tranne uno e i morti.</p>

Bompiani 1949 antigrafo per 1965-1966: p. 125	Oscar 1965: p. 119 – I Narratori 1966: pp. 143-144
«Oh, Berta!» disse Enne 2. «Non te ne importa di non andarci?» «Io ho cercato te,» Berta rispose. «Non cercavo loro.» Da tutta la sua mattina a Milano, dinanzi ai morti e nel Parco, nella sua solitudine tra gli alberi spogli, e col vecchio del Parco, col vecchio ignudo del monumento, ritornò a lei come ad una foce il lungo fiume del pianto che pur era parso, e d'improvviso, tutto già passato via.	«Oh, Berta!» disse Enne 2. «Non te ne importa di non andarci?» «Io ho cercato te,» Berta rispose. «Non cercavo loro.» Da tutta la sua mattina a Milano ritornò a lei come ad una foce il lungo fiume del pianto che pur era parso, e d'improvviso, tutto già passato via.

Si segnala, infine, in merito alle correzioni apportate sui capitoli in tondo, che il finale del romanzo torna ad essere quello 1945, riportando dunque la conclusione della narrazione all'evocativo «imparerò meglio» dell'operaio e ripristinando una chiusura più aperta.

Una serie di correzioni coinvolge poi il testo dei corsivi reintrodotti.⁷³

Innanzitutto sono soppresse alcune lungaggini che avevano il solo scopo di aumentare il tasso di patetismo, anche queste nel quadro della complessiva volontà di limitazione degli effetti di ridondanza e di amplificazione della retorica dei sentimenti:

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 32	Oscar 1965: p. 29 – I Narratori 1966: p. 36
«Che cosa?» egli mi dice. «Io ho bisogno di riposare.» «Sei stanco?» «Cammino sempre. Ho sete.» «Fame anche?» «Questo non so,» egli dice. «Ho sete.» «Sei come gli assetati nei deserti.» «Sono come quelli,» egli dice. E mi guarda. «Lo sai cosa vorrei?»	«Che cosa?» egli mi dice. «Io ho bisogno di riposare.» <i>E mi guarda. «Lo sai cosa vorrei?»</i>

⁷³ Si segnala, marginalmente, che a p. 84 dell'antigrafo, in coerenza con il fatto che sono reintrodotti i corsivi, sono reinsertite le poche righe in cui si diceva che Enne 2 entrava in una stanza (cfr. Oscar, p. 78, I Narratori, p. 95).

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 33	Oscar 1965: p. 30 – I Narratori 1966: p. 37
«Ma non vi siete mai incontrati, nella vostra infanzia.» «E non possiamo incontrarci ora?» «Tu, nella tua infanzia, in Sicilia? Lei, nella sua infanzia, in Lombardia?» «Noi dovunque, nella nostra infanzia.» «Proviamo,» gli dico. «Possiamo vedere.»	«Ma non vi siete mai incontrati, nella vostra infanzia.» «E non possiamo incontrarci ora?» «Proviamo,» gli dico. «Possiamo vedere.»

Viene poi ridotta la caratterizzazione dell'*io* narrante come Spettro: in particolare, nel brano seguente, in coerenza con quanto fatto nel capitolo in cui era presente Selva, è tolta la corrispondenza tra la figura dello Spettro e il sentimento della «separazione».

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: pp. 47-48	Oscar 1965: p. 40 – I Narratori 1966: p. 50
«[...] Non vuoi portarla in Sicilia? Le mostri la tua casa e la tua vecchia nonna. Cogli capperi con lei. ^b Dividi con lei il tuo piatto di lenticchie. Lanci con lei il tuo aquilone. Non vuoi portarla in Sicilia?» <i>Io vedo che lo tormento a dirgli queste cose, e mi chiedo perché, se gli sono amico, debba farlo. Mi viene il dubbio che sia come dice lui, ch'io sia un fantasma, lo Spettro della sua separazione da lei.</i> <i>Sono questo? Sono il suo spettro?</i> <i>Ma io non voglio che scrivere di lui e della sua cosa.</i> «Enne 2,» lo chiamo.	«[...] Non vuoi portarla in Sicilia? Le mostri la tua casa e la tua vecchia nonna. Dividi con lei il tuo piatto di lenticchie. Lanci con lei il tuo aquilone. Non vuoi portarla in Sicilia?» <i>Io vedo che lo tormento a dirgli queste cose, e mi chiedo perché, se gli sono amico, debba farlo.</i> «Enne 2,» lo chiamo.

Inoltre, è eliminata la caratterizzazione esplicita dell'*io* narrante come *io* scrivente, cioè come scrittore con una biografia fuori dal mondo di finzione:

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 31	Oscar 1965: p. 29 – I Narratori 1966: p. 35
<i>Gli dico: «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te. Di diverso ho solo che scrivo. Sono uno che scrive, uno scrittore, e voglio scrivere di te. Perché questa paura?»</i>	<i>Gli dico: «Non ci conosciamo da dieci anni? Io sono come te.</i>

^b Segue il segno convenzionale per indicare al compositore di portare sulla stessa linea, in modo continuo, le frasi che restano.

In relazione a queste correzioni, che coinvolgono la presenza e la fisionomia del narratore, sono eliminati anche una serie di riferimenti di tipo autobiografico o di autobiografia intellettuale: tutto ciò in coerenza con il fatto che dal testo del 1945 non sono reintegrati tutti i corsivi, ma solo alcuni. Quelli che spariranno dalla storia del testo sono quelli di chiara natura metaletteraria, di riflessione sulla scrittura, i capitoli *XL-XLII*, *LXXXVIII-LXXXIX* e *CX-CXI* dell'edizione del 1945 (rispettivamente alle pp. 69-731, 165-168, 212-215), quelli cioè che dichiaravano la "poetica della partecipazione".

Si vedano in particolare le espunzioni seguenti:

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 101	Oscar 1965: p. 78 – I Narratori 1966: p. 96
<p>LVI^{LIV^c} – <i>Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo lui solo – io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.</i></p> <p><i>Penso a volte, l'ho detto, se non sono davvero il suo Spettro; e a volte, di più, penso se non sono lui in persona, anche l'uccisore che ora è in lui, così come è lui, e il patriota che è lui, l'uomo che è lui stesso. Pure io non credo di avere mai adoperato una rivoltella. Ho mai ucciso? Non credo. E la sua storia non è la mia. Io non ho che patito mentre lui ha fatto; e io di me non potrei dire nulla che sia semplice e chiaro, mentre di lui posso dire che fece questo; fece quest'altro, e subito è tutto chiaro.</i></p> <p><i>Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l'ho capita; IO L'HO; e io, non lui, la dico.</i></p>	<p>LIV. <i>Io a volte non so, quando quest'uomo è solo – chiuso al buio in una stanza, steso su un letto, uomo lui solo – io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso.</i></p> <p><i>Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso; è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere; e IO l'ho capita; IO L'HO; e io, non lui, la dico.</i>^d</p>
Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 253	Oscar 1965: p. 193 – I Narratori 1966: p. 229
<p>CXXXVI^{CXXIX} – <i>Questo è l'uomo Enne 2.</i></p> <p><i>Steso sul letto, al buio, con la notte fuori dai vetri in una prima luna, le pistole in pugno, pensa ancora che Berta potrebbe arrivare, e pensa che mai potrebbe arrivare.</i></p> <p><i>Io sono con lui. «Sono il tuo scrittore. Il tuo spettro.»</i></p>	<p>CXXIX. <i>Questo è l'uomo Enne 2.</i></p> <p><i>Steso sul letto, al buio, con la notte fuori dai vetri in una prima luna, le pistole in pugno, pensa ancora che Berta potrebbe arrivare, e pensa che mai potrebbe arrivare.</i></p> <p><i>Io sono con lui.</i></p>

^c Il numero è corretto a penna rossa, le altre correzioni a penna nera.

^d Le parole in stampatello, nell'edizione I narratori sono portate invece in tondo minuscolo, probabilmente per una ragione di uniformazione redazione e per estetica della pagina.

Ancora, su un altro capitoletto corsivo, sono rimossi i riferimenti intra-testuali ormai non più efficaci nel creare echi di significati: in particolare, la seconda correzione presente nella successiva tabella inserisce un riferimento al grammofono del Gracco che era citato in uno dei corsivi che sono stati però espunti definitivamente dal testo di *Uomini e no*.⁷⁴ L'altra correzione cassa invece una battuta di cui sfugge il senso all'interno di quel capitoletto del romanzo: essa riprendeva una parte di scena dell'abbozzo teatrale di *Atto primo*, ma soprattutto richiamava, nel testo del 1945, alla mente del lettore quanto detto nel capitolo *LXXXVIII* non reintegrato per la redazione *ne varietur* del 1965.

Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 255	Oscar 1965: p. 193 – I Narratori 1966: p. 229
<p><i>Certo il papà con gli occhi azzurri.</i> «Rispondi! Mi hai perdonato?» <i>E la madre. La nonna, «Scemo!»</i> [...] <i>Le lunghe strade con la polvere, anch'esse, e su di esse il sonno, il fieno, fossi di cicale: persino il vecchio disco, coi movimenti e la sincopa, tre e una sincopa, cinque e una sincopa, sette e una sincopa, il monte e il mare: tutto quello che è stato, e vuole, con ognuno che si perde, essere ancora.</i> <i>E il cielo che fu dell'aquilone?</i> <i>Il cielo che fu dell'aquilone.</i></p>	<p><i>Certo il papà con gli occhi azzurri.</i> <i>E la madre. La nonna, «Scemo!»</i> [...] <i>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.</i> <i>E il cielo che fu dell'aquilone?</i> <i>Il cielo che fu dell'aquilone.</i></p>

Riconsiderando, infine, ancora una volta i materiali di cui è costituito l'antigrafo per l'Oscar, è evidente come l'aver "saltato" il testo dell'edizione del 1960 non ha alcuna conseguenza per quanto riguarda la redazione dei capitoli in tondo – poiché il testo del 1960 recuperava senza modifiche quello del 1949 – ma ne ha invece per quei capitoletti che erano stati inseriti nel 1960, quelli appunto del dialogo di Berta con i morti su cui ci si è soffermati nel precedente paragrafo: le trasformazioni minute subite da questo brano nel 1960 sono, infatti, del tutto ignorate durante la lavorazione per l'Oscar, poiché le varianti lì introdotte erano coerenti con l'assetto testuale della pubblicazione nei Delfini Bompiani, ma non lo sono più con la nuova e ultima redazione preparata per Mondadori. Il nuovo testo di queste parti, infatti, è decisamente diverso da quello del 1960 (innanzitutto per il fatto che sono espunte le virgolette che marcavano il dialogo coi morti come pronunciato), ma si distanzia molto anche dal testo del 1945.

Si consideri la seguente tabella che mette a confronto il testo del 1960 con quello delle ultime edizioni Mondadori.

⁷⁴ Cfr. *Uomini e no* 1945, cap. XLI, p. 71.

EDIZIONE 1960: p. 117	Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 147	Oscar 1965: p. 115 – I Narratori 1966: p. 139
<p>LXIII – Il grande suono percuote i boschi, frange le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di se stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Egli l'ha veduta. Vorrebbe correre dove lei è; ma rimane a guardare che cosa le accada.</p> <p>“Anche per me?” Berta chiede ai morti.</p> <p>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.</p> <p>“Anche per me?” ha chiesto alla bambina.</p>	<p>LXXI^{LXXVI} – Il grande suono percuote i boschi, frange^{rompe} le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempia del suono di sé stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>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.</p> <p>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!</p> <p>Vedo Berta con ogni cosa che le accada.</p> <p>Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo.</p> <p>Anche per me? Berta chiede loro.</p>	<p>LXXVI. Il grande suono percuote i boschi, rompe le valli, ed entra. Riempie un uomo come una campana che si riempie del suono di se stessa.</p> <p>Berta?</p> <p>Vedo Berta con ogni cosa che le accada.</p> <p>Dinanzi a questi morti, e dinanzi agli altri; e se dagli uni va agli altri non corro e l'interrompo, solo la seguo.</p> <p>Anche per me? Berta chiede loro.</p>

Si nota facilmente come nel 1960 fosse stato mantenuto solo lo sguardo di Enne 2 su Berta e, dunque, il suo punto di vista, mentre invece per il testo *ne varietur* si lascia solo il punto di vista dell'*io* narrante, che accampa come unica presenza nei corsivi, con il ruolo di “conduttore” della sequenza narrativa. Anche sulla presenza della voce del narratore, per il 1965-66, è proposta una sintesi essenziale della sua funzione di osservatore, lontana dal cedimento lirico-patetico che era invece ampiamente espresso nel testo del 1945 e ancora una volta anche in questi brani è rimosso il riferimento all'*io* come scrittore, come Spettro e come alterego autobiografico di Enne 2.

Per l'edizione Oscar quindi scompare in questi capitoli il punto di vista del prota-

gonista e resta solo quello del narratore, unico responsabile della rappresentazione dell'interiorità dei suoi personaggi e, in conseguenza, il dialogo di Berta con i morti torna a porsi su un piano di realtà interiore, si inquadra in una dimensione soggettiva, in piena coerenza con ciò che i corsivi significano per convenzione strutturale in *Uomini e no*. Il dialogo infatti non è più pronunciato, spariscono le virgolette e torna dunque "muto", tutto interno alla mente esaltata della donna, e questo per sicura volontà dell'autore. Ritorna perciò, in conseguenza, la coerenza con i capitoli in cui il Gracco, i partigiani e la folla anonima si rivolgono ai morti nello stesso modo.

Le successive correzioni introdotte su questi capitoletti operano tutte in una direzione di sintesi e riduzione del lirismo dei brani, pur nei limiti di quanto parti testuali di tale natura e ispirazione potevano concederle.

Edizione 1960: p. 117	Fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 148	Oscar 1965: p. 115 – I Nar- ratori 1966: p. 140
<p>LXIV – Tuttavia Berta continua a chiederlo. È dinanzi ai sette col vecchio, ai piedi del monumento, e vuole saperlo anche da loro. Saperlo, e tornare a saperlo. Come se non possa convincersi che sia così. Lo chiede al vecchio stesso, pur com'è ignudo.</p> <p>“Anche per te”, risponde il vecchio. “Anche per te, figliola”. “Tu stesso, anche per me?”</p> <p>Berta non sa che cos'abbia, qualcosa l'esalta, e ne splende la sua faccia, ma insieme ha vergogna.</p> <p>È dinanzi a loro con tutta la sua vita: quello che sembrava serio, e che ha voluto credere bontà, dovere verso il mondo, virtù, purezza.</p>	<p>LXXX^{LXXVII} – Tuttavia Berta continua a chiederlo. È dinanzi ai sette col vecchio, ai^{ai} piedi del monumento, e vuole saperlo anche da loro. Saperlo, e tornare a saperlo. Come se non possa convincersi che sia così.</p> <p>Lo chiede al vecchio stesso, pur com'è ignudo.</p> <p>Anche per te, risponde il vecchio. Anche per te, figliola.</p> <p>Tu stesso, anche per me?</p> <p>Berta non sa che cos'abbia, qualcosa l'esalta, e ne splende la sua faccia, ma insieme ha vergogna.</p> <p>È dinanzi a loro con tutta la sua vita: quello che sembrava serio, e che ha voluto credere bontà, dovere verso il mondo, virtù, purezza.</p>	<p>LXXVII. Tuttavia Berta continua a chiederlo. È dinanzi ai sette col vecchio, ai piedi del monumento, e vuole saperlo anche da loro. Saperlo, e tornare a saperlo. Come se non possa convincersi che sia così.</p> <p>È dinanzi a loro con tutta la sua vita: quello che sembrava serio, e che ha voluto credere bontà, dovere verso il mondo, virtù, purezza.</p>

Interessante notare come, nelle correzioni riportate nella tabella successiva, oltre a quanto già detto, la rimozione del riferimento alla *pietà* testimoni come sia ormai decaduta quella costellazione di termini che aveva sostenuto la riflessione etica e letteraria di Vittorini nei primi anni Quaranta, e rintracciabile in particolare negli scritti preparati per l'antologia *Americana*. Allo stesso modo non è più operativo il valore dello *splendere* del volto, elemento che si riconduceva al racconto *Una bestia abbraccia i muri*,

a cui si è dedicato spazio nella prima parte di questo volume. Inoltre è attenuata anche l'insistenza sul fatto che i morti siano morti anche *per Berta*, come già si è detto.

Edizione 1960: p. 117	fotocopie ed. Bompiani 1945 antigrafo per 1965-66: p. 149	Oscar 1965: p. 116 – I Narratori 1966: p. 140
<p>Potrebbe riderne da come loro sono.</p> <p>Che cos'è? Di vero, una piccola pietà al principio; e il resto costruito per farla durare. O anche altro? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare.</p> <p>E la verità era quello che non ha voluto; [...].</p> <p>[...]</p> <p>Ma loro rispondono sempre com'è naturale. Anche per lei, rispondono. "Per ogni uomo al mondo."</p> <p>Vogliono che cosa?</p> <p>Che la vita degli uomini sia più seria, e che ognuno sia libero per fare che sia più seria. Che possa, ognuno, per una serietà del mondo, liberarsi.</p> <p>Anche lei? Anche lei?</p> <p>Vogliono che anche lei possa liberarsi.</p> <p>E Berta si esalta che loro lo vogliono, ne splende la sua faccia.</p> <p>LXV – "Come?" Domanda.</p> <p>Non sa come sia liberarsi... È per ognuno un modo diverso? Non è ognuno legato in un proprio modo?</p> <p>Ora va oltre la soglia di quello che sono loro morti [...]</p>	<p><i>Potrebbe riderne da come loro sono.</i></p> <p><i>Che cos'è? Di vero, una piccola pietà al principio; e il resto costruito per farla durare. O anche altro? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare.</i></p> <p><i>Come, nella pietà di dare a un mendicante, uno che spendesse tutta la propria vita a farsene un tiranno. ^e E la verità era quello che non ha voluto; [...].</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Ma loro rispondono sempre com'è naturale. Anche per lei, rispondono. Per ogni uomo al mondo:</i></p> <p><i>Vogliono che cosa?</i></p> <p><i>Che la vita degli uomini sia più seria, e che ognuno sia libero per fare che sia più seria. Che possa, ognuno, per una serietà del mondo, liberarsi.</i></p> <p><i>Anche lei?</i></p> <p><i>Anche lei. Vogliono che anche lei possa liberarsi.</i></p> <p><i>E Berta si esalta che loro lo vogliono, ne splende la sua faccia.</i></p> <p>LXXXI ^{LXXVII} – <i>Come? Domanda.</i></p> <p><i>Non sa come sia liberarsi... È per ognuno un modo diverso? Non è ognuno legato in un proprio modo?</i></p> <p><i>Ora ^{Berta} va oltre la soglia di quello che sono loro morti [...]</i></p>	<p><i>Potrebbe riderne da come loro sono.</i></p> <p><i>Che cos'è? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restar legata, a restar rassegnata, a non lottare.</i></p> <p><i>E la verità era quello che non ha voluto; [...].</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Ma loro rispondono sempre com'è naturale. Anche per lei, rispondono.</i></p> <p>LXXVIII – <i>Come? Domanda.</i></p> <p><i>Ora Berta va oltre la soglia di quello che sono loro morti [...]</i></p>

^e Questa frase era stata espunta anche nel testo del 1960.

È possibile partire da quanto detto in relazione a queste revisioni riferite ai capitoli del “dialogo muto” di Berta con i morti, per aggiungere considerazioni critiche di carattere più generale in merito all’operazione correttoria che è stata operata per le edizioni Mondadori.⁷⁵

Si è detto che l’eliminazione dei diversi casi in cui l’*io* narrante si dichiara scrittore e fonde, in corrispondenza, la propria identità con quella di Enne 2 è strettamente dipendente dal fatto che per questa ultima revisione non sono ripresi i corsivi di discorso metanarrativo, di riflessione sul ruolo della scrittura. In stretta coerenza con ciò, Enne 2 non torna ad essere dichiaratamente un intellettuale, non sono cioè ripresi quei brani che nel 1945 erano stati aggiunti durante la fase di rilettura delle bozze in colonna. I brani in cui domina l’*io* narrante, dunque, sono nuovamente inseriti per le edizioni del 1965-66 solo per dare spazio all’*io* come “punto di amplificazione”, attraverso la cui mediazione cioè si accede alla dimensione emotiva e sentimentale dei personaggi: è cioè lasciato l’*io* lirico delle emozioni, l’*io* che disserta sulle questioni etiche e morali, ma non più l’*io* saggista che affronta problematiche di tipo metanarrativo, e anche queste funzioni liriche e emotive dell’*io* narrante sono molto ridimensionate (pur nei limiti dell’identità originaria del testo).

Non viene più concesso spazio a questioni di poetica o alle riflessioni sulla posizione dell’intellettuale in un particolare momento storico: l’identità tra Enne 2 e *io* narrante scrittore, quindi, non è più necessaria. Vent’anni sono passati e Vittorini ha mutato la propria posizione nei confronti sia della propria poetica, sia della visione dei rapporti tra intellettuali e storia.

L’ultima volontà dell’autore, per quanto riguarda *Uomini e no*, ci consegna quindi una narrazione in cui la dimensione lirica recupera il proprio spazio e il proprio valore, solo in funzione di strumento di interpretazione meditata e interiorizzata della realtà, non per allargare il discorso in direzione saggistico-argomentativa. In coerenza con una parte dell’operazione condotta per la seconda edizione del 1949, in cui i corsivi erano stati tolti non per la loro troppo scoperta andatura lirica quanto per il mancato lirismo, per la sovrapposizione tra *io* lirico e filosofico che riconduceva la scrittura a quella premeditazione che ne toglieva la forza letteraria. Come nelle *Due tensioni* Vittorini condanna apertamente forme letterarie affidate a un *io*,⁷⁶ così in *Uomini e no* non può più riproporre la “poetica della partecipazione”, non può più affermare nuovamente quel modo di intendere la scrittura e il suo rapporto con la realtà. Specularmente è venuta anche meno la fiducia indiscussa nella fondamentale bontà e solidarietà degli individui, nella loro capacità di comprendere ed essere sog-

⁷⁵ Oltre a quelle qui riportate nelle precedenti tabelle, non ci sono sull’antigrafo altre correzioni criticamente rilevanti.

⁷⁶ Si rimanda in proposito a tutta la critica intorno ai cosiddetti *novecenteschi* in Vittorini, *Le due tensioni*, cit., ed. 1966, pp. 27-38; ed. 2016, pp. 53-64.

getti attivi della costruzione di una nuova società. Ancora *Le due tensioni* segnano tale fiducia come irrimediabilmente compromessa: in questo senso è fondamentale la revisione condotta sul testo delle *Donne di Messina*, la cui nuova redazione dichiara la sostanziale identità tra il vecchio e il nuovo uomo, con relativa ammissione della non possibilità di cambiamento dell'animo umano (possibilità che si dava invece, nell'edizione del 1949, attraverso il sacrificio di Ventura che assumeva su di sé la colpa e consentiva la catarsi della comunità). Poiché dunque il testo di *Uomini e no* non poteva essere del tutto stravolto, pena il renderlo irriconoscibile, altro da sé, come avviene per le *Donne di Messina* totalmente riscritte, Vittorini limita, per quanto gli concede la struttura testuale del romanzo, il ruolo e lo spazio dell'*io* narrante, affidandogli la sola funzione di portavoce delle riflessioni morali del racconto e il compito di accedere e dunque portare alla luce l'interiorità emotiva dei personaggi. La riproposta di *Uomini e no* presso Mondadori deve dunque considerarsi esorbitante rispetto alla riflessione sulle forme narrative che sono state condotte tra *Le due tensioni* e «Il menabò»: questo testo partecipa inevitabilmente della «vecchia letteratura»,⁷⁷ ma viene riproposto in una forma prossima a quella originaria, per il valore morale delle riflessioni che trasmette, non più, chiaramente, per il modello letterario e romanzesco in sé. Ancora questa redazione testuale – benché rivista e aggiornata – può considerarsi in ogni caso una volontà di dare un *documento*, non solo, o non tanto, dell'epoca in cui il romanzo è sorto, ma anche e soprattutto del percorso narrativo e letterario dello scrittore e intellettuale Elio Vittorini, ormai ampiamente affermato e riconosciuto dai lettori.

Per valutare il senso di questa operazione occorre poi anche considerare che Vittorini ha ormai, a quell'altezza cronologica, un'immagine consolidata presso il pubblico, di cui non può non tenere conto nel momento in cui trasferisce la propria opera presso un nuovo editore: Mondadori, infatti, voleva acquisire proprio la «legenda»⁷⁸ della narrativa vittoriniana e l'autore stesso accetta di consegnarla a queste edizioni degli anni Sessanta,⁷⁹ consapevole di non potere più distaccarsene.⁸⁰

⁷⁷ Vittorini, *Le due tensioni*, cit., 1966, p. 140; 2016, p. 167.

⁷⁸ «il rischio continuo di scrivere non attraverso i propri interessi effettivi attuali, ma attraverso interessi assunti dalla propria leggenda, dalla propria figura accertata e accreditata, dalla parte che la società o un gruppo nella società (un partito) ci ha riconosciuto una volta per tutte» (ivi, ed. 1966, p. 248, ed. 2016, p. 276).

⁷⁹ Non solo quelle Mondadori, ma anche quella di *Conversazione in Sicilia* presso Einaudi, prefata da Sanguineti e già citata.

⁸⁰ «è significativo che la crisi del rapporto [con Bompiani] si apra con una insoddisfazione verso la politica di riproposte della Bompiani per insufficiente interessamento o debolezza organizzativa, che evidenzia verosimilmente per contro la superiorità mondadoriana in questo. Potrebbe anche agire in lui il consapevole *silenzio d'autore*, che lo porta a non pubblicare

Si tratta dunque di un'operazione più editoriale che di poetica e va in una direzione diversa rispetto a quella condotta sulle *Donne di Messina*, diversa anche per le sedi in cui le due operazioni si collocano e per il relativo pubblico di riferimento: con il pubblico Bompiani si poteva infatti proporre un dialogo di continuità che non poteva darsi invece allo stesso modo con il pubblico Mondadori, tanto meno con quello degli Oscar.

V. *Storia d'amore?*

In conclusione, quindi, quali possono essere le ragioni della reintroduzione dei corsivi?

Una suggestione potrebbe venire ripensando a quanto Vittorini afferma nelle *Due tensioni*, in particolare sul valore conoscitivo che egli accorda agli effetti di straniamento.⁸¹ In merito a ciò può valere un'osservazione di Enrica Maria Ferrara che nota come in *Uomini e no*, nei brani in cui agisce lo Spettro e in cui sono ricreate le fantasticherie regressive, «la violazione della verosimiglianza narrativa è giustificata dalla natura meta-narrativa dei corsivi e dalla loro funzione straniante rispetto al presunto realismo della diegesi vera e propria».⁸² Da ciò seguirebbe, dunque, che Vittorini, in coerenza con quanto sta affermando in sede di riflessione teorica, inserisce nuovamente nel 1965 i capitoli in corsivo del 1945 proprio per ripristinare alcuni effetti di straniamento. La questione non può essere del tutto esclusa, anche perché nello stesso periodo Vittorini approva la prefazione di Sanguineti a *Conversazione in Sicilia*,⁸³ nella quale è dichiarato apertamente come quel testo letterario debba essere considerato un modello di «precoce *nouveau roman*» e di «opera aperta».⁸⁴

Eppure, questa considerazione non può valere come soddisfacente giustificazione dell'operazione condotta per la preparazione del testo delle edizioni Mondadori. Per

da tempo opere nuove in volume, a sentire vecchie e superate le pagine che viene scrivendo rispetto alle nuove riflessioni e progettazioni, che (coerentemente) non sminuisce la sua esigenza o necessità di mantenere viva presso i suoi lettori la produzione storicamente acquisita» (Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 205).

⁸¹ Si veda innanzitutto la sezione *straniamento*, in Vittorini, *Le due tensioni*, ed. 1966, pp. 186-187 e ed. 2016, pp. 214-215.

⁸² Ferrara, *Il realismo teatrale*, cit., p. 94.

⁸³ Si veda in proposito la lettera di Giulio Einaudi a Valentino Bompiani dell'1 dicembre 1966: «Caro Valentino, / ti mando copia di *Conversazione in Sicilia* nell'edizione che Vittorini desiderava uscisse da noi con prefazione di Sanguineti» (fotocopia di ds con firma autografa in RCS-315ACEB).

⁸⁴ Edoardo Sanguineti, *Introduzione* a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966, pp. VII-XV; le citazioni rispettivamente a p. VIII e IX.

spiegare esaustivamente le ragioni di questa riserva in merito all'ipotesi sopra esposta, occorre però introdurre una digressione.

Nel 1964 Vittorini aveva incaricato Raffaele Crovi e Enrico Vaime di lavorare alla riduzione scenica di *Uomini e no*, che era stata richiesta per una sua realizzazione radiofonica.⁸⁵ In quel momento, stando alle testimonianze delle persone coinvolte nel progetto, «Vittorini incoraggia Crovi e Vaime ad assumere quale edizione di riferimento quella Bompiani 1949»,⁸⁶ saltando dunque ancora, anche in questo caso, la terza edizione 1960 e confermando sostanzialmente il valore di quella redazione testuale. «La riduzione scenica fu allora approvata e corretta da Vittorini, che la avallò, firmando il bollettino Siae»,⁸⁷ e il risultato testuale è pubblicato su «Sipario», nell'aprile del 1965:⁸⁸

Nel trasferire *Uomini e no* dalla forma racconto alla forma teatro, Crovi e Vaime [...] fanno un uso rilevante [dei corsivi], li considerano tra le fonti primarie, ad essi si ispirano per ricostruire la psicologia dei personaggi, ma vi attingono, con citazioni testuali, solo in due circostanze: all'interno della *Scena decima*, dove riscrivono parte dei capp. CVI (in cui avviene il brindisi del capitano Clemm ai suoi cani e a Hitler) e CIV (che nel romanzo ha per *incipit*: «L'uomo si dice»);⁸⁹

I brani tratti dai corsivi, dunque, sono, nel primo caso, un elemento di pura diegesi che è in effetti esorbitante rispetto al piano di realtà in cui si collocano le altre parti dei corsivi; nel secondo caso, invece, si tratta ancora del brano di commento alla storia di Giulaj che introduce le riflessioni di ordine morale e che, appunto, era stato mantenuto anche nell'edizione del 1949. Non si approfitta, quindi, in questa occasione, della possibilità di sfruttare il mezzo di rappresentazione teatrale per dare spazio agli effetti di straniamento presenti nei corsivi stessi, effetti che avrebbero invece trovato proprio lì la loro collocazione privilegiata di espressione, dato che traevano la loro ispirazione proprio da abbozzi di sceneggiature.

È poi successivamente, e fuori dalla volontà dell'autore, che la complessiva struttura diegetica della trasposizione teatrale viene nuovamente posta in discussione per alcune

⁸⁵ Cfr. Raffaele Crovi, *Vittorini tradito*, in «Repubblica» 21 aprile 1977, cit. da Giuseppe Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*. *Dal romanzo di Vittorini al copione teatrale di Crovi e Vaime*, in *Vittorini politecnico*, cit., pp. 105-123; pp. 113-114.

⁸⁶ Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 113.

⁸⁷ Crovi, *Vittorini tradito*, cit.

⁸⁸ N. 228, pp. 44-53.

⁸⁹ Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 113.

rappresentazioni messe in scena nei primi mesi del 1977.⁹⁰ 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».⁹¹ Giuseppe Lupo puntualizza in merito:

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: dal cap. XXVII (che inizia con «Io so che cosa vuol dire un uomo senza una donna») in chiusura della *Scena seconda*, dai capp. LXXXVI e LXXXVII (che hanno per *incipit*: «Il grande suono percuote i boschi» e «Tuttavia Berta continua a chiederlo») a metà della *Scena quinta*, dal cap. CXXX (che comincia con «Si solleva sul letto: vede l'oscurità fuori dai vetri e su tutto il mondo») al termine della *Scena undicesima*.⁹²

Questa operazione condotta da Crovi più di dieci anni dopo il periodo che si sta qui considerando è però speculare a quanto egli afferma di avere fatto nel momento in cui si era avviata la revisione del romanzo per le edizioni Mondadori: in relazione alla scelta di recuperare i corsivi per le edizioni del 1965-66, infatti, il ruolo di Raffaele Crovi sembra essere stato fondamentale e lo dichiara egli stesso nella sua biografia critica su Elio Vittorini:

La reintroduzione dei corsivi venne operata da Vittorini per mia insistenza; e la mia insistenza era motivata dal fatto che la più interessante indagine sul romanzo era stata fatta nel '46 da Giacomo Noventa, proprio partendo dallo studio dei corsivi.⁹³

Ciò che si ricava da quanto detto fin qui, dunque, è che la volontà di Vittorini in merito al testo del 1965 è stata almeno in parte influenzata dall'interpretazione del romanzo che ne ha dato colui che è il suo fidato collaboratore fin dai tempi dei Gettoni. Dell'interpretazione di Crovi si hanno delle prove "in negativo" tramite la rassegna stampa che cita Giuseppe Lupo in relazione alle rappresentazioni teatrali che ebbero luogo nel 1977. In particolare si legge come l'operazione di Crovi sia stata percepita come una riduzione della trama di *Uomini e no* a «zuccherosa storia

⁹⁰ Cfr. Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 229, nota 19 e Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 114.

⁹¹ Ivi, p. 199.

⁹² Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 113.

⁹³ Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., pp. 272-273.

d'amore»,⁹⁴ o ancora che «Il romanzo *sia* stato scompaginato in scenette, siparietti, addirittura in fumetti [...]. Tutta la storia di Enne 2 [...] sembra piuttosto dirottare verso la dolente storia d'amore per Berta, così che la storia privata prevarica, non in lui ma in tutto lo spettacolo, sulla maggiore storia civile». ⁹⁵ Le stroncature citate, quindi, «denunciano involontariamente gli aspetti positivi del lavoro di Crovi e Vaime, il taglio morale della loro "lettura" e la centralità attribuita alla storia d'amore tra Enne 2 e Berta: due elementi che mentre da un lato provocano il dissenso dei critici, dall'altro suscitano l'approvazione di Vittorini». ⁹⁶

Occorre a questo punto riordinare la cronologia: il lavoro definitivo sul testo di *Uomini e no* per la messa in scena del 1977 è sicuramente posteriore la morte di Vittorini, se non addirittura prossimo alla rappresentazione del copione in teatro. Se infatti da un lato Crovi ha sostenuto che la rielaborazione condotta con Vaime sia stata compiuta «in parallelo con la revisione finale [del romanzo] effettuata da Vittorini e che anzi, in un certo qual modo, le due operazioni abbiano tratto giovamento dallo scambio di opinioni intercorso tra lo scrittore siciliano e i due giovani collaboratori», ⁹⁷ dall'altro Giuseppe Lupo segnala che quelle affermazioni sono dettate anche dalla necessità di Crovi di «scagionare il suo copione dalle pesanti critiche piovute sullo spettacolo teatrale». ⁹⁸ Nonostante dunque si evidenzi la necessità di difendersi dagli attacchi della critica e nonostante l'ampio arco cronologico che separa l'ultima revisione autoriale del romanzo, attuata nel 1965, dalla rielaborazione per il teatro, condotta da Crovi per il 1977, Lupo afferma però come il copione e il romanzo vadano senza dubbio considerati «due testi a sé», ma «complementari fra loro». ⁹⁹

Inoltre occorre considerare che «il lavoro di Crovi e Vaime non è stato soltanto un'operazione di puro recupero strutturale-lessicale, ma di interpretazione»: ¹⁰⁰ sul testo messo in scena nel 1977 non ci si addentra, poiché esorbita i confini che qui sono stati posti; diverso però è considerare gli effetti che ebbe tale interpretazione sulle scelte di Vittorini, *prima*, tra 1964 e 1965, per l'edizione *ne varietur*, al tempo dunque in cui ebbe luogo quel confronto sulle modalità della costruzione di un testo teatrale per la radio.

⁹⁴ Ugo Volli, *Non fare a un testo quello che non vuoi venga fatto a te*, «La Repubblica», 31 marzo 1977, cit. in Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 114.

⁹⁵ Giancarlo Vigorelli, *Un Vittorini che in teatro non funziona*, «Il Giorno», 31 marzo 1977, cit. in Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 114.

⁹⁶ Lupo, *La resistenza mancata di "Uomini e no"*, cit., p. 115.

⁹⁷ Ivi, p. 114.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ivi, p. 115.

¹⁰⁰ Ivi, p. 118.

L'approvazione di Vittorini sulla "lettura" che Crovi e Vaime fanno di *Uomini e no* deve quindi essere circoscritta e limitata a quanto può cronologicamente ricadere sotto il suo controllo: Crovi stesso infatti dichiara che Vittorini collaborò direttamente alla sistemazione del testo per la radio, apparso su «Sipario», in particolare

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 [...]") che compattava battute di scene del romanzo sia in tondo che in corsivo». ¹⁰¹

È di non secondario rilievo notare come le parti su cui Vittorini interviene personalmente sono proprio quelle che pur appartenendo nella *princeps* a sezioni in corsivo sono state l'una mantenuta sin dall'edizione del 1949 – quella cioè «L'uomo si dice», che nella rappresentazione teatrale è declinata come monologo di Enne 2, ma nel romanzo è invece di pertinenza della voce narrante –, mentre l'altra è quella del "dialogo muto" di Berta che è stato recuperato per la terza edizione Bompiani del 1960, come si è visto.

Ancora una volta sembrerebbe che l'interesse di Vittorini si concentri sui luoghi testuali che maggiormente sprigionano la carica etica e morale e il sentimento civile e politico del proprio testo. Inoltre, il "compattamento" che viene attuato per il testo teatrale pubblicato su «Sipario», in particolare per la scena che si svolge di fronte ai morti di Largo Augusto, dimostra ulteriormente la stretta interdipendenza tematica tra il dialogo di Berta con i vecchi del parco e quello che le anime dei cadaveri lasciati a terra per strada e, ancora, leggendo proprio la didascalia della scena, che è quella che espressamente Vittorini avrebbe ritoccato, si può notare anche come fosse importante, da un punto di vista strutturale e compositivo, il fatto che le domande di Berta fossero precedute dalle stesse domande poste coralmemente dal Gracco, dai partigiani e dalla folla anonima. ¹⁰²

Infine, la riflessione sulla presenza del male nell'uomo viene portata nel testo teatrale a un forte grado di esplicitzza e, si potrebbe dire, "alle estreme conseguenze", poiché si arriva ad affermare (e sono affermazioni estranee al romanzo) che, per combattere il male che è nell'uomo è necessario ammettere di distruggere anche l'uomo stesso che ne è portatore, «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...». ¹⁰³

¹⁰¹ Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 279.

¹⁰² Cfr. «Sipario», p. 48.

¹⁰³ Ivi, p. 52.

Insomma, non proprio una questione di “storia d’amore”. E soprattutto si può escludere del tutto la volontà di introdurre qualsiasi effetto di straniamento, dato che, anzi, il testo esplicita con ancora maggiore evidenza e crudezza, conclusioni che nel romanzo restano evocate, implicite, sottintese e alluse.

La questione di *Uomini e no* come “storia d’amore”, però, non è affatto semplice come può apparire e non può essere liquidata rapidamente.

Al centro dell’interpretazione che Crovi dà di *Uomini e no*, si pone infatti il saggio di Giacomo Noventa su cui ci si era già soffermati in 2.1.II, il quale è probabilmente stato preso nuovamente in considerazione a seguito della sua riproposta nel 1960 all’interno di un volume Scheiwiller.¹⁰⁴ In merito a tale saggio, in particolare alla sezione *Il grande amore*, si era già manifestato aperto disaccordo relativamente al corpo centrale dell’argomentazione, ma se ne erano condivise le conclusioni, sintetizzare dalle seguenti parole:

è proprio dal romanzo d’amore, e non dalle astratte scene della resistenza, che riceve tutto il suo valore politico.¹⁰⁵

Affermazione che come ormai dovrebbe essere chiaro, si intende messa in relazione con quanto si è detto in merito al ruolo politico del personaggio di Berta.

Parrebbe invece che Crovi abbia, all’esatto opposto, condiviso l’interpretazione di *Uomini e no* espressa nel corso dell’articolo, ma non abbia invece dato risalto alle conclusioni. E questo non perché Crovi volesse negare il senso politico del testo di Vittorini, non di negazione infatti si tratta, ma di preminenza; egli ha spostato il discorso complessivo che emergere dal romanzo in chiave più direttamente sentimentale, come si è visto partendo dal giudizio sull’operazione condotta da Crovi per la messa in scena del 1977.

Ulteriore prova di questa direzione interpretativa viene data nella *Biografia critica*, dove, nel capitolo dedicato a *Uomini e no*, viene citato un lungo brano dell’articolo di Franco Fortini scritto nel 1973 nel numero monografico della rivista «Il Ponte»,¹⁰⁶ dove è commentato dettagliatamente il saggio di Noventa: Crovi usa le parole di Fortini, che a loro volta puntava sull’importanza del “grande amore” di Enne 2, come portavoce della

¹⁰⁴ Giacomo Noventa, *Il grande amore: in “Uomini e no” di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1960.

¹⁰⁵ Si era detto che il saggio in questione era poi stato inserito in un’ampia raccolta di contributi critici: Noventa, *“Il grande amore” e altri scritti*, cit., pp. 257-288. Da qui la citazione a p. 287.

¹⁰⁶ Franco Fortini, *Rileggendo “Uomini e no”*, cit., pp. 982-993; ora anche in Franco Fortini, *Saggi e epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 730-746.

sua propria posizione (e probabilmente anche la lettura di questo intervento avrà influito sulle scelte testuali approntate per il teatro negli anni successivi).

Il perno di tutto il discorso è, dunque, ancora una volta, Berta e alla base di questa serie di interpretazioni di *Uomini e no* che si sovrappongono diacronicamente fra loro, c'è una precisa considerazione di Noventa che ragiona intorno al romanzo vittoriniano costruendo a sua volta un discorso altro. La critica di Noventa, cioè, appartiene a quella forma di saggistica che Fortini esalta con le seguenti parole:

Un esempio di *saggistica* nel significato che questa parola ha avuto per alcune delle maggiori menti della cultura non solo occidentale; dove il testo è apertamente preso a pretesto per un discorso altro (in questo caso etico-religioso) e porta il lettore molto lontano dalla pagina ma per ritornarvi con una non prima immaginata ricchezza di implicazioni.¹⁰⁷

Che il testo sia preso come *pretesto*, però, può suscitare delle perplessità e contrarietà e, in proposito, alcune delle considerazioni che si stanno ora introducendo riprendono quanto già detto, ma è necessario insistere sul fatto che alla base di queste implicazioni si pone la volontà dei critici coinvolti di accreditare a Berta un'autonomia di persona, di sollevarla oltre i limiti del suo essere personaggio fatto di parole. Lo si intende chiaramente nella citazione seguente:

Questo personaggio (*Berta*) quasi ignoto al Vittorini, ha una curiosa caratteristica nei confronti del suo autore: sa di essergli ignoto, e non vorrebbe: e tenta spesso di farsi conoscere da lui. È una creatura. Una donna.¹⁰⁸

In conseguenza di questa affermazione, a Berta sono attribuite da Noventa facoltà di scelta, di valutazione, di giudizio e alcune intenzioni, costruendo di fatto una contro-narrazione o una sovra-narrazione che oltrepassa il romanzo di Vittorini. È da questo modo di intendere Berta, come identità esistenziale autonoma, che poi riparte a distanza di tempo il saggio di Fortini, portando tutto il centro della propria argomentazione ancora e inevitabilmente sul ruolo che il personaggio femminile riveste nell'economia romanzesca; perché è a partire dalla funzione attribuibile a questo personaggio che discende, come già è stato dimostrato nell'analisi condotta qui sul testo del 1945, la complessiva interpretazione del romanzo e del significato del gesto finale di Enne 2.

Se Fortini parte dal mostrare i «caratteri borghesi e intellettuali del rapporto fra

¹⁰⁷ Fortini, *Rileggendo "Uomini e No"*, cit., p. 992.

¹⁰⁸ Noventa, *Il grande amore*, cit., p. 278.

Enne Due e Berta»,¹⁰⁹ egli comunque osserva questa dinamica ammettendo con Noventa che il libro di Vittorini «non è soltanto un romanzo politico sul periodo della resistenza a Milano: è una storia d'amore». E aggiunge ancora in nota Fortini: «In questa tesi sta il rovesciamento della interpretazione corrente del romanzo, centrata sugli episodi della resistenza»,¹¹⁰ interpretazione che riconosce in *Uomini e no* un romanzo vicino alla letteratura di impronta neorealistica, pur con tutte le sue difficoltà di piena integrazione con questa.

Al centro della rilettura del testo come storia d'amore viene inoltre aggiunto, a quanto già sostenuto da Noventa, condiviso da Crovi e più tardi ripreso da Fortini, anche la messa in evidenza del ruolo centrale che riveste nell'economia diegetica il colloquio di Berta con i morti e su questo punto non ci si può che trovare in accordo. Ciò che non convince pienamente è piuttosto il fatto che partendo da lì, Berta sia considerata la portatrice del cosiddetto «momento della coscienza» e che tale acquisizione di consapevolezza si realizzi nella volontà di parlare con il marito:

Berta vuol "parlare" al marito, vuole che la "situazione" sia chiarita nell'ordine del linguaggio, ossia venga socializzata. In questa fiducia Berta è senza alcun dubbio "borghese" (non è una compagna, dice Enne Due a Selva) e vicina all'aspetto borghese di Enne Due, uomo – in quanto intellettuale – del linguaggio.¹¹¹

Ma la parte intellettuale e borghese di Enne 2 è proprio quella che entra in crisi di fronte alla guerra, ed è quella parte che deve essere rimossa affinché si compia la catarsi verso cui tende tutta la narrazione.

Ma Enne Due non crede più nella comunicazione verbale [...] Non crede alle posizioni coscienza. O per dir meglio, la scelta essendo una scelta disperata, è fatta una volta per tutti e chiede a Berta di non credere più ai discorsi così come lui ha smesso di crederci.¹¹²

Se non si può che essere d'accordo con la prima parte dell'ultima affermazione citata, non si può però ammettere che la scelta di Enne sia disperata: non lo è partecipare alla Resistenza e non lo è attendere Cane Nero e restare ucciso per ucciderlo; sono entrambe scelte precise e consapevoli, lucide. Se una disperazione si può ammettere, questa non può però in nessun caso essere una disperazione privata, è caso mai «la forza della propria disperazione d'uomo» che fa reagire alle atrocità della Storia.

¹⁰⁹ Fortini, *Rileggendo "Uomini e no"*, cit., p. 983.

¹¹⁰ Entrambe le citazioni *ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 984.

¹¹² *Ibidem*.

Ciò che non si può condividere è che «il mondo della “ferocia” e della “purezza”, il mondo stesso della Resistenza e della lotta, [...] si trovi ad essere come svalutato da un protagonista [Berta], di quella forza – ossia di quella debolezza». ¹¹³ Ammettere la sostanziale positività di Berta, il suo essere «la “civilizzatrice” e mediatrice fra il “qui” e il “là”», come colei che «vuole *anche* il discorso interumano» ¹¹⁴ impone di fare ricadere su Enne 2 la crisi come irreversibile e irrimediabile.

Ma non è questo che la storia del testo, dalle carte manoscritte alle successive revisioni trasmette.

La complessiva interpretazione del romanzo, sia chiaro, resta non per questo “bloccata”, la libera esegesi dei diversi interpreti può e deve continuare ad operarsi, ma è indispensabile che si orienti sulla base di dati documentari e non sul testo preso come *pretesto* per parlare di una propria personale “impressione di lettore” o per agganciare un discorso altro.

Ciò detto, fino a che punto si può ammettere che sia giunta l’approvazione da parte di Vittorini dell’interpretazione di *Uomini e no* come “storia d’amore”?

Essa si manifesta, da un certo punto di vista, nell’aver di fatto riproposto nel 1965 la maggior parte dei corsivi della prima edizione, esclusi quelli metanarrativi: Vittorini potrebbe avere accolto semplicemente l’idea che il proprio romanzo potesse ora, a vent’anni di distanza dalla sua prima apparizione, essere letto *anche* come una “storia d’amore”, per recuperare un contatto con i lettori, soprattutto ora che si erano finalmente «sopite le discussioni sul neorealismo che avevano causato gli attacchi al romanzo», ¹¹⁵ attacchi rivolti soprattutto alla storia privata di Enne 2.

E effettivamente si può facilmente verificare come questo sfondo interpretativo abbia segnato l’operazione editoriale degli Oscar Mondadori, per la quale Vittorini punta senza dubbio a recuperare la vicinanza emotiva con il lettore, il piacere della lettura e la positività dei processi di immedesimazione che passano soprattutto dal patetismo delle narrazioni; tutto ciò in coerenza con la volontà di rivolgersi a un pubblico larghissimo e marcatamente popolare, in procinto di diventare di massa: *Uomini e no*, dunque, lungo i vent’anni che separano la *princeps* da questa prima edizione sotto l’insegna di Arnoldo, si trasforma da decantata “suite di dialoghi”, che avrebbe dovuto essere impaginata come *Conversazione in Sicilia*, capitoletto dopo capitoletto, sempre a pagina nuova e sempre dispari, in grande romanzo popo-

¹¹³ Ivi, p. 987.

¹¹⁴ Ivi, p. 988. E ancora: «Berta è veramente il personaggio centrale e l’unico autentico del libro. È quella che, contro l’intenzione dei suoi autori (*Io* e *Enne Due*), non vuol essere trattata come un simbolo. È il solo personaggio, l’unica formulazione di un modo-di-essere-al-mondo che possa davvero mettere in scacco l’autore e i suoi prestanome» (ivi, p. 986).

¹¹⁵ Lupo, *La resistenza mancata di “Uomini e no”*, cit., p. 112.

lare, collocato nella più importante collana di letture di intrattenimento che fonda un nuovo modo di porsi nei confronti del testo letterario anche in termini di consumo.

La quarta di copertina del volume Oscar segnala precisamente tutto questo: da un lato è un rimpasto dell'aletta delle edizioni Bompiani, dall'altro però mostra apertamente lo slittamento a cui è sottoposta la chiave di lettura di *Uomini e no*:

È il romanzo del periodo più tetro e arroventato della Resistenza, dopo il settembre del '43, a Milano. 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. Codesta lotta non è rappresentata da un cronista del costume e dell'aneddotica, ma ricreata, nel caldo cuore dell'azione, da un poeta che scruta l'animo 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 comunemente definiti impossibili, ritrova, nell'eccezionalità del momento storico, la sua naturale giustificazione.¹¹⁶

Sono le ultime righe a marcare lo scarto: «un amore» non più «una catarsi», come si diceva nell'aletta del 1945, è ciò che è portato all'attenzione del lettore, svuotando o per lo meno attenuando la carica etica e politica che sostiene le ragioni profonde del testo. La quarta di copertina per l'Oscar Mondadori del 1965 è perfettamente coerente con la collocazione editoriale del romanzo e con i destinatari elettivi dell'operazione nel suo complesso, ma inevitabilmente ne banalizza i contenuti, ne ridimensiona gli echi profondi, sposta l'asse percettivo e interpretativo del lettore comune e, infine e soprattutto, condiziona la ricezione successiva.

Indubbiamente però il raggiungimento del pubblico di massa poteva essere anche letto all'epoca come un traguardo positivo e ne è prova la recensione di Vittorio Spinazzola, intitolata non a caso *Vent'anni per incontrare un pubblico di massa*¹¹⁷ e che esordisce con le seguenti parole:

Come romanziera Elio Vittorini ha avuto il primo vero incontro con il pubblico di massa solo poche settimane prima che la morte lo cogliesse. [...] Per oltre un quarto di secolo Vittorini è stato fra i maggiori protagonisti della nostra vita culturale. Ma il suo nome non è mai figurato negli elenchi dei *best seller* [...]. Per il lettore medio [...] la figura di Vittorini appariva ormai circonfusa da una luce di passato.¹¹⁸

¹¹⁶ Vittorini, *Uomini e no*, 1965, quarta di copertina.

¹¹⁷ Vittorio Spinazzola, *Vent'anni per incontrare il pubblico di massa*, «Vie Nuove», 24 febbraio 1966, [s.n.p.]; ritaglio di giornale conservato in APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", sf. "UeNo rec.".

¹¹⁸ *Ibidem*.

Non per questo viene negato il valore complessivo del libro e più in generale della parabola intellettuale di Vittorini che «tra il conflitto spagnolo e l'inizio della guerra fredda [...] maturò e consumò il suo impegno politico e assieme la sua vocazione di scrittore». Leggendo le sue pagine infatti

ci accorgiamo allora che il dialogo è forma necessaria d'una urgente volontà di uscire dalla solitudine dell'io monologante per rivolgersi agli altri, assaporando le parole, pesandole e ridicendole sino a convincersi della loro autenticità, della loro presa sulle cose. Comunicare è agire: questo è il primo tema del libro, e noi oggi possiamo ben misurarne tutta l'attualità.

E ancora:

Uomini e no nasce da un atto di coraggio dell'intellettuale Vittorini nei confronti di se stesso. Indica un itinerario dalle complicazioni del pensiero alla semplicità del gesto, dall'incertezza dei sentimenti alla chiarezza dei fatti.

Ma dopo queste affermazioni Spinazzola fa notare come lungo questo percorso il protagonista trovi «un ostacolo», la ricerca della propria compagna, la necessità di avere una compagna per sapere «quello che occorre agli uomini» per essere felici. Considerando quindi «le parole chiave del libro» le seguenti, «Un uomo deve avere una compagna. Tanto più deve averla se è uno dei nostri», nella recensione si giunge a dire che «al grandioso movimento dello sfondo sociale fa riscontro la stagnante irrisolutezza dei sentimenti privati; alla raffinata elaborazione formale si accompagna la voluta melodrammaticità della trita storia di un impossibile amore». E le conclusioni sono decise:

Enne 2 non potrà costruire un mondo nuovo, appunto perché non sa uscire, agendo, dalla sua condizione di infelicità; può soltanto sacrificarsi per la vittoria.¹¹⁹

Al contrario, invece, lo si è ampiamente dimostrato e sostenuto, il gesto finale di Enne 2 è l'inizio della costruzione del nuovo mondo, proprio perché il personaggio si impone di non avere più *pietà di se stesso*, supera quella tentazione, sceglie di non salvarsi e contestualmente di smettere di aspettare Berta, dando quindi un senso *per gli altri* alla propria vita attraverso la propria morte.¹²⁰

¹¹⁹ Questa e tutte le precedenti citazioni *ibidem*.

¹²⁰ Indubbiamente anche nel caso della recensione di Spinazzola agiva un'interpretazione che risentiva ancora di una prospettiva storica e ideologica, lo si evince chiaramente dall'ultimo paragrafo della recensione: «Nella storia di Vittorini, *Uomini e no* rappresenta un mo-

L'interpretazione proposta da Spinazzola nel 1966,¹²¹ però, evidentemente, si discosta ampiamente dall'idea banalizzante del testo che emerge dal risvolto Oscar, così come se ne discosta l'interpretazione di Fortini, più volte citata e quella precedente di Noventa e anche il lavoro di elaborazione condotto da Crovi.¹²² Ad ogni modo l'autorità dei critici coinvolti e l'insieme delle operazioni editoriali che hanno trasmesso il testo del romanzo di Vittorini a partire dalla metà degli anni Sessanta, che si inseriscono sul sostanziale fraintendimento del testo generatosi fin dal 1945, fondano, intrecciandosi e sostenendosi a vicenda, una tradizione di lettura di *Uomini e no*, che diventa poi gradualmente una vera e propria *vulgata* che tende a ridurre la sua complessità letteraria e etico-politica. Ne sono prova le più recenti ristampe in edizione tascabile Oscar (le quali per altro sono corredate anche da ampie e grossolane imprecisioni sulla storia del testo all'interno dei frettolosi e superficiali apparati paratestuali).¹²³

Già nel 1987 Edoardo Esposito segnalava questo aspetto – se ne era fatto accenno in 2.1.II –, mettendo in discussione l'idea del “grande amore” di Enne 2, ponendo senza mezzi termini la questione:

Che cosa è del resto questo amore in cui Enne 2 crede? Dobbiamo davvero qualificarlo – e condannarlo – con l'attributo di “grande”? Io credo si debba rispondere di no, che esso è semplicemente un amore, come se ne danno tanti

mento di alto ma precario equilibrio, destinato di lì a poco ad irreparabile rottura. Il declino del romanziere coincide col venir meno degli interessi politici che lo animavano. Certo egli non possedeva una preparazione ideologica adeguata alle sue risorse d'arte. I suoi veri problemi, quali tanto vividamente emergono da queste pagine, erano d'ordine morale. Si può anche dire che non sia mai stato un marxista. Nell'ipotesi, beninteso, che il tema della felicità umana sia estraneo all'orizzonte del marxismo» (*ibidem*).

¹²¹ Diversa poi la complessità di analisi introdotta dal critico nelle successive e più circostanziate analisi del testo che sono state più volte citate in questa sede.

¹²² Non si può per altro escludere che Crovi abbia partecipato alla stesura della quarta, così come da tempo collaborava alla stesura degli scritti promozionale dei testi di Vittorini (come ad esempio *Diario in pubblico*; si veda in proposito il biglietto di un funzionario della casa Bompiani a Vittorini del 7 agosto 1957: «Raffaele Crovi, il suo segretario che ci aveva fatto il risvolto della *Garibaldina*, ci manda il risvolto per il *Diario in pubblico* di cui Le allego qui copia»; in RCS-315ACEB), ma non ci sono prove archivistiche al riguardo.

¹²³ Si veda ad esempio la ristampa Oscar del 2012, che parla sulla quarta di copertina, senza messi termini di «disperazione» e «suicidio», che propone nell'introduzione la manichea distinzione di «umanità e violenza, di “uomini e no”» (p. xi) e l'indicazione che «Nel 1960 [...] Vittorini apporta vistose variazioni al testo, riscrivendone intere parti», cosa che desta per lo meno stupore, dato che lo stesso editore Mondadori ha a disposizione gli scritti critici e filologici inseriti nei volumi delle opere di Vittorini nella collana dei Meridiani.

su questa terra e tale che ognuno cerca su questa terra di farlo esistere per sé. Perché parlare di grande amore se non per farne un bersaglio contro cui sprecare filosofici discorsi?¹²⁴

E ancora una volta occorre sottolineare che «Se la morte di Enne 2 ha valore simbolico, essa l'ha in questo quadro generale,¹²⁵ e non semplicemente perché si lega a una “delusione d'amore”: interpretarla in questo modo significherebbe fare di Vittorini un autore di romanzi rosa piuttosto che lo scrittore e l'uomo che è stato».¹²⁶ Chiaramente il profilo dei critici sopra citati non giunge a questo e ben distingue, ma la banalizzazione si insinua inevitabilmente nella ricezione del testo¹²⁷ e prepotentemente nei più recenti prodotti editoriali Mondadori,¹²⁸ fatto che è conseguenza di una più lunga tradizione critica, che ben si accorda con la scarsa attenzione redazionale dedicata a tali prodotti:

Proprio in *Uomini e no* non si è spesso capito che la storia d'amore è ciò che introduce la considerazione dialetticamente inevitabile – e irrinunciabile per

¹²⁴ Edoardo Esposito, *L'amore di Enne 2*, in «Il belpaese», giugno 1987, pp. 303-320; ora, riveduto e aggiornato in Esposito, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, cit., pp. 99-120; la citazione da qui a p. 112.

¹²⁵ «L'operare di Enne 2, sul fronte dell'amore come su quello della lotta armata, non manca né di coraggio né di raziocinio, e ciò che lo scrittore ha voluto significare assegnando tale fine [la morte] al proprio personaggio è semmai come questi elementi non bastino, né basti la certezza di essere su una giusta strada, per riuscire a cambiare fino alla meta» (ivi, p. 114).

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Già lo fa notare Esposito, quando dice che la «componente “sentimentale” di quest'opera [...] meriti, per il valore che simbolicamente contiene anche rispetto a molti altri “luoghi” del discorso vittoriniano, una riflessione più articolata di quanto non sia stato fatto in proposito», o meglio, aggiunge in nota, «di quanto sia stato in proposito recepito» (Esposito, *L'amore di Enne 2*, in *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, cit., p. 107 e nota 19).

¹²⁸ Si rende invece il merito di avere riportato chiarezza, ordine e precisione storico-critica, sul romanzo – sia nell'introduzione sia nell'alletta sia nella citazione messa in quarta di copertina – alla recentissima riproposta di *Uomini e no* all'interno della Biblioteca della Resistenza, pubblicata in allegato al «Corriere della Sera» nel 2015, a cura di Paolo Di Stefano. Un precedente tentativo di limitare la preponderanza dell'elemento sentimentale sull'interpretazione del romanzo si ritrova anche nell'introduzione di Giansiro Ferrata per la nuova riproposta del titolo nel 1973 (poi ancora nel 1980) sempre nella collana Oscar: in quella sede Ferrata compie un'operazione di storicizzazione del testo e della sua storia editoriale, affermando inoltre che Enne 2 «Vuole uccidere Cane Nero [...] e venir ucciso egli stesso; né i suoi travagli di origine amorosa risultano in questo senso decisivi» (Giansiro Ferrata, [introduzione] in Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, Oscar, 1973 e 1980, pp. v-xiv; la citazione a p. xi).

Vittorini – del rapporto tra individuale e pubblico, tra privato e politico; è qualcosa [...] che ha a che fare con la ricerca della verità assai più che con la ricerca per l'uomo di una donna.¹²⁹

A queste parole si riconducono due altre recensioni dell'epoca, scritte da Carlo Bo nel dicembre 1965 e nel gennaio 1966, pochissimo tempo prima della morte dello scrittore:¹³⁰ entrambe, non casualmente, non insistono sulla preminenza della storia d'amore, quanto piuttosto sulla necessità di storicizzare l'operazione letteraria di Vittorini e di condurre un'analisi attenta delle ragioni primarie della genesi del testo e della sua ispirazione:¹³¹

con il Quarantacinque Vittorini ha preso coscienza di un fatto che non avrebbe ammesso né cedimenti né – tanto meno – tradimenti: la letteratura non avrebbe più potuto essere la prima, la sola verità. Questo compito che aveva esaltato i giovani degli anni Trenta Vittorini l'aveva spostato su altri terreni.¹³²

¹²⁹ Esposito, *Il grande amore di Enne 2*, cit., p. 114. In nota Esposito fa notare come si sia addirittura detto che in *Uomini e no* «la Resistenza vive in funzione di un problema personale», citando queste parole da Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, cit., p. 205. Del resto Esposito stesso riconosce come «un libro come *Uomini e no* non potesse essere bene accolto dalla critica, e particolarmente in quell'ambito marxista che si vedeva così accostate convinzioni resistenziali a irrazionalismi che si volevano piuttosto superare o dimenticare» (Esposito, *Il grande amore di Enne 2*, cit., p. 113). Lo stesso limite era stato sottolineato da Carlo Bo in una recensione del 1965: «Ad aggravare questo stato di confusione si aggiunse la categoria dell'impegno che era stata importata da poco in Italia, per cui il dato offerto da Vittorini veniva sottoposto per lo meno a una degradazione, a una correzione ingiustificata» (Carlo Bo, *Capito o no, Vittorini aveva ragione*, «L'Europeo», 12 dicembre 1965, p. 104; ritaglio di giornale conservato in APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo rec.").

¹³⁰ Carlo Bo, *Vittorini a centomila copie*, «Successo», gennaio 1966, pp. 31-33; la citazione a p. 31. Ritaglio di giornale conservato in APICE, FEV, s. 5, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo rec." Per la recensione di dicembre si veda la nota precedente. Per l'altra recensione del 1965 si veda la nota precedente.

¹³¹ Questo infatti l'esordio dell'articolo del gennaio 1966: «Non tutti i lettori dei libri tascabili, trovando nelle edicole "Uomini e no" di Vittorini, apparso fra i più recenti, avranno avuto la possibilità di una piena rievocazione. Soprattutto i giovani non erano in grado di riandare all'anno in cui il libro era uscito – il 1945 – e di calcolare ancora una volta quello che era stato il senso e il peso del "romanzo" di Vittorini. Oggi chi di noi ci ripensi soltanto per un momento, sente rinascere dentro di sé tutta una stagione di speranze e di propositi. Con la fine della guerra, con la morte ribadita del fascismo gli Italiani si preparavano a rifarsi un'anima e non c'è dubbio che il libro di Vittorini sia apparso allora come la prima lettera di un nuovo alfabeto» (Bo, *Vittorini a centomila copie*, cit., p. 31).

¹³² Carlo Bo, *Vittorini a centomila copie*, cit., p. 33. Per altro Carlo Bo segnala anche come

È poi problematizzato il rapporto con i lettori nuovi, cui l'Oscar si rivolge:

Non so che impressione potrà fare il libro alla sterminata famiglia anonima dei lettori di tascabili ed è per questa ragione che abbiamo creduto di fare la storia interna dell'opera, riportandola alla base, al fondo delle sue ispirazioni autentiche. Il lettore che non voglia restare alla superficie della relazione deve per forza stabilire anzitutto ciò che Vittorini intendeva per uomo nuovo, per quell'uomo che era nato dalla esatta constatazione del "mondo offeso".¹³³

E il critico insiste ancora sulla necessità di comprendere i presupposti storici e etici del romanzo di Vittorini:

La guerra contribuì [...] a definire meglio la fisionomia dell'uomo nuovo, su cui avrebbe dovuto fondarsi la nuova società. Queste sono le radici del "romanzo" *Uomini e no* e non bisogna dimenticarle se non si vuole correre il rischio di prendere per puro oggetto artistico ciò che invece è una invenzione ben più completa, uno strumento di ricognizione morale.¹³⁴

Infine, Carlo Bo dichiara apertamente come *Uomini e no* debba essere letto senza che le sue ragioni vengano tradite:

ci sono due maniere di leggerlo: la prima, che è anche quella più facile, consiste nel prenderlo come documento di una stagione, la resistenza; la seconda, che a nostro avviso è la più sicura, è quella di mettere l'accento sul futuro, sul domani di questi uomini che Vittorini coglie nel momento della lotta. In parole povere, il valore della sua interrogazione, nell'invito a collaborare che lo scrittore rivolge al lettore, rovesciando la prima impressione di perfetta soddisfazione nell'arte.

[...] Vittorini ha liberato la letteratura da tutti i veli del prestigio tradizionale allo scopo di allacciarla alla corrente stessa della vita.¹³⁵

per Vittorini il «bisogno di riscrivere» testimonia un bisogno di rimettere «tutto in discussione ma non già per una crisi psicologica, al contrario per una tensione straordinaria che gli ha impedito di sistemarsi, di mettersi a posto e di diventare uno scrittore d'accademia» (*ibidem*).

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*. E ancora nell'altra recensione del dicembre 1965: «A ripensarlo oggi, il discorso che Vittorini ha portato avanti e nei libri e nelle sue riviste ci appare come il documento più alto di *partecipazione* che la letteratura abbia saputo offrirci e non soltanto in Italia. [...] Nessun altro scrittore ha sentito come Vittorini la contrazione drammatica della posizione di scrittore nel mondo e pochi come lui hanno dimostrato di voler rispondere minuto per minuto» (Bo, *Capito o no, Vittorini aveva ragione*, cit., corsivo mio).

¹³⁵ *Ibidem*.

A questa linea critica si riconduce anche la presentazione del romanzo nei Narratori, per la pubblicazione del 1966, edizione per la quale però è difficile misurare la portata della ricezione contemporanea, benché sia legittimo supporre che sia stata nettamente inferiore a quella dell'Oscar. La presentazione sull'aletta sinistra è stata scritta sicuramente da Niccolò Gallo, il quale abitualmente redigeva questi testi per la collana di cui era direttore,¹³⁶ chiedendone approvazione agli autori.¹³⁷

Uomini e no, è come ogni libro di Vittorini, un tentativo di comprendere il proprio tempo attraverso un adeguato procedimento letterario. I suoi centotrentasei brevi capitoli, o strofe, o lasse di chanson-de-geste, con l'incatenamento metrico delle loro iterazioni, e le definizioni ingenuo-vivaci, epico-primitive del carattere dei personaggi, della loro mansuetudine e grazia e violenza, dislocano la materia del libro, la dissolvono e la configurano in maniera nuova.¹³⁸

Si noti innanzitutto come questa interpretazione muova dal riconoscimento della struttura "originaria" di *Uomini e no*, dal considerare il romanzo non come una grande e unica campata romanzesca che concitatamente corre verso il suo scioglimento, ma esaltandone l'unitaria frammentarietà, invitando a concedere al testo un tempo di lettura che sappia cogliere le pause interne alla narrazione per fare emergere i suoi sottili, profondi e complessi significati: la modalità di lettura che, di fatto, Vittorini aveva previsto nel 1945 per il proprio testo, immaginando un'impaginazione che mandasse a pagina nuova ad ogni capitoletto.

Anche Niccolò Gallo, dunque, riconduce il testo alle sue ragioni prime, considerando la sua storicizzazione e la contestualizzazione nella diacronia dell'opera, elemento imprescindibile per la sua più piena e fedele comprensione:

Quando *Uomini e no* fu pubblicato, nel 1945, i fatti della Resistenza che gli fornivano argomento erano realtà rovente. Se ne sottolineò allora la carica di

¹³⁶ Un attento profilo intellettuale e professionale di Niccolò Gallo è stato tracciato da Gian Carlo Ferretti: *Storia di un editor. Niccolò Gallo*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015. Ci si permette di rimandare anche a una precedente breve indagine: Virna Brigatti, *Niccolò Gallo. La ricerca di una militanza*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp. 77-96.

¹³⁷ Non si hanno testimonianze dirette o documenti che provino l'approvazione di Vittorini in merito all'aletta di *Uomini e no*, ma se ne hanno invece per la pubblicazione nei Narratori del *Garofano rosso*. Si veda la lettera di Elio Vittorini a Niccolò Gallo, 18 febbraio 1963, in FAAM, AME, Segr., EV (copia ds) e in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Niccolò Gallo, fascicolo Elio Vittorini (originale): «Caro Niccolò, / il testo del risvolto per il *Garofano* va benissimo. Grazie).

¹³⁸ Niccolò Gallo, aletta sinistra della sovraccoperta di Vittorini, *Uomini e no*, I Narratori, 1966.

impegno diretto nell'attualità; oggi, siamo piuttosto portati a porre l'accento sulla coerenza e consapevolezza formali, sull'emblematicità di avvenimenti e personaggi – il partigiano Enne 2, la donna Berta, e gli altri nella Milano invernale del 1943, i vivi e i morti – che è impensabile di riassorbire nella cronaca di quei giorni lontani. La verità è che, per Vittorini, novità e vivacità di forme, novità e vivacità di contenuti furono sempre aspetti necessari, e complementari, della piena vitalità di un'opera.

Ma è proprio la frase conclusiva che torna a proporre la modalità di lettura che più coerente e più efficace allo scopo di sprigionare i sensi profondi dell'opera letteraria:

Una lettura viva di *Uomini e no* deve approfondire il significato della tecnica globale del romanzo, e insieme proseguire la traiettoria delle domande e dei problemi suscitati dall'appassionato umanesimo di Vittorini.¹³⁹

Concludere, quindi, sul richiamo all'«appassionato umanesimo di Vittorini» è implicitamente riportare il testo dentro quella chiave interpretativa che ben era stata individuata dagli intellettuali della *gauche* parigina, la chiave di lettura che è quella storicamente riconducibile alla più autentica volontà dell'autore.

¹³⁹ *Ibidem.*

APPENDICE ICONOGRAFICA

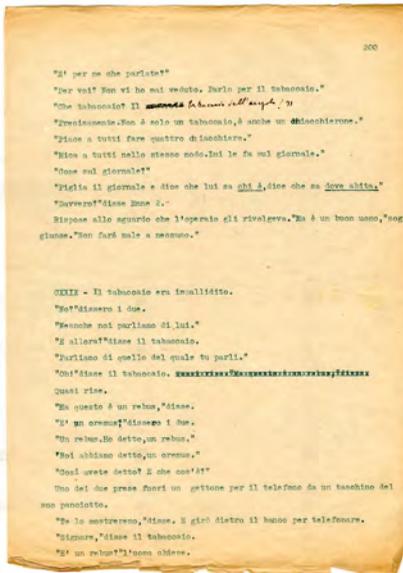


FIGURA 4

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo ms": dattiloscritto 200.

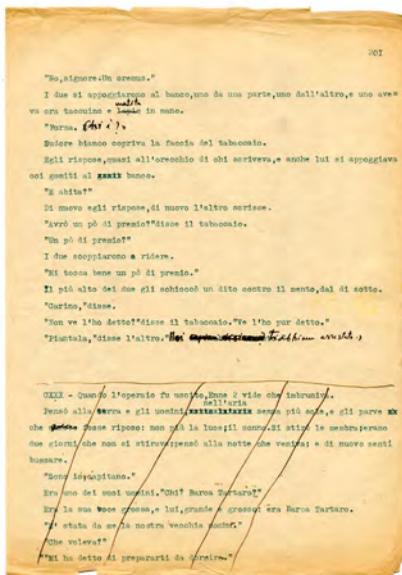


FIGURA 5

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo ms": dattiloscritto 201.

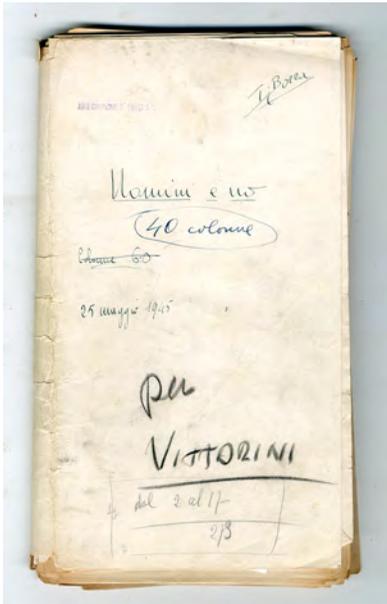


FIGURA 6

APICE, FEV, AVB, sbf. “carte pers. casa ed.”; s. “ms e bozze”, sts. “1945”, f. “bozze UeNo”: facciata esterna della prima cartelletta.

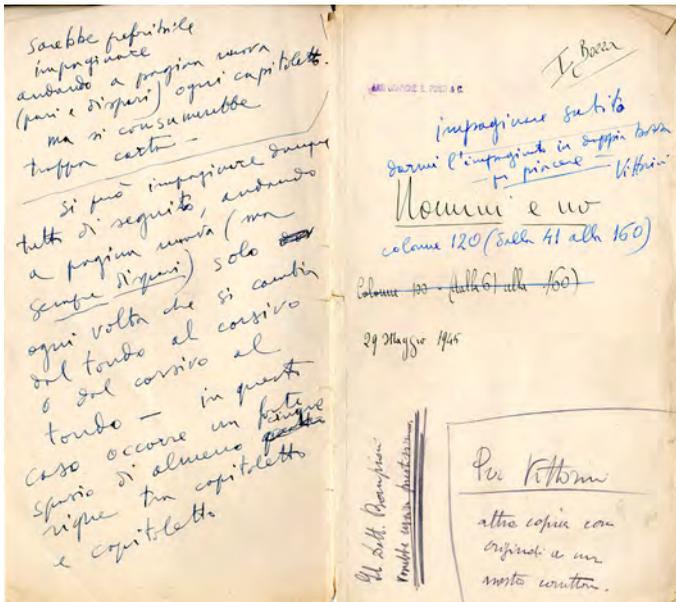


FIGURA 7

APICE, FEV, AVB, sbf. “carte pers. casa ed.”; s. “ms e bozze”, sts. “1945”, f. “bozze UeNo”: facciata interna della prima cartelletta e facciata esterna della seconda.

Allegato A

XLII - Pur io vorrei la sua presenza di più. Dico del Gracco. Di più in quello che fa Eune 2, che è Eune 2; e di più, con me stesso, in quello che io scrivo.

Eccoli, stanotte, con questi uomini: Orazio e Metastasio.

«Perché?», domanda loro.

Non è necessario che lo domandi; egli sa perché lottano, e sa, come di se stesso, che devono lottare; sa che essi sanno di dover lottare. Ma egli non pone la sua domanda alla coscienza loro; non a loro che pensano, a loro che hanno idee, a loro che hanno fede. Io pone ad altro di loro: alle facce loro; e per la risposta grossa? Non. Non potrebbero. Sarebbe facile. Sarebbe anche astratta. Per questo arrossiscono; non vogliono che dare motivi minimi della loro partecipazione alla lotta, e quasi giustificarsi, coi motivi più piccoli, privati, personali, di avere «la pretesa di lottare».

Ora io vorrei Gracco e Eune 2, in questa stessa specie di dialogo. Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Eune 2, come può posta a un Orazio, a un Metastasio. E che Eune 2 rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere. Quali motivi minimi darebbe del suo modo di partecipare alla lotta? Con quali motivi personali: «si giustificherebbe» della sua «pretesa di lottare» nel modo che lotta?

Ripeto: un vecchio disco che suona da dieci anni mi tiene legato a Eune 2. Io non posso scegliere di scrivere del Gracco invece che di Eune 2. Ma vorrei che qualcosa com'è il Gracco fosse sempre presente in questa nostra storia, e mi facesse avere anche da Eune 2 un'umile risposta.

Eune 2 è un intellettuale. Egli avrebbe potuto lottare senza mai disperazione se avesse continuato a lottare da intellettuale. Perché ha voluto cambiare genere di lotta? Perché ha voluto cambiare d'arma? Perché ha lasciato la penna e preso in mano la pistola?

FIGURA 8

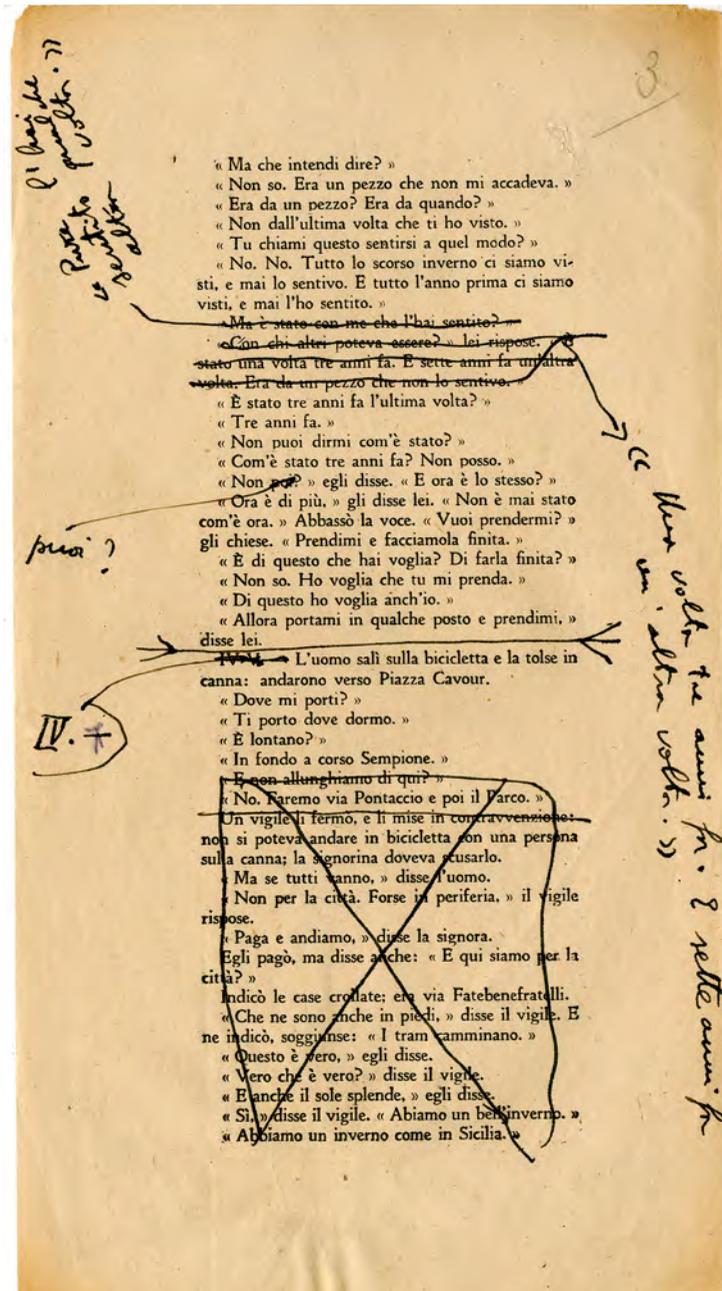


FIGURA 9

APICE, AVB, sbf. "carte pers. casa ed."; s. "ms e bozze", sts. "1945", f. "bozze UeNo": colonna 3.



FIGURA 10

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945.

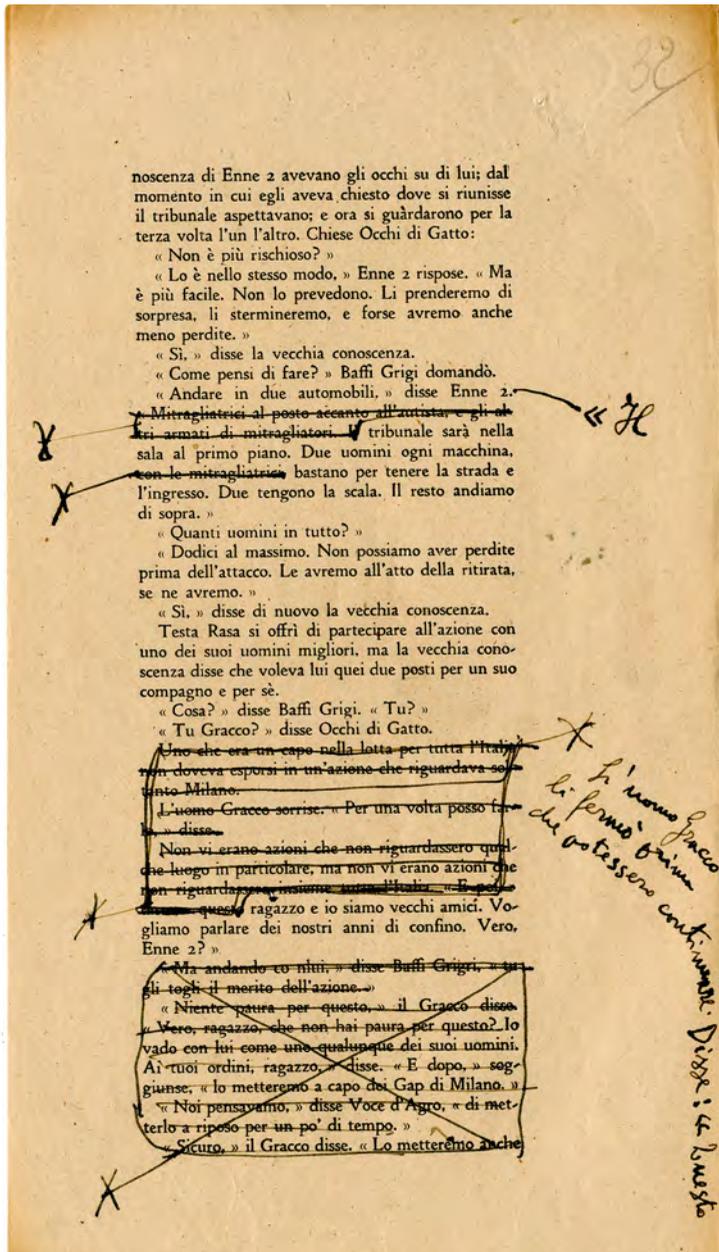


FIGURA 13

APICE, AVB, sbf. "carte pers. casa ed."; s. "ms e bozze", sts. "1945", f. "bozze UeNo": colonna 32.

203

~~più luce. Enne 2 potè vedere soltanto che il biglietto era di Berta; non po-
teva 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 ~~dire?~~ che può dire?"
Vedevo la notte fuori dai vetri; le griglie non erano abbassate, e senti
la porta aprirsi piano.
"Ancora?" disse. "Chi è ancora?"
"Sss," disse chi entrava. Parlava sottovoce. "Signore."
"Lasciatemi stare."
"No, compagno. Ci sono."
"Ci sei? Anch'io ci sono."
"Non parlo di me," disse l'operaio. "Devi scusarmi. Sono loro che ci sono."
"Loro? Chi loro?"
"Loro di Cane Nero."
"E che cosa vogliono?"
"Vengono. Hanno circondato il quartiere."
"Per fare che cosa? Vai a dormire, compagno."
"Dai tetti si può scappare."
"Allora scappa."
"Scusami, fratello. Io parlo per te."
"Io non ne ho bisogno."
"Come no? Ti ho detto che vengono."
"E che possono farmi? Vengano."
"Fratello, tutti della casa scappano."
"Meglio, fratello. Dormirò meglio."
~~L'operaio si avvicinò.
Prima era stato sul passo della porta, parlando un pò curvo, sempre sotto=
voce, la mano sopra la maniglia; e ora venne, nel buio, fino al letto.
"Allora vuoi fare quello che ho pensato," disse.~~~~

FIGURA 15

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo ms": dattiloscritto 203.

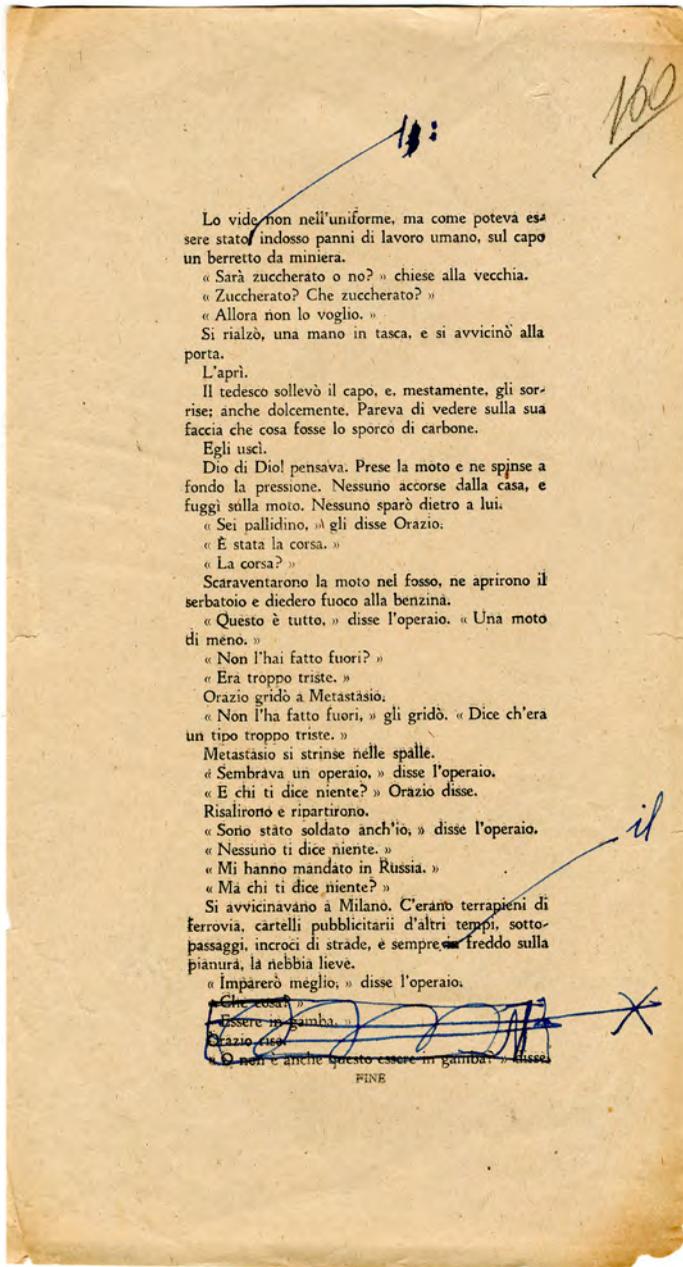


FIGURA 16

APICE, AVB, sbf. "carte pers. casa ed."; s. "ms e bozze", sts. "1945", f. "bozze UeNo": colonna 160.



FIGURA 17

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1949.

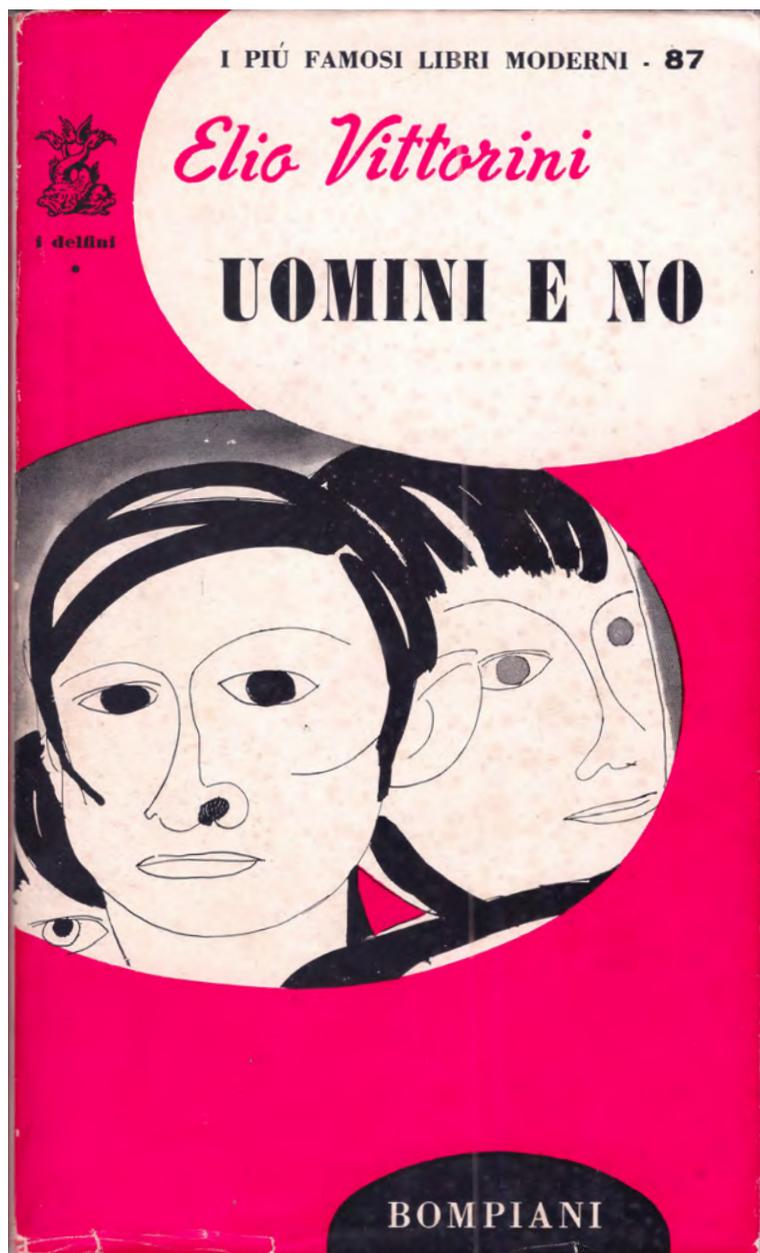


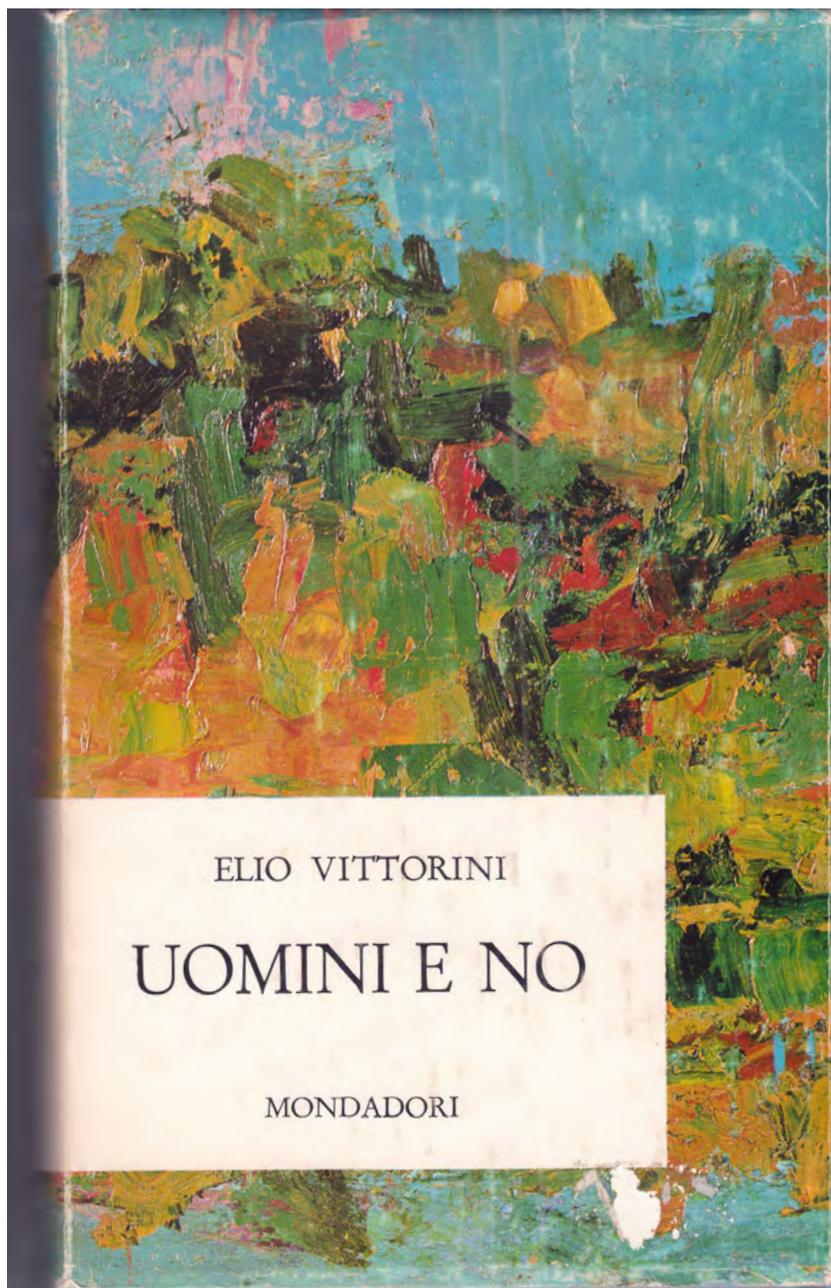
FIGURA 18

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1960 (e ristampa 1962).



FIGURA 19

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, Oscar, 1965.

**FIGURA 20**

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, I Narratori, 1966.

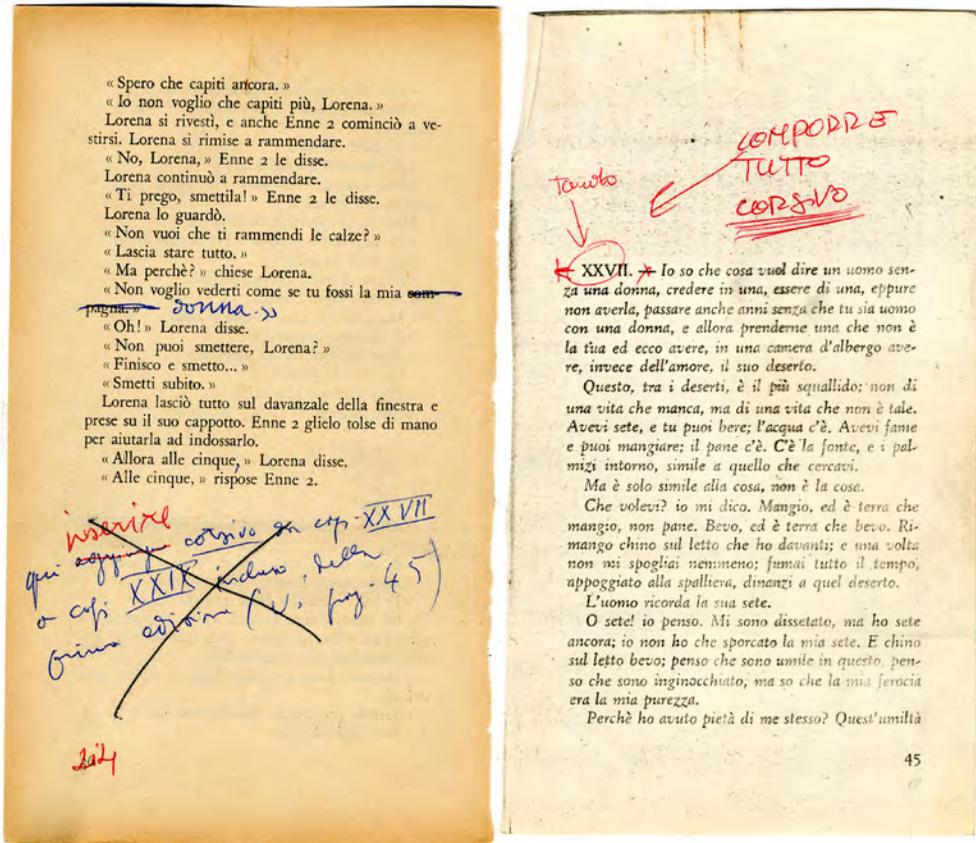


FIGURA 21

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo 1965": antigrafo per edizioni Mondadori 1965-66, pagine postillate di un volume dell'edizione Bompiani 1949 (a sinistra), con fotocopie dall'edizione 1945 (a destra).

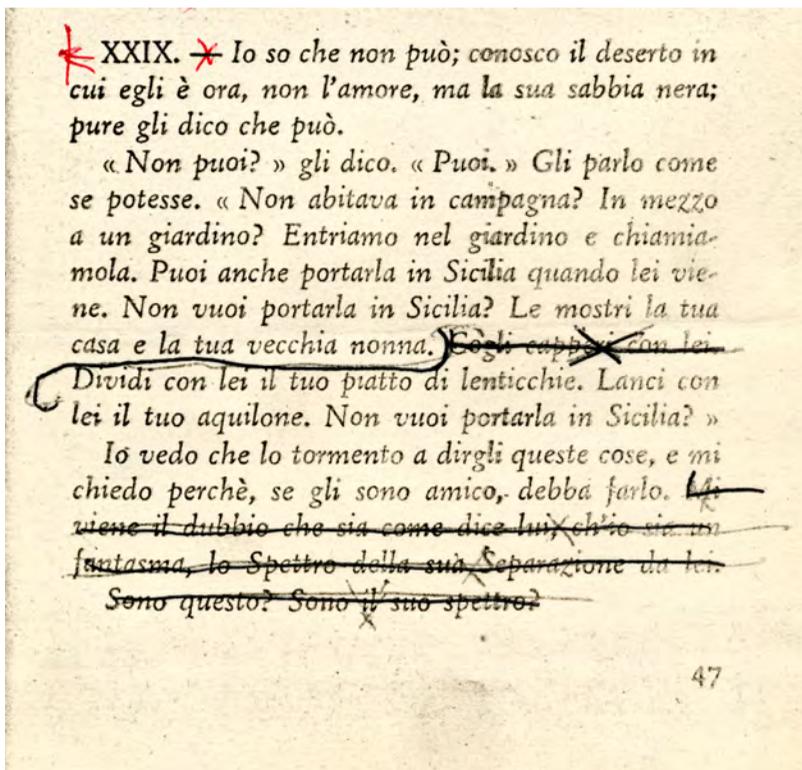


FIGURA 22

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo 1965": autografo per edizioni Mondadori 1965-66, pagina fotocopiata (dettaglio) dall'edizione 1945 con correzioni.

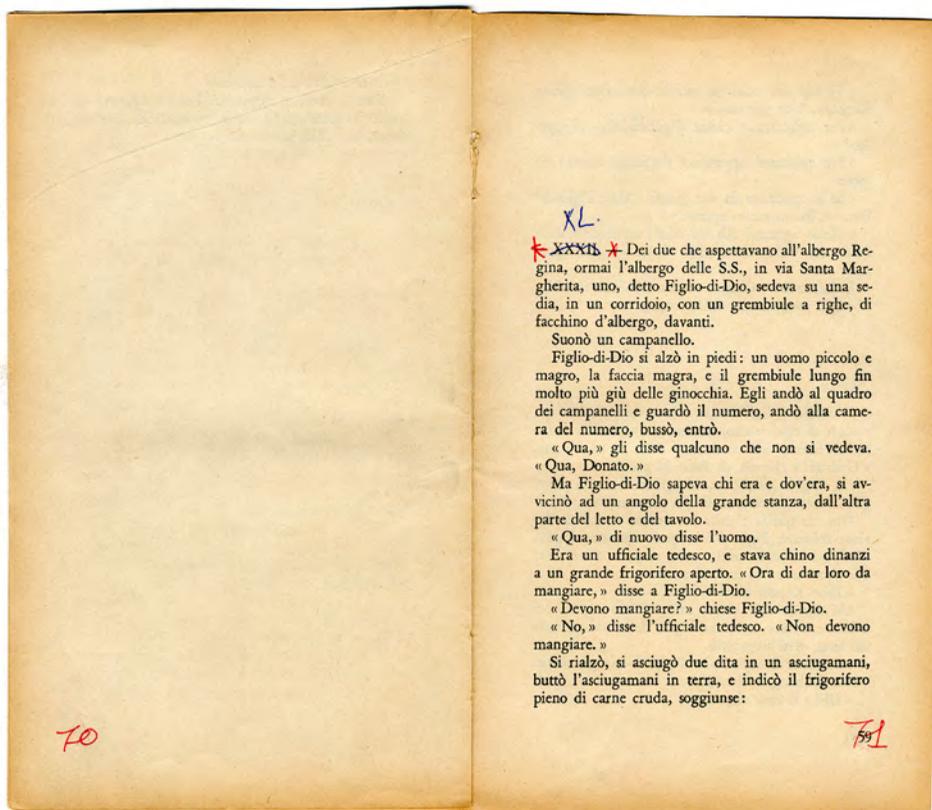


FIGURA 23

APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo 1965": antografo per edizioni Mondadori 1965-66, nella numerazione di pagina sono conteggiate anche le pagine bianche.

**BIBLIOGRAFIA
E RIFERIMENTI ARCHIVISTICI**

Bibliografia

A parte le edizioni di *Uomini e no* analizzate nel presente volume e indicate qui di seguito, per tutte le opere di Elio Vittorini si rimanda alle indicazioni bibliografiche contenute nelle note ai testi di Raffaella Rodondi in Vittorini Elio, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1974, 2 volumi.

Si danno poi i riferimenti alle altre opere di Elio Vittorini citate nel corso della trattazione, ma non comprese nei due volumi dei Meridiani Mondadori.

A seguire, infine, tutta la bibliografia critica citata nelle note e altri studi critici di riferimento, esclusi i singoli articoli apparsi sui periodici dell'epoca considerata (1944-1966), i cui dati sono riportati nelle note in calce al testo.

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, Letteraria, 1945 (21 giugno).

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, Letteraria, 1945 (13 ottobre).

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, Letteraria, 1949.

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, I Delfini, 1960.

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, I Delfini, 1962.

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, Oscar, 1965.

Vittorini Elio, *Uomini e no*, Milano, Mondadori, I Narratori, 1966.

Vittorini Elio, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957.

Vittorini Elio, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di Dante Isella, Milano, Il Saggiatore, 1967; nuova edizione con prefazione di Cesare De Michelis, a cura e con postfazione di Virna Brigatti, Matelica (MC), Hacca – Kindustria, 2016.

Vittorini Elio (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori a cura di Elio Vittorini*, con una postfazione di Sergio Pautasso, Milano, Bompiani, 1968.

Vittorini Elio, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

Vittorini Elio, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

Vittorini Elio, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere, da «Il Politecnico» e altre lettere*, introduzione di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001

Vittorini Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di

- Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008 (I ed. 1997).
- Vittorini Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- Vittorini Elio, *Americana*, a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria, Milano Bompiani, 2012 (I ed. 1984).
- Vittorini Elio, *Si diverte a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito, Milano, Archinto, 2016.
- «Il Ponte», numero monografico dedicato a Elio Vittorini, a. xxix, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973.
- «Autografo», numero monografico dedicato a Elio Vittorini, v. viii, nuova serie, n. 22, febbraio 1991.
- Catalogo generale Bompiani. 1929-1999*, Milano, RCS Libri, 1999.
- Alicata Mario, *La corrente Politecnico* (1946), in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- Antonielli Sergio, *La letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.
- Antonielli Sergio, *M'illumino d'immenso*, a cura di Edoardo Esposito, Milano Mursia, 1987.
- Asor Rosa Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (I ed. Roma, Samonà e Savelli, 1965; nuova ed. ampliata: *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi, 2015).
- Asor Rosa Alberto, *Il neorealismo*, in *La cultura*, in *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, coordinata da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, vol. iv, tomo ii, pp. 1604-1615.
- Asor Rosa Alberto, *Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta (Elio Vittorini)*, in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni-RCS Libri, 2004, pp. 339-354.
- Amoroso Giuseppe, *Le due redazioni delle «Donne di Messina» di Elio Vittorini*, in «Convivium», n. 34, ottobre 1966, poi in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1970.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, *Natura e storia nell'opera di Elio Vittorini*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976) a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Greco, 1978, pp. 15-46; ora in *La forma e la vita: il romanzo del novecento*, Milano, Mursia, 1987, pp. 149-182.

- Bigongiari Piero, *L'uomo e lo spettro*, «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967, pp. 121-127.
- Bompiani Valentino, *Via privata*, Milano, Mondadori, 1973.
- Bo Carlo, *Note su Vittorini (1941)*, in *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 627-633.
- Bo Carlo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di, Torino, ERI, 1951; nuova edizione Bo Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Medusa, 2015.
- Bonsaver Guido, *Elio Vittorini: the Writer and the Written*, Leeds, Northern University Press, 2000.
- Bonsaver Guido, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati, 2008.
- Boudic Goulven, «*Esprit*» 1944-1982 : *les métamorphoses d'une revue*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2005.
- Brigatti Virna, *Niccolò Gallo. La ricerca di una militanza*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp. 77-96.
- Brigatti Virna, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (I): le fasi di scrittura delle carte manoscritte*, «Otto/Novecento», n. 3 (2012), pp. 111-139.
- Brigatti Virna, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, in «Otto/Novecento», n. 1 (2013), pp. 107-128.
- Brigatti Virna, *Atto primo di Elio Vittorini: appunti per una rilettura*, «Testo&Senso», nuova serie, n. 14, 2013, <http://testoesenso.it/article/view/145>.
- Brigatti Virna, *Una sponda in Italia per la libertà della cultura: Vittorini nel dibattito intellettuale e politico dell'immediato dopoguerra francese*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, numero monografico di «Il Giannone», a. XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 115-136.
- Brigatti Virna, *Pagine inedite di Elio Vittorini: il grande amore di Berta*, in «La modernità letteraria», vol. 7, a. 2014, pp. 181-190.
- Brigatti Virna, Cadioli Alberto, Corsi Marco, Piazza Isotta, Sironi Marta, *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, a cura di Cadioli Alberto, Milano, Unicopli, 2015.
- Brigatti Virna, *La funzione Milano nella "poetica editoriale" di Elio Vittorini*, in *Atti del Seminario annuale MOD, Vittorini nella città politecnica*, Milano, 19-20 febbraio 2016, in corso di pubblicazione.
- Briosi Sandro, *Vittorini*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- Cadioli Alberto, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (II ed. 2003; III ed.

- rivista e aumentata in preparazione per il 2017).
- Cadioli Alberto, *Vittorini e l'editoria*, in *Elio Vittorini scrittore / intellettuale / editore*, a cura di Massimo Raffaelli, numero monografico di «I Quaderni», Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche, n. 21 (1997), pp. 29-42.
- Cadioli Alberto, *Il silenzio della parola. Scritti di poetica del Novecento*, Milano, Unicopli, 2002.
- Cadioli Alberto, *Il patto editoriale nelle edizioni moderne e contemporanee*, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 663-672.
- Cadioli Alberto, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Cadioli Alberto e Lupo Giuseppe (a cura di), *Atti del Seminario annuale MOD, Vittorini nella città politecnica*, Milano, 19-20 febbraio 2016, in corso di pubblicazione.
- Calvino, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, vol. I, 1991, pp. 1185-1204.
- Catalano Ettore, *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progreedit, 2007 (I ed. Bari, Dedalo, 1977).
- Centovalli Benedetta, *Le carte di Vittorini nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia*, in «Autografo», numero monografico dedicato a Elio Vittorini, v. VIII, nuova serie, n. 22, febbraio 1991, pp. 103-121.
- Chirico Gianpiero, *Elio Vittorini, epistolario americano*, prefazione di Raffaele Crovi, Palermo-Siracusa, Arnaldo Lombardi Editore, 2002.
- Cittadini Cipri Anna Maria, *Italia e Francia nel secondo dopoguerra. Il caso Vittorini-Sartre*, Milano, Giuffrè, 1984.
- Corti Maria, *Prefazione a Vittorini Elio, Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, vol. I, pp. IX-LX.
- Corti Maria, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- Crovi Raffaele, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Crovi Raffaele, *Vittorini cavalcava la tigre. Ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Roma, Avagliano Editore, 2006.
- Debenedetti Giacomo, *Vittorini a Cracovia*, in «Paragone», a. XVIII, n. 206/26, aprile 1967.

- Decleva Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 2007 (I ed. 1993).
- D'Ina Gabriella e Zaccaria Giuseppe (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.
- Esposito Edoardo (a cura di), *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.
- Esposito Edoardo, *Maestri cercando. I giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, CUEM, 2009.
- Esposito Edoardo (a cura di), *Il dèmon dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.
- Esposito Edoardo, *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli editore, 2011.
- Falaschi Giovanni, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.
- Falaschi Giovanni, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, Messina-Firenze, G. D'Anna Editore, 1977.
- Falchetto Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992.
- Ferrara Enrica Maria, *Vittorini in Conversazione con Wilder*, «Italice», vol. 90, n. 3, 2013, pp. 398-421.
- Ferrara Maria Enrica, *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento. Vittorini, Pasolini, Calvino*, Firenze University Press, 2014.
- Ferrata Giansiro, *Introduzione a Vittorini Elio, Uomini e no*, Milano, Mondadori, Oscar, 1966 (e ed. sgg. 1973-1980).
- Ferretti Gian Carlo, *Introduzione al Neorealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Ferretti Gian Carlo, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, edizione accresciuta, Milano, Mursia, 1981 (I ed. 1968).
- Ferretti Gian Carlo, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- Ferretti Gian Carlo, *La formazione di Vittorini editore*, in *Calvino e l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 263-276.
- Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 24.
- Ferretti Gian Carlo e Guerriero Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Ferretti Gian Carlo, *Storia di un editor. Niccolò Gallo*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015.

- Forlin Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie (1945-1955). Médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Forti Marco e Pautasso Sergio (a cura di), *Il Politecnico. Antologia critica*, Milano, Lerici, 1960.
- Forti Marco, *Vittorini e «Le donne di Messina»*, in *Narrativa e romanzo nel Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.
- Fortini Franco, *Il senno di poi (inverno 1956-1957) e Che cosa è stato il «Politecnico»* in *Dieci inverni*, Bari, De Donato, 1973, pp. 29-55 e pp. 59-79.
- Fortini Franco, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne Due e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», numero monografico dedicato a Elio Vittorini, a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 982-993; ora in Fortini Franco, *Saggi e epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 730-746.
- Franco Fortini, *Una sponda a Parigi per «Il Politecnico» di Vittorini*, «il manifesto», 23 novembre 1990; ora in Franco Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 148-152.
- Gimmi Annalisa (a cura di), *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2002.
- Girardi Antonio, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 1975.
- Gronda Giovanna (a cura di), *Per conoscere Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979.
- Lupo Giuseppe, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- Lupo Giuseppe (a cura di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, numero monografico di «Il Giannone», a. XI, n. 22, luglio-dicembre 2013.
- Mangoni Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Milanini Claudio (a cura di), *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Moggi Rebullà Patrizia e Zerbini Mauro (a cura di), *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore 1912-1983*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, 5 voll.
- Mondadori Alberto, *Lettere di una vita (1922-1975)*, a cura di Gian Carlo Ferretti,

- Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996.
- Morin Edgar, *Autocritique*, Paris, Julliard, 1959.
- Noventa Giacomo, *Un titolo, un libro e un romanzo*, in «La Gazzetta del Nord», 29 luglio, 5 e 31 agosto 1946.
- Noventa Giacomo, *Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, Scheiwiller, 1960.
- Noventa Giacomo, *Il grande amore. In “Uomini e no” di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, in “*Il grande amore*” e altri scritti 1939-1948, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 257-288.
- Panicali Anna, *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1982.
- Panicali Anna, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- Pavese Cesare, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- Pautasso Sergio, *Elio Vittorini*, Torino, Borla Editore, 1967.
- Piazzoni Irene, *Valentino Bompiani: un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED edizioni 2007.
- Pomilio Tommaso, *Enne 2 e il suo doppio: le resistenze di Vittorini*, in *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del Neorealismo*, Roma, Bulzoni Editore, 2012, pp. 45-59.
- Raffaelli Massimo, *Noventa e Fortini lettori di Uomini e no*, in «Chroniques italiennes», n. 79/80, a. 2007, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, pp. 59-66.
- Rappazzo Felice, *Vittorini*, Palermo, Palumbo, 1996.
- Rosa Giovanna, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.
- Rodondi Raffaella, *Viaggio intorno al «Garofano»*, in *Il presente vince sempre*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Roy Claude, *Nous*, Paris, Gallimard, 1972.
- Salinari Carlo, *L'ideologia di Vittorini (1958)*, in *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 149-169.
- Savio Davide, *Cartografie del deserto. Le due Milano di Uomini e no (1945)*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, a cura di Giuseppe Lupo, nu-

- mero monografico di «Il Giannone», a. XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 91-113.
- Sipala Paolo Mario e Scuderi Ermanno (a cura di), *Elio Vittorini*, Atti del convegno internazionale di studi (Siracusa - Noto, 12-13 febbraio 1976), Catania, Greco, 1978.
- Spinazzola Vittorio, «Uomini e no», ovvero Amore e Resistenza, in Id., *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312.
- Spinazzola Vittorio, Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV, *Il secondo novecento*, tomo II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 408-424.
- Spinazzola Vittorio, *Elio Vittorini*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 288-292.
- Spinazzola Vittorio, *Un aquilone sulla Sicilia*, in *Itaca addio: Vittorini, Pavese, Meneghelli, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano il Saggiatore, 2001, pp. 37-88.
- Spinazzola Vittorio, *Il risveglio delle coscienze: Elio Vittorini in Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 37-38.
- Spriano Paolo, *Le passioni di un decennio. 1946-1956*, Milano, Garzanti, 1986.
- Varone Giuseppe, *L'impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare: il teatro-conversazione di Elio Vittorini*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 4, 2011, pp. 172-183.
- Giuseppe Varone, *I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- Zancan Marina, *Elio Vittorini: da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, in *Elio Vittorini*, Atti del convegno internazionale di studi (Siracusa - Noto, 12-13 febbraio 1976), a cura di Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, Catania, Greco, 1978, pp. 225-253.
- Zancan Marina, *Il progetto «Politecnico»: cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Zanobini Folco, *Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980.
- Wilder Thornton, *Piccola città*, trad. it. di Alessandra Scalero (titolo originale *Our town*), Roma, Elios Editore, s.d. [1946].
- Winock Michel, *Histoire politique de la revue «Esprit» 1930-1950*, Paris, Éditions de Seuil, 1975.

Riferimenti archivistici

- Apice, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo ms" Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo: "Uomini e no"; sottofascicolo: "Uomini e no, manoscritto".
- APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", stf. "UeNo 1965" Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini; Serie 5: "Testi letterari e saggistici"; fascicolo: "Uomini e no"; sottofascicolo: "Uomini e no, Mondadori 1965".
- APICE, FEV, s. 5, f. "UeNo", sf. "UeNo rec." Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, Serie 5. "Testi letterari e saggistici"; fascicolo: "Uomini e no"; sottofascicolo: "Uomini e no recensioni".
- APICE, FEV, s. 2: 1945-1965, f. Bompiani Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Fondo Elio Vittorini, serie 2: "Corrispondenza ricevuta, 1945 - 27 gennaio 1965", fascicolo "Valentino Bompiani".
- APICE, AVB, sbf. "carte pers. casa ed."; s. "ms e bozze", sts. "1945", f. "bozze UeNo" Università degli Studi di Milano – Centro APICE, Archivio personale Valentino Bompiani; subfondo: "Carte personali della casa editrice, 1923-1991; serie: "Manoscritti e bozze: 1945-1991"; sottoserie: "Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945"; fascicolo: "bozze Uomini e no".
- RCS-315ACEB Archivio Storico della Casa Editrice Valentino Bompiani presso la fondazione Rizzoli Corriere della Sera, Area 1. Area editoriale, Serie 1. Corrispondenza con gli autori, Sottoserie 1. Carteggio con gli autori italiani fino al 1972, fascicolo 1.1.1 "Vittorini Elio" – segnatura 315ACEB (19/04/1938-25/09/1984).

- FAAM, AME, Ar., EV2 Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Arnoldo Mondadori, fascicolo “Elio Vittorini 2. 29 marzo 1936 - 2 dicembre 1968”.
- FAAM, AME, Segr., EV Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Segreteria editoriale autori italiani dell’archivio storico della Mondadori, fascicolo “Elio Vittorini e eredi”.
- FAAM, AME, Al., EV Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Alberto Mondadori, fascicolo “Elio Vittorini”.

INDICE DEI NOMI¹

- Aglianò Sebastiano, 328, 329n., 336n., 343n.
- Aiolfi Luciano, 325n.
- Alicata Mario, 233n., 334n., 336n., 368, 369.
- Alvaro Corrado, 419n., 427.
- Amari Michele, 320n.
- Amoroso Giuseppe, 435n.
- Amrouche Jean, 233n.
- Antelme Robert, 368n.
- Antonielli Sergio, 145n., 312n., 315n., 330n.
- Aragon Louis, 369n.
- Arnaud Michel, 354n., 371, 372n., 377n., 379n.
- Asor Rosa Alberto, 108n., 185n., 257n., 311, 312, 313n., 333n., 353n., 380n., 471n.
- Banfi Antonio, 85n., 340, 341.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, 301n., 316n.
- Barthes Roland, 380n.
- Bigiaretti Libero, 326n.
- Bigongiari Piero, 197n., 201n., 380n.
- Bilenchi Romano, 311n., 317n., 338n., 346, 347.
- Bo Carlo, 314n., 324n., 330, 331, 365, 370, 380n., 409, 471, 472.
- Bobbio Norberto, 141n.
- Bompiani Editore, 11, 13 n., 19, 21, 22, 77, 240n., 319, 320n., 321n., 383, 422, 424, 425, 426, 427n., 434, 437, 457n., 458, 469n.
- Bompiani Valentino, 13, 21, 65, 66, 74n., 75n., 141n., 307, 315n., 321n., 353, 381n., 382, 383, 384n., 402n., 419, 420, 421, 422n., 424, 426, 427, 428, 429n., 434n., 435, 437n., 438n., 457n., 458n.
- Boudic Goulven, 376n.
- Brancati Vitaliano, 419n., 427.
- Brandon-Albini Maria, 373, 379n.
- Brigatti Virna, 28n., 66n., 108n., 121n., 125n., 162n., 208n., 341n., 368n., 373n., 419n., 438n., 473n.
- Budigna Luciano, 327n.
- Cadioli Alberto, 73, 78, 80n., 338n., 438n.
- Calamandrei Franco, 338n.
- Calvino Italo, 216n., 315, 316n., 318, 319n., 425n.
- Cantoni Roberto, 425n., 426n.
- Caprara Massimo, 337, 338, 339.
- Carabba Editore, 313n.
- Carpi Fabio, 162.
- Casanova Laurent, 375.
- Cittadini Ciprì Anna Maria, 359n.
- Contini Gianfranco, 316n.
- Corigliano Giuseppe, 326n.
- Corsi Marco, 438n.
- Corsini Gianfranco, 347n.
- Corti Maria, 11, 13, 19n., 93n., 312n., 313, 314, 315, 316, 330, 349, 358n., 413, 416n.,
- Crovi Raffaele, 191n., 343n., 349n., 409n., 441, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 469.
- Cruciani Alessandro, 441n.

¹ Dall'indice dei nomi è escluso quello di Elio Vittorini, presente quasi in ogni pagina del volume.

- Curiel Eugenio, 320n.
 D'Ina Gabriella, 381n.
 Danovi Pier Annibale, 428n.
 De Micheli Mario, 325n., 343.
 De Michelis Cesare, 208n.
 Decleva Enrico, 422n., 424n., 425n., 426n.
 Denti Vittorio, 327n.
 Desanti Dominique, 376.
 Di Stefano Paolo, 470n.
 Duras Marguerite, 349, 368n.
 Eco Umberto, 436n.
 Einaudi Editore, 141n., 319n., 359n., 368n.,
 381, 382, 383, 420n., 425, 457n.
 Einaudi Giulio, 141n., 368n., 382, 458n.
 Éluard Paul, 378.
 Esposito Edoardo, 95n., 97, 104n., 139,
 156, 158n., 166n., 216, 315n., 344n., 469,
 470n., 471n.
 Falaschi Giovanni, 171n., 270n., 312n.,
 317n., 318n., 319n., 338n.
 Falcetto Bruno, 196n., 312n., 313n., 316n.,
 319, 336n., 415, 416n.
 Falqui Enrico, 313n., 329n., 386n.
 Fauchery Pierre, 379n.
 Faulkner William, 351, 352n., 423n.
 Federici, Federico, 426n.
 Ferrara Maria Enrica, 131n., 163n., 191,
 192, 193n., 458.
 Ferrata Giansiro, 470n.
 Ferretti Gian Carlo, 74n., 77, 240n., 312n.,
 314, 319n., 323n., 424n., 367n., 369n.,
 381n., 419n., 424n., 425n., 426n., 437n.,
 446n., 458n., 473n.
 Finocchiaro Cimirri Giovanna, 435n.
 Fofi Goffredo, 314n.
 Forlin Olivier, 371n., 373n., 374n., 375n.,
 376n.
 Forti Marco, 435n.
 Fortini Franco, 91n., 166n., 223, 338n.,
 339, 340, 346n., 368, 369, 389n., 463,
 464, 465, 469.
 Francesco (San), 378.
 Franchi Raffaello, 337n.
 Gallimard Editore, 354n., 368n., 371, 372n.,
 375n., 378, 379.
 Gallo Niccolò, 473.
 Gilson de Rouvieux Pierre, 341n., 371n.
 Ginzburg Leone, 141n.
 Ginzburg Natalia, 425n.
 Gittings Kay, 23n., 27n., 75n., 348n., 351,
 354n.
 Gorlier Claudio, 139n.
 Guarnieri Silvio, 75n., 318n., 320n., 342n.
 Guerriero Stefano, 324n.
 Hawthorne Nathaniel, 246.
 Hemingway Ernest, 305, 306, 336n.
 Ibarurri Dolores, 269.
 Isella Dante, 208n.
 Kanapa Jean, 375.
 Lorca Federico García, 320n., 322, 323.
 Lorenzon Jacopo, 438n.
 Luccioni Gennie, 367, 368n., 379n.,
 Luperini Romano, 316n.
 Lupo Giuseppe, 189n., 191n., 197n., 341n.,
 366, 438n., 459n., 460, 461, 466n.
 Manfriani Franco, 147n., 344n.
 Manghetti Gloria, 420n.
 Mangoni Luisa, 141n.
 Mansfield Catherine, 343n.
 Marx Karl, 91n., 377n.
 Mascolo Dionys, 349n., 368n., 375, 409n.
 Melville Herman, 246, 305.
 Menichini Dino, 328n.

- Merleau-Ponty Maurice, 368n.
 Milanini Claudio, 312, 316n., 317n., 330n.
 Minoia Carlo, 75n.
 Moggi Rebulla Patrizia, 439n.
 Mondadori Alberto, 319n., 419n., 421, 422n., 437.
 Mondadori Arnaldo, 421, 422, 423n., 424n., 425, 426n., 438, 466.
 Mondadori Editore, 11, 13, 19, 21, 22, 356, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 429n., 435, 437, 438, 439, 442, 452, 456, 457, 458, 460, 466, 469n., 470.
 Mondo Lorenzo, 141n.
 Monti Giovanni, 319n., 320n.
 Moravia Alberto, 419n., 427.
 Morin Edgar, 368n., 375, 377, 409n.
 Morlotti Ennio, 74, 384, 441.
 Morra Umberto, 337n.
 Mounier Emmanuel, 367, 377.
 Mounin George, 378, 379n.
 Nadeau Maurice, 368n., 379.
 Nisticò Vittorio, 325n.
 Noventa Giacomo, 147n., 166, 343, 344, 345, 346, 380n., 460, 463, 464, 465, 469.
 Onofri Fabrizio, 331, 332n., 333, 334, 335, 336, 340.
 Ortolani Adriano, 435n.
 Paladini A., 326n.
 Panicali Anna, 76n., 87n., 90n., 111n., 114n., 117n., 156, 189n., 191n., 211n., 223n., 280n., 304n., 364n., 435n., 460n.
 Papini Maria Carla, 420n.
 Parenti Editore, 319, 382n., 427.
 Pautasso Sergio, 264, 278n., 280n., 389n.
 Pavese Cesare, 141n., 311n., 316, 317n.
 Piazza Isotta, 438n.
 Piazzesi Gianfranco, 343, 346, 347, 348, 349, 350, 351.
 Piazzoni Irene, 419n.
 Piccioni Leone, 334n.
 Piceni Enrico, 421n., 423, 438n.
 Pintor Giaime, 141n.
 Piovene Guido, 342.
 Poe Edgard Allan, 246.
 Ponti Pino, 383, 384.
 Pratolini Vasco, 311, 419n.
 Proust Marcel, 92n., 196n.
 Puerari Alfredo, 326n., 327n., 328n.
 Risi Nelo, 162.
 Rodondi Raffaella, 19, 20, 23n., 67n., 92n., 131, 140n., 156n., 161, 162, 191n., 320n., 321n., 324n., 334n., 336n., 351n., 355n., 356n., 364n., 373n., 400, 421n., 422n., 428, 435n.
 Romano Ruggiero, 311n.
 Romiti Sergio, 383.
 Rosa Giovanna, 78n.
 Roy Claude, 368n., 372, 373n., 374, 376, 378.
 Rusca Luigi, 421n.
 Salinari Carlo, 120n., 330n., 352, 380n.
 Sanguineti Edoardo, 437n., 457n., 458.
 Santoro Marco, 78n.
 Saroyan William, 92n., 139, 150n., 269, 423.
 Sartre Jean Paul, 359n., 368n.
 Savio Davide, 189n.
 Scalero Alessandra, 131n.
 Scheiwiller Editore, 344, 463.
 Scuderi Ermanno, 301n.
 Serandrei Mario, 314.
 Serini Paolo, 425n.
 Seroni Adriano, 325n., 334n.
 Servicen Louise, 379n.

- Sipala Paolo Mario, 301n.
Sironi Marta, 438n.
Spignoli Teresa, 420n.
Spinazzola Vittorio, 74, 45n., 80, 108n.,
176n., 185n., 195, 214n., 254n., 257n.,
261n., 280n., 292, 324n., 342n., 392n.,
467, 468, 469.
Spriano Paolo, 331n., 332n., 333, 336n.,
339n.
Steinbeck John, 378, 423n.
Stendhal, 92n.
Tavoni Gioia Maria, 78n.
Tofanelli Arturo, 326n.
Togliatti Palmiro, 81n., 91n., 218n., 320,
331, 332n., 333, 336, 337, 338n., 339n.,
367, 368, 369, 376, 377, 378.
Unamuno Miguel de, 322.
Vaime Enrico, 459, 460, 461, 462.
Varone Giuseppe, 166n., 191n., 435n.
Verga Giovanni, 311n., 325.
Vigorelli Giancarlo, 461n.
Vittorini Ugo, 328n.
Vivanti Corrado, 311n.
Volli Ugo, 461n.
Wilder Thornton, 131, 190, 191, 192, 198n.
Winock Michel, 376n., 377.
Zaccaria Giuseppe, 139, 381n., 428n.
Zancan Marina, 320n., 322n., 338n., 366n.,
446n.
Zdanov Andrej Aleksandrovič, 376, 377n.
Zerbini Mauro, 439n.
Zucaro Domenico, 141n.

