UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere Moderne

Tesi di Laurea

Conversazione in Sicilia. Elio Vittorini e la fotografia

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Tommaso Poli
n° matricola 2077954 / LTLT

Anno Accademico 2024 / 2025

Tornava di continuo a guardare nella macchina,
di cui dirigeva di qua e di là l'obiettivo spianato,
come se guardare appunto attraverso la spia di
una macchina fotografica fosse l'unico modo in cui
era capace di guardare una persona o una cosa

E. Vittorini, *Le donne di Messina*

INDICE

Introduzione……. 5

Capitolo I. Il viaggio di Vittorini……. 11

Il Primo Vittorini…… 11
La scoperta dell'America……. 16
L'attività editoriale…….. 19
La prosa e il linguaggio…….. 22

Capitolo II. Il parlar figurato…… 27

Cinema, pittura, fumetto …… 27
Il Fototesto…….. 31
Le fotografie di "Americana"…… 35
Le fotografie de "Il Politecnico"……. 39

Capitolo III. Gli Astratti Furori…… 45

Conversazione in Sicilia…….. 45

L’edizione illustrata del 1953……. 55
Le altre edizioni illustrate…… 72

Bibliografia ……. 78

Introduzione

> È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine. Ma è l'ottimismo che se ne va sempre per ultimo, e che dunque serve, sovente, di più lungo aiuto.[1]

Questa tesi si propone lo scopo di passare in rassegna la parabola letteraria dello scrittore siciliano Elio Vittorini, con un particolare riguardo per la contaminazione con le arti visuali espressa in alcune sue opere. Alla base della sua esperienza c'era infatti una fervente ricerca di mettersi in comunicazione con un interlocutore, attraverso un percorso votato a rendere concreta questa sua vocazione, mediante l'uso di linguaggi tra i più disparati ed eccezionali possibili.

Il percorso di Vittorini passa dai primi tentativi di farsi accettare da una cultura omologata, fino alla comprensione che quella stessa cultura era nociva per la costituzione di un dialogo aperto e multiculturale. La scoperta di una letteratura straniera, diversa dalla propria, ma altrettanto interessante e stimolante, portò con sé germi per un rinnovamento. L'esperienza partecipativa e resistenziale della guerra, si tradusse poi nelle lotte per la diffusione di una cultura che fosse allo stesso tempo consapevole del mondo circostante, ma non filtrata ideologicamente, e soprattutto votata ad un ringiovanimento necessario e consapevole. L'adozione di nuove modalità, sempre più ardite, per esprimere le proprie idee, la ferma decisione controcorrente di abbracciarle ed entrare in contatto con esse, svilupparono un comportamento volto a rimettere sempre in discussione le proprie certezze.

L'intermedialità, nell'opera dello scrittore, si fonde principalmente con la scoperta delle qualità estetiche e simboliche della fotografia e del fotoracconto in particolare, che raggiungerà culmine massimo con la realizzazione nel 1953 dell'edizione illustrata di

[1] E. Vittorini, Prefazione al *Garofano rosso,* Mondadori, Milano, 1948.

Conversazione in Sicilia, il suo romanzo capolavoro, uscito in prima pubblicazione appena dieci anni prima, e che troverà finalmente vita grazie al contributo iconografico dell'amico e collega al tempo del "Politecnico", Luigi Crocenzi.

L'obiettivo è quindi quello di ricostruire questa vicenda così frastagliata e stratificata, tenendo sempre presente le particolarità del periodo in cui si inserisce, che ne hanno di certo influenzato la resa oggettiva, ma che a loro volta ne sono state inficiate. Scopo è quello di analizzare un processo che segnala l'incontro proficuo e florido tra mondi diversi, una cultura italiana profondamente ammorbata da convinzioni retrograde e anacronistiche, votate alla riesumazione di caratteri tradizionali e spaventati da tutto ciò che era nuovo, e un mondo costituitosi nel progresso del nuovo mezzo visuale che tenta di radicarsi in questa cultura satura, affidandosi ad un esemplare campione e portabandiera di questa congerie, Elio Vittorini stesso.

I metodi adoperati per la riuscita del lavoro constano, in primis, nella fase di preparazione alla stesura, di una attenta lettura della bibliografia vittoriniana, a cominciare con la produzione narrativa e romanziera dello scrittore, con un particolare interesse per quanto concerne la disanima dei mutamenti macroscopici in senso stilistico, che ci forniscono uno specchio limpido sulla sua maturazione. In seguito, una presa in esame del ricco bacino di contributi critici e saggistici, che hanno impreziosito negli anni la costruzione di un discorso sempre più esauriente sulla figura dello scrittore di Siracusa, con una peculiare oculatezza sulle parole di eminenti critici quali, per citare i più autorevoli, Sergio Pautasso, Anna Panicali, Raffaele Crovi e Claudio Toscani. Dopodiché ho concentrato le mie energie per comprendere le dinamiche e retoriche delle modalità fototestuali, di modo da inquadrarne la microstoria e intenderne le strutture di base, per operare un collocamento sistemico dell'opera presa in esame. Infine, prima di passare alla fase di scrittura, ho saggiato tutti i possibili apporti bibliografici redatti negli anni riguardo *Conversazione in Sicilia*, rileggendo più volte l'opera di riferimento, confrontandomi, a lettura in corso, con lettori ben più capaci di me, quali Maria Rizzarelli e Sergio Pautasso.

La scrittura ha conseguito uno schema ben preciso. Il primo capitolo si focalizza sulla figura di Vittorini, cercando di documentarne esaurientemente la vicenda globale, con un saltuario affidamento al capiente carteggio vittoriniano, che negli anni ha tessuto solide relazioni e ha scandito il suo iter lavorativo, dagli albori fino alle prove più mature. I fecondi epistolari, che annoverano come interlocutori figure di spicco come Palmiro

Togliatti, Ernest Hemingway, Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo, permettono di comprendere l'ampiezza della ragnatela di contatti e di conoscenze intessute da Vittorini, che raggiungono quasi tutti gli ambiti del fare cultura in Italia. Il capitolo è costituito da un primo paragrafo che tratta dell'ingresso nel mondo culturale italiano del giovane scrittore, a partire dal magistero malapartiano, che porta con sé una certa mentalità e un certo stile di scrittura e di oratoria. Di seguito si passa ad una disanima degli spostamenti dapprima esteriori, che riguardano l'accesso dello scrittore a riviste e giornali rilevanti all'epoca, come "Il Bargello" e "Solaria", che segneranno i primi anni '30, ed interiori, con una netta rivalutazione dell'ideologia del "fascismo di sinistra" che aveva abbracciato in prima battuta; proprio in questo decennio Vittorini si ritrova a dover fare i conti con una situazione politica insostenibile e che abbisogna di un cambiamento di fronte.

La rivelazione della letteratura nordamericana arriva agli occhi di Vittorini come un impulso per mettersi in contatto con un mondo ancora sconosciuto in Italia, ma che propone un'attrattiva senza precedenti, che spinge lo scrittore a diffondere questa cocente fascinazione mediante l'antologia del 1941, *Americana*. In seguito, il capitolo affronta il rapporto con il mondo dell'editoria e pubblicistica italiana, che subisce forte trasformazioni in questi anni del dopoguerra, anche grazie alla presenza di un Vittorini, che racchiude tra i suoi infiniti pregi anche ottime qualità da redattore e diffusore ad ampio spettro di cultura e letteratura. Il capitolo si chiude con una panoramica sulla parabola formale dello scrittore, esaminando nello specifico le mutazioni che si sono sommate nel tempo per edificare quello stile particolarissimo che avrà libero sfogo con *Conversazione*.

Il secondo capitolo si muove dalla trattazione generale dell'esperienza vittioriniana al particolare del suo rapporto nei riguardi della cultura visuale, che Vittorini racchiudeva entro la definizione di "parlar figurato". Era inevitabile che il fervore della sua ricerca comunicativa si radicasse in un interessamento ecumenico per la pratica pittorica, del quale ha lasciato molteplici testimonianze, sotto forma di critiche, recensioni e saggi sulle opere di pittori a lui contemporanei, cinematografica, che si snoda in un costante dibattito sulle potenzialità e sui limiti del mezzo, fino a raggiungere i lidi dell'arte dei comics. Ma il nodo centrale dell'analisi cerca di ripercorrere il sodalizio tra Vittorini e l'arte fototestuale, a partire da un'introduzione generale su questa pratica, che si propone lo scopo di fornire un inquadramento globale ai fini di rendere più comprensibile la

successiva dissertazione sui lavori fototestuali vittoriniani. La raccolta illustrata di *Americana* e l'incredibile mole di materiale dei numeri della rivista de "Il Politecnico", sono le prime prove orientate verso una resa pratica del fotoracconto. In particolare, il banco di lavoro della rivista gestita da Vittorini inaugura il sodalizio con il fotografo fermano Luigi Crocenzi, che realizza per alcuni numeri del periodico diversi inserti fotografici, che costruiscono un solido legame con la materia testuale, anticipando il futuro lavoro che i due svolgeranno per dare alla luce il romanzo del 1953.

Delineate le prime esperienze fototestuali di Vittorini, il terzo capitolo incanala l'attenzione sulla realizzazione dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953, che vede Vittorini e Crocenzi unire le forze per portare a compimento un progetto che traccia un'impronta profonda nella storia letteraria italiana del dopoguerra. Il primo paragrafo si cimenta in una sintesi della diegesi del romanzo, dei temi espressi dall'autore e della ricezione e fortuna che questo ha raccolto alla sua uscita. Il secondo paragrafo invece giunge finalmente alla computazione di tutto ciò che concerne il fotoracconto in questione, partendo dall'origine del lavoro, dalle modalità svolte per renderlo possibile, dal rapporto che si realizza all'interno del romanzo tra materiale fotografico e componente testuale, in che modo comunicano tra di loro, sfruttando talvolta l'immissione di esempi tratti da altre opere non dissimili, per effettuare un'analisi comparativa utile ad evidenziare le particolarità del libro. La dissertazione di questo capitolo si impegna inoltre nello studio di alcuni esempi fotografici tra i più interessanti all'interno del volume, avvalendosi a sua volta, per rendere più immediate e comprensibili le descrizioni delle immagini, dell'ausilio di un contenuto roster fotografico.

In conclusione, l'elaborato offre un tentativo di rendere di nuovo merito al fondamentale lavoro svolto per la cultura italiana da parte di Elio Vittorini, un lavoro che, a distanza di decenni, deve sembrarci ancora più rivoluzionario. Il viaggio di Elio Vittorini nel mondo culturale italiano ed internazionale è sicuramente una di quelle esperienze che hanno lasciato un'impronta nella nostra atmosfera. Sorprende moltissimo che una particolarità tanto vasta e multiforme di esperienze ha tuttavia inspiegabilmente trovato poco appiglio nei decenni successivi alla sua morte, tanto da indurre lo scrittore e intellettuale marxista Franco Fortini a rilasciare la celebre espressione: "Ma esisteva Vittorini?"[2]. Una frase partorita a distanza di vent'anni dalla morte dello scrittore

[2] F. Fortini, *Ma esisteva Vittorini?* su "L'Espresso", 4, 2 Febbraio 1986, pp. 84-86.

siciliano, che valse a porre una riflessione sull'eredità vittoriniana, e come era stata raccolta. La verità è che, stante una vasta produzione critica scaturitasi negli anni, è deprimente pensare che "il suo nome non torni mai se non per ironia sulle pagine dei nostri attuali maestri"[3]. L'ultimo squillo di tromba è stata la pubblicazione postuma della raccolta di saggi inediti *Le due tensioni*, uscita ad appena venti mesi dalla morte di Vittorini. Forse in maniera ingiusta ci si è liberati troppo presto di un così pesante ingombro intellettuale, di una voce così suadente e carismatica, sempre in tensione tra una fedeltà egocentrica nei confronti delle sue doti di oratore, che sentiva la necessità di esprimere sempre la sua opinione, e "l'altruismo di un linguaggio che si vuole di relazione"[4].

[3] Ivi, p. 84.
[4] Ivi, p. 84.

CAPITOLO I

Il Viaggio di Vittorini

Il Primo Vittorini

La figura di Elio Vittorini è senza dubbio tra le più interessanti del panorama culturale e letterario italiano intorno alla metà del Novecento. La sua parabola così esemplare e così singolare, ci consente di offrirci un ritratto di una personalità turbolenta, ambigua, in contrasto con il mondo, e in balia di una costante ricerca di cambiamento e nuove modalità espressive. Nel corso della sua vita, che si arresterà a soli 58 anni nel 1966, lo scrittore siciliano attraverserà molteplici fasi, mettendosi costantemente in dubbio, cambiando idee e convinzioni continuamente. Una tendenza che non deve essere giudicata troppo negativamente, succede troppo spesso che tutta la sua esperienza così variegata e multiforme venga ridotta al periodo di convivenza e adesione al partito fascista, deve essere stimata invece, come asserisce Guido Bonsaver, come un modo per giungere ad "una comprensione più accurata delle complessità e contraddizioni del periodo"[5].

Elio Vittorini nasce a Siracusa il 23 Luglio del 1908, ma già dai primi anni dell'infanzia è costretto a seguire il padre, che era ferroviere, nei suoi viaggi di lavoro. Proprio il viaggio sarà una componente fondamentale della sua vita e della sua attività letteraria. Le prime letture "sotto un ciuffo di canne"[6], in particolare il tanto amato *Robinson Crusoe*, che diverrà punto fermo della sua poetica, e *Le mille e una notte* ispirano nel giovane Vittorini l'amore per la letteratura e per la narrazione, anche grazie ad un bacino di cultura molto fornito come la biblioteca paterna. A soli diciassette anni, il futuro scrittore scappa di casa in treno verso Udine dove comincia a lavorare. Questa

[5] G. Bonsaver., *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze, 2008, p. 24.
[6] Vittorini stesso fa riferimento con questa espressione alle sue letture giovanili, in uno dei suoi primi articoli pubblicati per la rivista *Italia Letteraria* nel 1929, chiamato *Scarico di Coscienza*.

fu solo la prima delle numerose fughe dal nido famigliare che il giovane ragazzo siracusano compirà nel corso della sua giovinezza. Sfruttando i biglietti del treno gratuiti di cui disponeva il padre, il giovane Elio viaggiava per l'Italia, per poi ritornare a casa subito dopo. Emergono fin da subito tracce di un carattere turbolento e ribelle, che tenta disperatamente di trovare una sua strada.

Nel 1925 un Vittorini appena diciasettenne comincia quel devozionale rapporto patriarcale con Curzio Malaparte, intellettuale milanese fascista tra i più rumorosi dell'Italia da poco passata sotto il regime, per il giovane scrittore diviene una sorta di maestro illuminante. Proprio a causa del magistero malapartiano, Vittorini comincia ad interessarsi di politica e ad avvicinarsi ad un'ideologia spiccatamente nazionalistica, venendo introdotto anche all'ideologia fascista, al punto dall'essere spinto a prendere la tessera del partito. Come molti altri suoi coetanei, Vittorini abbracciò quel primo eccitamento che andava ammorbando le generazioni più giovani e ardimentose, lo portò ad aderire a quel fascismo di sinistra, come si usava definirlo, ossia ispiratore di un desiderio rivoluzionario anti-borghese, che non poteva non avere presa sulle menti dei giovani. Il giovane Vittorini considera la borghesia come un male da sradicare, come un abbagliante "bisogno di distinguersi dal popolo" [7], con la necessità di ricavare inutile e vacuo prestigio dalla carriera di poltrona, o per sfruttare una riuscita definizione dell'amico Alessandro Pavolini "nel sentirsi rispettabili non per ciò che si vale ma per ciò che si mostra"[8].

Vittorini tratterà di questo suo abbaglio politico nel romanzo *Il garofano Rosso*, pubblicato a puntate a partire dal 1933, che segue le vicende del giovane Alessio Mainardi e di un gruppo di studenti affascinati dalla carica rivoluzionaria e sovversiva che il primo fascismo sembrava sprigionare. Vittorini si è più volte esposto con articoli e testi, che saranno poi contenuti nel suo *Diario in Pubblico* (una sorta di raccolta contenente tutta la storia da pubblicista di Vittorini ordinata cronologicamente[9]) dove ha ribadito le sue intenzioni ideologiche con questo romanzo, quelle di rappresentare una generazione,

[7] E. Vittorini, *La poltrona barriera borghese*, in "Il Bargello", 1935, n. 14, p. 3.
[8] Pavolini A., *Demografia e borghesia*, in "Il Bargello", 1934, n. 2, p. 1.
[9] Il lavoro effettuato da Vittorini con questo progetto è assai peculiare e merita una menzione. Gli articoli e le pubblicazioni sono, come detto, disposti secondo un ordine cronologico, ma parallelo a questo procedimento vi è anche quello di ricostruzione a posteriori della sua carriera giornalistica secondo alcuni criteri di selezione degli articoli che lui riteneva esemplari, dando adito ad una distorsione fuorviante delle idee dello scrittore.

come la sua, accecata dalle promesse che avanzava il nuovo partito, e quindi si lasciava abbindolare in una sorta di comune stato febbrile:

> Il principale valore documentario del libro è tuttavia nel contributo che può dare alla storia dell'Italia sotto il fascismo e una caratterizzazione dell'attrattiva che un movimento fascista in generale, attraverso malintesi spontanei o procurati può avere sui giovani[10].

La prosa di Vittorini a quest'altezza però risulta molto acerba, non ha ancora trovato una propria originalissima direzione, e si dibatte entro le catene di una scrittura borghese e psicologica, che scema tra l'*état d'aventur*e e il romanzo di formazione o educazione sentimentale, che inevitabilmente perde la propria carica ideologica e militante, anche nei momenti e negli atti più politicizzati, quali l'occupazione della scuola da parte del gruppo di ragazzi, dettato più da un ardore e furore giovanile che dà una cosciente adesione ad un ideale politico.

L'ingresso vero e proprio nella cultura italiana da parte di Vittorini si ha probabilmente con la pubblicazione dell'articolo *Scarico di Coscienza* per la rivista "Italia Letteraria" nel 1929*,* che sconvolge completamente la casta letteraria italiana per il suo convinto invito a riscoprire la letteratura europea e modernista. Il motivo della portata senza precedenti che raggiunse questo articolo ci è dato dal contesto nel quale appare, è infatti il periodo in cui si dipana quella polemica letteraria, che avrà grande eco, tra 'strapaesani' e 'stracittadini', nel quale era inserito anche Malaparte stesso, con posizioni ambigue. Le istanze strapaesane erano portate avanti principalmente dal gruppo letterario della "Ronda", che aveva come direttore Giovanni Papini, al quale si era notevolmente avvicinato Vittorini, un gruppo di intellettuali che professava un tipo di disposizione alla letteratura orientata verso un "provincialismo", con l'invito ad abbandonare ogni aspirazione europea e velleità esterofila, in onore di sentire "fra gli altri orgogli, anche quello di essere italiani schietti e all'antica[11]. Di seguito la scelta di Vittorini di abbandonare gli ambienti rondisti, e abbracciare invece le idee di un altro grande militante della cultura del tempo, Massimo Bontempelli, campione della tendenza

[10] Prefazione a *Il Garofano Rosso*, Mondadori, Milano, 1948.
[11] G. Papini, *Su questa Letteratura*, in "Pegaso", n. 1, gennaio 1929.

'stracittadina', che rivendicava uno sguardo più ampio verso l'Europa e oltre, risanato dal peso della cultura ottocentesca[12].

Vittorini si distacca quindi molto presto dalla rivista (e implicitamente si purifica in parte da quel linguaggio di regime), e, a partire dagli anni trenta, si trasferisce a Firenze, una delle capitali della cultura italiana, il cui stretto contatto con altre riviste, come "Il Bargello" di Alessandro Pavolini con il quale collabora, gli consente di esercitare le sue ancora acerbe, ma in netta ascesa, qualità di pubblicista e di editore. L'intenzione è dichiaratamente quella di "migrare verso un centro culturale capace di offrire sufficienti opportunità"[13] per far decollare la sua carriera di scrittore. Questo suo velleitario desiderio sbatte tuttavia contro le difficoltà incontrate all'arrivo in città, e le ristrettezze economiche lo costringono a dedicarsi a lavoretti mal pagati, come quello del correttore di bozze per la rivista "La Nazione", mestiere che gli è assolutamente insopportabile, recensore e addirittura autore di alcuni testi di narrativa "rosa" che pubblicava per la rivista femminile "La Novella" sotto falso nome. Sono gli anni in cui intrattiene un fitto rapporto epistolare con Enrico Falqui, che aveva conosciuto durante gli anni malapartiani, e con il quale nel 1930 pubblicherà la raccolta *Scrittori Nuovi*, una sorta di compendio miscellaneo, che enumera moltissimi giovani scrittori emergenti o già affermati, con una relativa critica per ognuno di loro, felice anticipazione al futuro lavoro nella collana dei "Gettoni" Einaudi.

Nel 1929, inoltre, comincia a scrivere per "Solaria", diretta da Alberto Carocci e Alessandro Bonsanti, un periodico di stampo antifascista che pubblicava nuovi e giovani scrittori. Questo passaggio sarà centrale nella carriera letteraria di militanza di Vittorini, perché, come ricorderà successivamente nel *Diario in Pubblico*, l'ingresso in "Solaria" rappresenterà il suo passaggio all'antifascismo. In realtà questa considerazione non è del tutto esatta, Vittorini non era attivamente partecipe dell'antifascismo a quest'altezza, anche se i rapporti con il regime si erano fatti sempre più tesi nel corso degli anni, a causa della fitta censura che interveniva costantemente. Fu proprio *Il garofano rosso* la sua opera più duramente vilipesa dall'ingerenza del partito. L'Accademia d'Italia aveva reputato alcune sezioni del romanzo come "licenziose" o "pornografiche", in particolare la sequenza delle lunghe ore passate nella casa di tolleranza tra Alessio e Zobeida [14]. C'è

[12] Cfr. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1938.
[13] G. Bonsaver, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze, 2008, p. 45.
[14] E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano, 1948, da p. 221 a 270 circa.

da ricordare però che a quest'altezza Vittorini si era dimostrato uno strenuo sostenitore della campagna imperialista in Etiopia del regime ed era ancora iscritto al partito, del quale possederà la tessera fino al 1936, anno in cui gli venne revocata, sebbene lui avesse da tempo troncato ogni tipo di contatto col potere.

La rivista fiorentina era tuttavia ancora debitrice del patriarcato della "Ronda", ma allo stesso tempo aperta alla letteratura straniera. Proprio questa sua componente così innovativa per l'epoca, spinse Vittorini a partecipare attivamente alle pubblicazioni, con numerosi articoli che si confrontavano con la letteratura europea. Sulla rivista appariranno poi le sue prime fatiche narrative; oltre al già citato *Garofano rosso*, *Piccola Borghesia*, una raccolta di racconti, che attraversano la vita e i costumi del mondo piccolo-borghese, uscita tra il 1929 e il 1931, ed infine un primo estratto dell'originalissima *Sardegna come un'infanzia* del gennaio del '33 con il nome *Giorni di Mare*.

Nel marzo del 1933, Vittorini lascia la "faziosa Firenze" e si trasferisce, prima temporaneamente da solo, e poi nel marzo del '38 definitivamente insieme alla moglie Rosa Quasimodo (la sorella del poeta e premio Nobel, con il quale intratterrà un'amicizia duratura) e al figlio Giusto, a Milano. In moltissime lettere lo scrittore reputa questo trasferimento come un coronamento della sua carriera, e descrive la metropoli meneghina come una città meravigliosa, dalla quale non ha più intenzione di separarsi.[15] Si era spostato a Milano a seguito di una proposta di lavoro da parte di Mondadori, che era interessata in particolar modo alla sua attività di traduttore, che stava cominciando a sbocciare. "Milano era la città delle industrie, del movimento operaio, dei giornali e delle case editrici"[16], non a caso proprio qua a Milano, dove rimarrà più tempo di quanto preventivato, sboccerà la sua carriera editoriale.

Il 1936 è un anno cardine, non solo per la succitata espulsione dal partito, ma soprattutto per aver scatenato una frattura insanabile nell'uomo Vittorini. Mentre si dilungava nella stesura di *Erica e i suoi fratelli* (1936) e dava forma alle prime bozze di

---

[15] A Lucia Rodocanachi, sua collaboratrice in fatto di traduzioni, scrive il 10 novembre dello stesso anno: *"*Sai che è la più bella città del mondo? […] Io non sarò più tranquillo se non saprò d'esserci là dentro, da milanese e davvero credo d'aver trovato la maniera di viverci tra collaborazioni fisse e giornali e piccoli lavori (e traduzioni) con Mondadori*"* (E. Vittorini, *I libri, le città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1985) o ancora nella prefazione al Garofano Rosso: "Se scriverò mai un'autobiografia racconterò della grande importanza che ebbe per me quel viaggio a Milano. Ne tornai innamorato di luoghi e di nomi, del mondo stesso" (E. Vittorini, *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano, 1948).

[16] R. Crovi., *Il Lungo Viaggio di Vittorini*, Marsilio, Venezia, 1998, pp. 128-129.

Conversazione in Sicilia (1941), che inizierà a scrivere definitivamente l'anno successivo (era solito dare adito a numerosissimi progetti letterari, a causa di una febbre lavorativa che lo contraddistingueva), assiste allo scoppio della guerra civile in Spagna. Le truppe golpiste del generale Francisco Franco prendono il potere e instaurano un regime fascista. Questo evento di portata epocale scuote profondamente lo scrittore, che abbandona temporaneamente i cantieri letterari che lo tenevano impegnato, dicendosi impossibilitato, vista la spaventosa situazione geo-politica, a proseguire, come se niente fosse, i suoi propositi. È tanto colpito dalla condizione in cui versa la penisola iberica dall'essere quasi intenzionato a raggiungere le milizie repubblicane, progetto che poi sfumerà per problemi di passaporto. Si dice ammiratore della capacità straordinaria di alcuni grandi scrittori di ignorare la realtà politica circostante, soprattutto quando terrificante, e continuare a scrivere, isolandosi completamente dalla realtà, ad esempio un Proust o un Joyce, durante gli anni del primo conflitto mondiale. Vittorini si scopre incapace di disinteressarsi del mondo circostante, capisce quindi che deve trovare il modo di introdurre la realtà politica nelle sue opere, farsi partecipe della crisi attuale interiorizzandone i drammi, trasferendo questo messaggio critico indispensabile in tutti i suoi lavori.

La scoperta dell'America

Vittorini in quegli anni andava esprimendo una fascinazione sempre più forte nei confronti della letteratura modernista, Joyce e Stendhal sono stati i suoi due amori principali di questo primo periodo, oltre al già citato Defoe. Una passione che è andata ad intensificarsi con la scoperta rivoluzionaria, per la sua prosa e per il suo modo di intendere la letteratura, della narrativa americana, del romanzo nordamericano contemporaneo, che abbracciava ad ampio respiro la campagna e gli spazi sconfinati statunitensi e che in quegli anni turbolenti di insanabile ricerca della propria identità stava avendo sempre di più la funzione, per le nuove generazioni di aspiranti scrittori, di un approdo ad una realtà straordinaria, che rompesse col passato, ma che allo stesso tempo si dimostrasse fautrice di un mondo quasi antico e affascinante. Anche Cesare Pavese, come lui, venne molto condizionato da questa novella letteratura. Proprio lo scrittore de *La Casa in collina*

(1948), in un suo famoso saggio esplicita le motivazioni che lo hanno spinto ad avvicinarsi a questo mondo così lontano:

> Verso il 1930, quando il fascismo cominciava ad essere "la speranza del mondo", accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo e insieme giovane, innocente […] l'America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza veniva recitato il dramma di tutti[17]

L'*American way of life* che viene abbracciata da questi giovani scrittori significa prima di tutto trovare un modo nuovo e più fresco di scrivere, che non fosse necessariamente epigono di una tradizione che si era ormai sedimentata in Europa, la tradizione del romanzo borghese, in particolare quello francese stendhaliano, ma una nuova maniera di intendere la narrazione. Spesso al centro di questi romanzi americani - gli scrittori privilegiati di Vittorini sono Hemingway (con il quale avrà anche un carteggio), Faulkner e Saroyan - ha grande peso la componente dell'avventura. Sono gli anni contemporanei a *Il garofano rosso*, nel quale traspaiono pienamente questi aspetti.

America significava per Vittorini, scoperta, scoperta di un mondo selvaggio e crudele, ma proprio per queste ragioni di ampissimo interesse estetico, e sempre per queste ragioni molto vicino al mondo contadino e regionale italiano. La sua Sicilia, della quale offre un mirabile scorcio nella *Conversazione*, è un mondo contadino desertico e poverissimo, ma allo stesso tempo bacino di significati, sogni e speranze tra le più disparate. La cultura americana rinascimentale, figlia di quella forbice di valori e costumi esportati dai padri pellegrini dall'Europa, ha saputo compiere quel passo che manca ancora in Italia, ovvero superare questo stato di sottomissione ad una cultura anacronistica, e costruirsene una propria. Nasce una letteratura potentissima, capace di generare simboli e farsi vessillifera di un grido rivoluzionario e identitario, che raggiunge i lidi più lontani.

Contemporaneamente a questa infatuazione, nasce di pari passo il desiderio di rendere partecipe la comunità di lettori italiana di questa nascente letteratura. Egli comincia quindi a dedicarsi ad opere di traduzione di romanzi anglo-americani, lavoro che condivide anche in questo caso con Cesare Pavese, che realizzerà una famosissima

[17] C. Pavese, *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 193.

traduzione di *Moby Dick* di Herman Melville[18]. Il mondo incontaminato oltreoceano incontra finalmente la parola italiana, raggiungendo il suo apice nella celebre raccolta *Americana* (1941), nella quale confluiscono traduzioni in italiano di numerosi romanzi americani che spopolavano al tempo. Sono trentatré i narratori americani che costituiscono la rosa che compone l'antologia, tra i più disparati e versatili: da Irving, a Poe, ad Hawthorne, per poi passare da Steinbeck, London, fino all'amato italo-americano John Fante, del quale Vittorini tradurrà anche personalmente il romanzo *Ask the Dust*, con il titolo *Il Cammino nella Polvere*. Fernanda Pivano asserirà che "sono in molti ad avere imparato a scrivere imitando non gli americani, ma le traduzioni degli americani che ci avevano dato Pavese e Vittorini"[19]. *Americana* finisce ben presto però per diventare più che una raccolta di traduzioni, un vero e proprio romanzo della cultura americana.

Il modo di tradurre di Vittorini è stato nel corso degli anni bersaglio di elogi da una parte e critiche dall'altra. Egli infatti non nasce come traduttore puro (non a caso imparerà l'inglese solo molto tardi, quando a suo dire, glielo insegnò un vecchio operaio col quale aveva stretto amicizia mentre lavorava come correttore di bozze a Firenze per il quotidiano "La Nazione"), ma lo diventa in itinere a causa di questa sua infatuazione americana, che sfocia nella voglia di comunicare la sua lettura ideologica delle opere di questi scrittori. Le sue traduzioni non sono quindi oggettive e fedeli trasposizioni di un testo da una lingua all'altra, come dovrebbe essere, ma molto spesso vere e proprie riscritture soggettive del testo di partenza, filtrate dal messaggio che vuole lasciare Vittorini stesso, che diventa perciò co-autore [20]. Carlo Izzo a questo riguardo sosteneva che Vittorini era intenzionato a "imporre il proprio ritmo allo scrittore straniero […] e se spezzare un lungo periodo in tre periodi rendeva la lettura meno faticosa […] lui lo spezzava"[21]. È l'esempio soprattutto di scrittori minori come l'armeno-americano

[18] Vittorini tra Gennaio e Febbraio del '33 rilascia su 'Pegaso" due note critiche su Moby Dick, in cui dice: "E a me sembra che sia questa facoltà d'incanto la forza veramente nativa di scrittore in Melville, facoltà d'incanto dinanzi alla natura che fa dello stesso *Moby Dick* anzitutto un "documentario lirico" dell'esistenza di caccia sull'oceano".
[19] F. Pivano, in "Terzo Programma", 3, 1966.
[20] Cfr. il lavoro di Mario Picchi, sulla "Fiera Letteraria" del giugno del 1956 realizza un'intervista di poeti-traduttori sul loro personalissimo modo di tradurre; si evince come non esistano norme rigide sul come tradurre ma che si viene guidati solo dall'esperienza o dal talento personale. Vittorini nell'intervista diceva: "Ma se dall'assillo di riprodurre un movimento creativo dell'autore non nasce un movimento creativo che sia proprio del traduttore, l'opera tradotta non riuscirà a vivere come fosse originale" e ancora "è preferibile una traduzione infedele e viva a una fedele e morta", in *Del tradurre*, ne "La Fiera Letteraria", Roma, 9 giugno 1956.
[21] C. Izzo, in "Terzo Programma", 3, 1966.

William Saroyan, di cui si ricorda in particolare la raccolta di racconti semi-autobiografica *Che ve ne sembra dell'America?* (1950), uscita in traduzione italiana di Vittorini per Mondadori, che spesso vengono amplificati e subiscono una trasformazione qualitativa, alcuni semplici passaggi descrittivi vengono innalzati a picchi di lirismo e poesia, o ancora certe pericopi addirittura elise dal testo, atteggiamenti che anticiperanno quel ruolo di editor inflessibile che assumerà durante la sua carriera editoriale[22].

L'aspetto più delicato e ambiguo di questa parabola è senza dubbio quello concernente il suo rapporto lavorativo con Lucia Rodocanachi. Moglie del pittore Paolo Rodocanachi e madrina di un circolo letterario che aveva come centro la città di Arenzano ed ospitava i più importanti uomini di cultura del tempo, come Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda, tra i quali figurava anche Vittorini. Il rapporto di amicizia con la Rodocanachi si fece ben presto di collaborazione. La donna, essendo un'esperta conoscitrice di moltissime lingue, si decise ad aiutare lo scrittore con le sue traduzioni, in modo da rispettare i tempi delle consegne e alleggerirgli il lavoro. Traduceva così una certa parte del romanzo in questione, o alcuni capitoli che avevano concordato precedentemente, per poi spedirli a Vittorini che completava la traduzione. L'elemento più spiacevole riguarda il fatto che lo scrittore non abbia mai fatto menzione di questa collaborazione né abbia mai palesato pubblicamente l'aiuto ricevuto dalla donna. Una caratteristica, quella di non riconoscere il lavoro svolto di altri e non rimanere fedeli a promesse mantenute in sede produttiva, che non tarderà a ripresentarsi successivamente in sede del sodalizio Vittorini-Crocenzi, che avrà un esito non molto diverso.

L'attività editoriale

Quando si studia la figura di Vittorini bisogna sempre tenere presente la comune convivenza delle due anime, una di scrittore e l'altra di editore. Gian Carlo Ferretti, nel suo fortunatissimo libro Einaudi[23], ha profondamente analizzato la lunga e quasi

[22] A tal proposito si rimandi alla lettura del brillante saggio di Mario Materassi, *Luce d'Agosto: Non sparate sul traduttor*e, contenuto nella raccolta saggistica *Elio Vittorini: Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Le lettere, Firenze, 2010, nel quale analizza le pesanti cancellazioni e modifiche effettuate a danno del romanzo di Faulkner *Light in August*.
[23] G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino, 1992.

ventennale parabola editoriale vittoriniana. Questa intensa attività lo porterà ad essere immerso completamente nella cultura letteraria italiana, soprattutto in quanto promotore culturale, scopritore di nuovi talenti, fino ai gradi più alti dei processi decisionali delle più prestigiose case editrici italiane. Cronologicamente è da far risalire all'inizio della sua attività di traduttore di opere inglesi e americane.

Una storia editoriale fatta di cambiamenti e riavvicinamenti continui, fin dalle prime consulenze per case editrici quali le milanesi Bompiani e Mondadori e la torinese Einaudi. Un Vittorini sempre più conscio dell'inevitabile rapporto tra economia e cultura, comincia, anche grazie ad importanti amicizie, a scalare i ranghi fino ad ottenere la possibilità di amministrare una propria collana. La prima "Pantheon" per Bompiani, passando per "Corona", fino ad approdare alla più significativa e celebre che diresse, ovverosia "Gettoni" per Einaudi.

Come direttore di questa fortunatissima collana, formatasi nel 1951, Vittorini procedette alla scoperta e pubblicazione di romanzi di giovani aspiranti scrittori italiani, che erano del tutto sconosciuti e che venivano lanciati sul mercato. Il basso costo dei libri appartenenti alla collana (da qui il nome gettone) dava l'opportunità a Giulio Einaudi di affidare pieni poteri di manovra a Vittorini e non rischiare nulla nella pubblicazione di autori ignoti. Grazie anche alla vitale collaborazione con Italo Calvino, che ritroveremo anche come co-fondatore del successivo "Menabò", Vittorini pubblicò autori come Anna Maria Ortese, Mario Rigoni Stern, Beppe Fenoglio e anche qualche narratore straniero come Marguerite Duras e Jorge Luis Borges. Questa collana, che vanterà un totale 58 libri di 49 autori differenti, consente a Vittorini di presiedere ad una specie di "laboratorio", come lo definisce Ferretti, nel quale è mosso alla scoperta di nuove proposte guidato dal gusto personale e dalla curiosità più che da logiche di mercato.

Sono stati documentati casi in cui lo scrittore pervenne ad atteggiamenti di prevaricazione decisionale, come un capo supremo il cui patrocinio è incontestabile. Il suo veto in sede di commissione di pubblicazione poteva essere fatale per alcune opere, anche se, c'è da dire, avveniva di rado. Il fiuto che dimostrava nella scoperta di giovani talenti è assolutamente inconfutabile, mai parzialmente persuaso da opere che dichiaratamente sceglievano una parte o professavano un messaggio politico. È bene ricordare che siamo negli anni in cui Vittorini si era notevolmente avvicinato al partito comunista, del quale auspicava di ritrovare quella speranza rivoluzionaria anti-borghese

e anti-corporativista che l'aveva animato nella sua scelta di abbracciare il partito fascista, dal quale si sentiva tradito. Anche per quanto concerne il processo di editing non fu clemente. Era solito richiedere ai giovani scrittori di effettuare modifiche sostanziali che lo soddisfacessero, talvolta imponendo veri e propri tagli o cambiamenti macroscopici. Accadeva addirittura che nella presentazione del tale libro scritta di suo pugno comparissero giudizi qualitativi sull'opera, che spesso ne mettevano in evidenza i limiti. La collana verrà soppressa solamente nel 1958, quando Vittorini e il suo team furono costretti ad abbandonare l'attività di ricerca e pubblicazione a causa degli eccessivi tagli e ristrettezze economiche che stava cercando di imporre Giulio Einaudi alla collana, la cui sussistenza non poteva più essere mantenuta.

Al lavoro come editore si affianca quello come redattore. Nel 1943 Vittorini fonda "il Politecnico", il cui nome cita direttamente una rivista del secolo precedente creata da Carlo Cattaneo, che sarà un periodico fondamentale nel corso della fine del conflitto mondiale e del secondo dopoguerra, una delle voci più interessanti e stimolanti d'Italia, che rivoluzionò la pratica di fare giornalismo, sia per un'impaginazione non convenzionale che lo rese immediatamente riconoscibile, sia per l'ampio spettro di argomenti affrontati, che spaziavano in qualsiasi campo del sapere. Nonostante l'immediata ricezione positiva da parte del pubblico e la genuinità degli argomenti e degli articoli proposti, il periodico non avrà vita lunga, chiudendo definitivamente i battenti nel 1947, a causa di una sempre più insanabile rottura tra Vittorini e il PCI. Nel corso di quello stesso periodo, infatti, l'operato dello scrittore era stato messo più volte in discussione, anche dallo stesso Togliatti, che gli aveva recapitato diverse lettere, soprattutto a causa della sua opposizione nei confronti della politica sovietica e simpatia nei confronti della letteratura statunitense.

Dopo la chiusura del periodico, Vittorini abbandona la carriera pubblicistica per diverso tempo, fino a quando sul finire degli anni '50, insieme a Calvino, fonda una seconda rivista, "Il Menabò". L'idea della rivista si basa su una ideale continuazione del progetto promosso con la collana "I Gettoni", che era stata chiusa pochissimi anni prima, con lo scopo di far confluire i fedeli lettori gettoniani in un periodico che mantenesse le stesse premesse di fondo. Ogni numero infatti avrebbe dovuto contenere una o più opere di autori diversi, anticipate da prefazioni scritte da Vittorini, uno spazio privilegiato entro il quale lo scrittore avrebbe avuto la possibilità di continuare ad essere al centro del

dibattito letterario. La rivista si inserisce perfettamente all'interno della vigente situazione culturale, condizionata principalmente dalla presenza di numerosi gruppi d'avanguardia artistica, quali ad esempio il gruppo '63, soggetti privilegiati dell'analisi portata avanti dai saggi presenti nei numeri della rivista. Sembra denotarsi un'apertura nei confronti dei circoli d'avanguardia e della letteratura contemporanea, tutta tesa alla rottura rispetto al passato; nonostante ciò però i propositi sembrano rimanere solamente sulla carta e non si punta sulla promozione di opere che rispecchiassero sinceramente questa giovane cultura.

Le pungenti prefazioni di Vittorini, che avevano caratterizzato i primi numeri del periodico, cominciano a sfiorire con il passare degli anni, soprattutto a causa della malattia che lo debilita fisicamente e mentalmente negli ultimi anni della sua vita, e che lo porterà alla morte il 12 febbraio 1966. Alla morte di Vittorini, la rivista venne definitivamente chiusa su decisione di Giulio Einaudi, non prima della pubblicazione di un ultimo numero, nel 1967, che omaggiava la memoria dello scrittore, attraverso una serie di contributi di amici e collaboratori.

La prosa e il linguaggio

Prima di giungere alla maturazione stilistica di *Conversazione in Sicilia*, la prosa di Vittorini dovette attraversare diversi periodi e mutamenti. A partire dalla prima fase della sua scrittura, influenzata dai contatti con le pubblicazioni e le opere di Malaparte, che inducono lo scrittore a colorire le sue prime esperienze letterarie di un lessico, come lo definisce lo studioso Antonio Girardi, "classicheggiante, denso di termini dialettali ed insieme arcaici"[24], che manterrà fino alla svolta del 1929, quando il suo linguaggio subirà un processo di normalizzazione. Questa forma affabulatrice e anacronistica la si può facilmente rinvenire nel racconto *Il ritratto di re Gianpiero*, uscito per "La Fiera Letteraria", il 12 giugno del 1927, che tenta la costruzione di un personaggio rappresentante il super-uomo fascista, antirealistico e simbolico, che esprime compiutamente l'ideologia tendente al nazionalismo e all'imperialismo del primo Vittorini. Anna Maria Panicali, una delle più importanti studiose dell'opera dello scrittore siciliano, ha analizzato approfonditamente le caratteristiche spiccatamente linguistiche

[24] A. Girardi, *Nome e lagrime, linguaggio ed ideologia di Elio Vittorini,* Liguori, Napoli, 1975, p. 16.

dell'opera appena citata, sottolineando soprattutto gli "usi di tradizione plebea, corrispettivo a livello formale della simbiosi 'Ronda' e filone strapaesano"[25].

La svolta linguistica avviene a seguito dell'allontanamento di Vittorini da questi centri politici e culturali. Il linguaggio si concentra soprattutto sull'accumulo di nomi assoluti, ovvero il susseguirsi di elenchi sostantivali e aggettivali, processo atto a rendere più vivide e precise le descrizioni ma anche a costruire una prosa sempre più densa. Non manca in questo periodo di continue sperimentazioni, un primo tentativo di avvicinarsi alla poesia tramite la prosa, mediante la costruzione di periodi paratattici, che formano una struttura ad unità melodiche, tramite le censure raggiunte per mezzo di pause più o meno forti. Un esempio è questo passo tratto da *Piccola borghesia*: "Sul letto languiva/ un po' come in mare// come stesa su un prato notturno// sotto i fianchi sospinta da un'onda// e a lungo fingeva/ l'amore dell'uomo" [26]. Questo segmento di testo costruisce in sé unità musicali che sviluppano un'armonia isometrica, che non era presente nel primo Vittorini e che scandirà il primo periodo degli anni trenta.

Di questo decennio bisogna segnalare sicuramente la già citata novella intenzione vittoriniana di parlare di argomenti contemporanei, della politica e della realtà coeve, rispetto alle quali non ci si può più voltare dall'altra parte, e in questo senso si adatta anche la sua prosa, che vuole farsi portatrice di messaggi attuali filtrati in mondi fiabeschi e popolari. Già nel *Garofano rosso* cominciano ad intravedersi alcuni dei temi e caratteri della prosa vittoriniana. La guerra e le vestigia di un presente offeso si mescolano ad una rievocazione fiabesca e idealizzata dell'infanzia, che trasforma il grigiore del mondo in un gioco per ragazzi. Raffaele Crovi, suo amico e collaboratore, scrive "l'infanzia è per Vittorini bambino come per Vittorini scrittore, il tempo (e il territorio) dell'esperienza e dell'immaginazione che è la vera esperienza: per il bambino e per il ragazzo e per Vittorini l'immaginazione è utopia reale" [27]. Molti dei protagonisti dei romanzi di Vittorini non sono altro che bambini o ragazzi, che mediante la forza dell'immaginazione e dell'innocenza riescono ad esorcizzare e dare un senso a quello che li accade attorno, e dimostrarsi talvolta più eroici degli adulti. Nel racconto *La mia guerra* che apre la raccolta d'esordio di Vittorini, *Piccola borghesia*, parla proprio di questo, di due bambini durante

[25] A. Panicali, *Il Primo Vittorini*, CELUC, Milano, 1974, p. 20.
[26] E. Vittorini, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano, 1953, p. 40.
[27] R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 19, 1-6.

il primo conflitto mondiale che metabolizzano la situazione corrente e la trasfigurano in un gioco d'infanzia:

> Era stiva, magazzino, punto franco, tutta stipata di casse vuote da rum e bottiglie da seltz, e noi bambino vi stabilimmo il nostro quartier generale di felicità come l'amore alla guerra ci suggeriva [28]

Anche nel romanzo breve *Erica e i suoi fratelli*, la storia della piccola Erica che è costretta a prendersi cura dei suoi fratelli dopo l'abbandono dei genitori si configura all'interno di categorie tipiche della narrazione fiabesca. Vladimir Propp, nel suo *La morfologia della fiaba,* codifica le categorie funzionali della fiaba russa, che poi diventeranno feconda base per gli studi narratologici posteriori, ovvero elementi costanti che si ripetevano di fiaba in fiaba e permettevano di stilarne una forma fissa[29]. Ad esempio, la presenza di un protagonista, personaggio agente, alcuni eventi cardine funzionali, in questo caso la partenza prima del padre e poi della madre, causa scatenante dell'intreccio della storia. Gli antagonisti che avversano la povera Erica si individuano facilmente nelle altre donne del paese, che si comportano in maniera ambigua con lei, inizialmente esprimendo una sorta di pietosa condiscendenza e tacito rimprovero nei confronti della madre disinteressata alle sorti della sua casa e della sua prole, poi con un sentimento di furberia approfittatrice cominciano a sopraffarla. Erica, benché giovanissima, si dimostra il personaggio più maturo di tutta la storia, che con eroica sopportazione affronta la vita offesa che le si para davanti.

Questi due aspetti fondamentali - la ricerca di un mondo infantile e fiabesco che risiede nella memoria di ognuno, ma mai totalmente emancipato dalla realtà politica e sociale avvelenata, e un linguaggio iterativo e musicale - saranno le fondamenta per la costruzione del romanzo capolavoro di Vittorini, ovvero *Conversazione in Sicilia*, in cui la prosa e il linguaggio vittoriniano raggiungeranno finalmente perfetta sublimazione. Vittorini si rende conto che il semplice romanzo prosastico e borghese non può dare soddisfazione ai suoi propositi e comincia a sviluppare, attraverso le continue sperimentazioni di tipo ritmico e linguistico, un romanzo-melodramma, come lo definiscono Antonio Girardi e Claudio Toscani, che gioca costantemente con ripetizioni,

[28] E. Vittorini, *Piccola borghesia*, Mondadori, Milano, 1953.
[29] V. Propp, *La morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

figure retoriche, di suono, di senso, pervenendo ad un livello di perfezione formale difficilmente replicabile. Non a caso sarà proprio lo stesso Vittorini nella famosa prefazione al *Garofano rosso*, seppur a posteriori, a definire le possibilità narrative del melodramma, e a parlare di questo genere letterario in maniera entusiasta, forse anche a causa dell'infatuazione riscontrata per la Traviata di Verdi dopo averla vista a teatro, una sera dell'autunno del '36 alla Scala di Milano:

> Il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile […] degli affetti rilevati dai personaggi [30]

Proprio la fattispecie melodrammatica verdiana, che si differenzia per una propria "multanime polifonia"[31] è quella che sembra ispirare l'autore. Vittorini procede quindi nella creazione di una serie di quadretti scenici, uno per ogni capitolo o parte, che "dopo un preludio di vivace rappresentazione dei temi, si volge ai momenti della rappresentazione con un crescendo che ne riassumerà […] i significati e i messaggi" [32]. L'andamento narrativo non si dipana più canonicamente seguendo le teorie della prosa, ma le viola volontariamente per avvicinarsi a enunciazioni di tipo lirico o teatrale. Assistiamo ad una sorta di mescita di diversi stili. Per comprendere pienamente questo cambio di rotta ci vengono in aiuto le parole di teorici della letteratura e formalisti, tra i quali Boris Ejchenbaum nella sua *Teoria della Prosa*, saggio fondamentale per la materia, nel quale poneva una netta distinzione tra "'racconto in quanto tale' (*die eigentliche Erzhählung*) e il 'racconto scenico' (*die szchenisce Erzählung*). Nel primo caso l'autore stesso […] rivolge il discorso agli ascoltatori […]; nel secondo caso emerge in primo piano il dialogo tra i personaggi, mentre la parte narrativa si riduce ad un commento"[33].

Anche i concetti di tempo e di spazio sembrano rispettare i canoni della tragedia aristotelica. Il tempo della narrazione è liquidato a "tre giorni e le tre notti relative" [34], quindi quello effettivo della rappresentazione teatrale, così come il luogo della vicenda che rimane confinato ai dintorni del villaggio siciliano nel quale è ambientata la storia, eccettuato ovviamente un primo capitolo introduttivo che ci presenta il viaggio in treno

[30] E. Vittorini, Prefazione a *Il Garofano Rosso*, Bompiani, Milano, 1948.
[31] C. Toscani, *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, Mursia, Milano, 1975, p. 28.
[32] Ivi, p. 27.
[33] B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 231-248.
[34] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 185

che compie il protagonista Silvestro per raggiungerlo. Infine, non è casuale come nel romanzo i rimandi e riferimenti alla tragedia e al teatro siano ampiamente presenti, a partire dal padre di Silvestro, che ritrae perfettamente la metafora della funzione sociale dello scrittore, ambasciatore della dimensione pubblica del teatro e della poesia: "Era Poeta e attore Shakesperiano. Macbeth, Amleto, Bruto…Una volta ci ha dato una recita"[35].

I suoni e le istanze melodrammatiche sono segnalati anche dalla iterativa presenza della figura allegorica del "piffero". "Un piffero suonava in me e smuoveva in me topi e topi che non erano precisamente ricordi" [36]: si tratta dello strumento a fiato che compare costantemente nella psiche di Silvestro e rappresenta quell'impulso archetipico che spinge il protagonista all'azione, come la lettera paterna di apertura o l'aquilone del quale segue la traiettoria nel quarto capitolo. Il piffero si fa prima interno, poi assume un suono lamentoso ("nel lamento del mio piffero" [37]), poi ancora un suono acuto ("suonava acuto in me il piffero" [38]) ed infine melodioso ("e il piffero suonava un attimo melodioso, non più lamentoso"[39]). Questi è un astuto procedimento retorico per figurare una sorta di ipostasi di senso comune che spinge Silvestro, in maniera via via più riuscita, all'emancipazione dagli astratti furori che lo attanagliano alla sua partenza per la Sicilia, nel tentativo di riportare in superficie una verità rimasta nascosta nella memoria.

[35] Ivi, p. 158.
[36] Ivi, p. 17.
[37] Ivi, p. 18.
[38] Ivi, p. 18.
[39] Ivi, p. 19.

CAPITOLO II

Il parlar figurato

Cinema, pittura, fumetto

Il 20 novembre 1932, sulla rivista "Italia Letteraria", compare un articolo critico di Vittorini che analizza la pittura di Achille Lega, che sarebbe venuto a mancare di lì a due anni, sottolineando l'uso strumentale del vedere e del ricordare, messo in rilievo dal suo modo di dipingere:

> In Lega c'è una doppia possibilità: 'visiva' e 'mnemonica'. Per la quale: finché vede, opera sotto il fascino delle linee e disegna, e appena si ricorda è preso dal più fermo incanto dei colori, e dipinge.[40]

Il percorso intellettuale e culturale vittoriniano, sempre alla ricerca di nuovi codici espressivi, mutuati dalla versatilità dei suoi interessi, coincide finalmente con le categorie 'visive', che liberano uno sguardo interiore. Le arti visive si basano sull'azione del "guardare dentro", interiorizzarsi, "assimilando figure e paesaggi, in maniera da fornire all'io lirico la chiave interpretativa della realtà anteriore (il passato, la memoria, l'infanzia) e della realtà contemporanea (ciò che sta intorno)"[41], una scrittura in senso lato di introspezione che si muove secondo due punti di focalizzazione diversi, ma consequenziali, l'uno centripeto e l'altro centrifugo. Si rende per la prima volta conto delle potenzialità epistemologiche delle arti visive.

Il rapporto tra lo scrittore di *Conversazione in Sicilia* e la cultura visuale è sempre stato molto acceso, focalizzato alla formulazione di un discorso che fosse il più intermediale possibile. Tra il 1932 e il 1933, Vittorini scrisse moltissimi articoli, sulle più

[40] E. Vittorini, *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 1997.
[41] G. Lupo, *Vittorini Politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 61.

disparate riviste, sulla pittura italiana contemporanea, i nomi più citati sono Filippo De Pisis[42] e Renato Guttuso, sul quale scriverà addirittura due saggi [43], oltre a molti altri sul cinema, con il quale avrà sempre un rapporto altalenante, ma fecondo.

Lo scrittore si diceva spesso estraneo e disinteressato allo studio della settima arte, mentre allo stesso tempo partecipava a stesure di sceneggiature cinematografiche e pubblicava articoli su figure emblematiche del cinema contemporaneo; scrisse sul regista francese René Clair e su Charlie Chaplin, considerava il suo Charlot come la forma più alta e riuscita di cinematografismo[44]. In particolare, durante gli anni in cui collabora alla rivista "Il Bargello", un settimanale fascista, per il quale scriverà numerosi articoli di cultura cinematografica, contenuti in massima parte nella rubrica "Settimanale dei films". Nei suoi primi tentativi di affacciarsi al mondo cinematografico, lo scrittore si interessa principalmente del rapporto conflittuale tra l'arte di finzione audiovisiva e la dimensione teatrale. La pellicola fatica a costruirsi uno spazio privilegiato rispetto all'arte da palcoscenico, dalla quale è ancora troppo debitrice. Saranno proprio i film del regista francese Clair a suggerire a Vittorini la possibilità del medium di emanciparsi dal teatro e superarlo. Al cineclub fiorentino assiste alla proiezione di *A nous la liberté* (1931) di Clair, una commedia musicale, nel quale registra una perfetta armonia tra il visivo e il sonoro, un vero e proprio prodotto di cultura, in grado di innestare un procedimento critico nella mente dello spettatore, all'interno di una struttura dal sapore 'operistico' debitrice di grandi maestri, come Ernst Lubitsch.

Questa sua prima valutazione positiva del mezzo cinematografico si infrange rapidamente quando, nel 1936, a distanza di una manciata di anni, forte di ideologie completamente opposte rispetto a quelle che lo gravavano nei primi anni '30, procede ad una svalutazione e declassamento del cinematografo ad un'arte ancillare o di secondo piano rispetto alla cultura alta. L'8 novembre di quell'anno scrive su "Il Bargello": "Il

[42] Nel gennaio del '33 Vittorini pubblica un articolo su "L'Italia Letteraria" su De Pisis, che recita: "De Pisis è forse l'unico pittore contemporaneo che se ne infischia del valore metafisico, o per dir meglio, noumenico della cosa. Perciò quanto alla "forma", ecco egli si limita a suggerirla. Egli cerca altro nella cosa" (E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957, p. 54).
[43] Il primo, *Guttuso*, Edizioni di Corrente, Milano, 1942 e il secondo, *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea*, Edizioni del Milione, Milano, 1960.
[44] Cfr. N. Genovese, S. Gesù, *Vittorini e il Cinema*, Emanuele Romeo Editore, Milano, 1997.

cinematografo ha dimostrato […] di non poter essere completamente vera arte, o almeno di non poter essere "più […] arte"[45].

Certo l'immissione nel mercato ormai saturo di una accanita moltitudine di prodotti americani di puro intrattenimento, più o meno scadente, deve aver influito sul duro giudizio, ma è un dato di fatto che da quest'altezza l'interesse critico di Vittorini per la settima arte comincia pian piano a sfumare. L'unico punto degno di interesse di questa sua seconda fase critica riguarda l'articolo il *Colore del cinema*, uscito sempre per "Il Bargello", nel quale argomenta sulle potenzialità filmiche del colore nelle pellicole, da poco introdotto. Secondo lui, "il colore vale […] a dotare di nuove magiche possibilità al cinematografo"[46] e si domanda se potrà mai sostituire le sfumature raggiunte dal bianco e dal nero, utilizzando la marcusiana espressione di "terza dimensione" per appellarlo, alludendo ad una dimensione aggiuntiva rispetto a quella visiva e sonora già presenti.

Nonostante le considerazioni altalenanti di un Vittorini mai del tutto convinto dal mezzo cinematografico, è indubbio che questo medium lo abbia profondamente influenzato. Non a caso, se vogliamo scomporre la definizione di cinema nella semplicistica, ma giustissima, narrazione per immagini, ecco che questa stessa definizione non va molto distante da quella che può essere adoperata per descrivere il suo lavoro illustrativo con *Conversazione in Sicilia*. Vittorini stesso ne era consapevole, come si evince dalla felice descrizione di *Conversazione* che rilascia nell'articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*, nel quale la definisce "una specie di film immobile". Il procedimento di accostamento per immagini che sfrutta l'autore non è differente da quello messo in pratica dai registi della decima musa, motivo per cui molti critici hanno spesso paragonato Vittorini ad un "director" o ad un "editor". Il montaggio non a caso è un espediente retorico proveniente dalla grammatica cinematografica. Maria Rizzarelli, nel suo volume *Vittorini Pubblicista* (2010), lo ha più volte definito "un regista che taglia e incolla la pellicola di un film. Il montaggio a cui presiede con scrupolo e convinzione è finalizzato alla ricerca di un'unità" [47], in relazione al lavoro editoriale del "Politecnico",

[45] E. Vittorini, E. Vittorini, *Letteratura Arte Società, Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 1997, p. 988.
[46] E. Vittorini, *Il Colore nel cinema*, in "Il Bargello", n. 3, novembre 1936.
[47] M. Rizzarelli, *Parole "solo per avventura" quotidiane. Vittorini pubblicista*, a cura di C. Serafini, *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 342-343.

ma può essere estesa anche ad altri lavori, che sottolineano l'attitudine di Vittorini ad esercitare sempre un controllo totale sulla sua opera.

Un aspetto molto interessante del rapporto critico di Vittorini con la pittura, che attraversa tout court la sua esperienza da pubblicista, a partire dai primi anni '30, quando ancora è un giovane di belle speranze e di pochi libri, risiede nelle scarsissime "oscillazioni del gusto di Vittorini in materia di arte figurativa" [48]. Come mette in luce Vanni Bramanti, infatti, se il Vittorini letterato si può reputare addirittura "perseguitato dal demone dell'atteggiamento e dell'oltranza", d'altro canto "in arte sembra essere a suo agio all'interno di confini ben conosciuti[49]. Sono confini che rimangono saldamente ancorati alla realtà peninsulare, ancora una volta in contraddizione rispetto agli sguardi transalpini, cioè proiettati oltre i crocevia marcatamente italiani in apertura verso la letteratura straniera e modernista. Vittorini esprime una maniacale fedeltà nei confronti di un pool di artisti italiani, nei confronti dei quali raggiunge una sorta di specializzazione morbosa. Sono i pittori dell'ambiente fiorentino nel quale si è formato: il già citato De Pisis, Giorgio Morandi, Gino Severini, Mario Mafai, ma soprattutto l'amatissimo Renato Guttuso, con il quale intratterrà una florida amicizia, che convergerà nella realizzazione di un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, con i disegni del pittore siciliano. Potrebbe sorprendere che questo gusto artistico, oltre ad essere di corte vedute spaziali, sia anche di matrice tradizionalista, ancora una volta in contraddizione con il Vittorini letterato, tanto che ripudiava in campo artistico qualsiasi forma di avanguardia.

Vittorini stima la pittura e il disegno come "espressione lirica". Su "L'Italia Letteraria" del 31 gennaio 1932 afferma infatti che "l'arte della pittura debba prosperare nel senso d'una specie di prosa lirica" [50]. Se lo scrittore reputava la poesia e la lirica in senso stretto come le forme artistiche più alte in assoluto, dimostrando in questo senso posizioni crociane[51], tanto da incentrare gran parte della sua ricerca artistica all'opera che elevasse al massimo la definizione di romanzo-lirico, allo stesso modo la pittura come lirica in senso lato meritava parimenti attenzione. Attenzione che fu sempre molto vivida anche negli anni di più intensa produzione narrativa, talvolta determinante, lo dimostrano

[48] V. Bramanti, *Vittorini e le arti figurative*, Leo S. Olshki, Firenze, 1983, p. 271.
[49] Ivi, p. 271.
[50] E. Vittorini, *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 1997, p. 463.
[51] Sul rapporto con la filosofia di Benedetto Croce rimando al volume *Il Primo Vittorini* di Anna Panicali.

degli interessantissimi punti di contatto, messi in evidenza da Raffaela Rodondi nel volume *Letteratura, arte e società* (1997), che sintetizza la parabola culturale vittoriniana, tra *Conversazione in Sicilia* e un quadro di Vittorio Bolaffio del 1926 circa, intitolato proprio *Conversazione*. Quanto quel quadro abbia ispirato titolo e opera usciti seriormente non ci è dato sapere. Quello che è certo è che Vittorini non tenesse in poco conto le potenzialità estetiche ed epistemologiche risiedute nelle arti figurative.

Inoltre, sempre per quanto concerne l'interesse nei confronti dell'arte visuale, con la sua attività redazionale si è dimostrato anche un pioniere per la diffusione del fumetto in Italia. Annalisa Stancanelli nel suo studio *Vittorini e i Balloons, i Fumetti del Politecnico*[52], analizza e registra la rilevanza che l'autore siracusano ha avuto nello sdoganamento di una tecnica di narrazione creativa che fino a quel momento in Italia, complice anche la discussione nel 1951 alla Camera su una legge moralizzante che abolisse il fumetto in favore del libro, era fortemente osteggiata. Il fumetto era per giunta degradato ad una forma artistica minore, destinata all'intrattenimento senza pretese dei più piccoli, e in epoca fascista addirittura come forma di traviamento. Vittorini ne riscopre la portata dilagante, capace di concentrare, nelle sue figure e disegni, messaggi di attualità e di satira, che ponevano i comics alla stregua della rappresentazione fotografica.

Il Fototesto

L'interesse dello scrittore nei riguardi della fotografia si lega alla scoperta di una modalità espressiva alquanto sconosciuta in Italia, della quale fa esperienza tramite le sue conoscenze della letteratura d'avanguardia d'oltreoceano, ovvero quella del racconto fotografico o del fototesto.

Nel saggio *Fototesti*, uscito per Quodlibet nel 2016, i due teorici Michele Cometa e Roberta Coglitore nella premessa d'apertura allo studio danno una suggestiva definizione di fototesto. Lo definiscono come una "forma mista", che segna la combinazione tra il verbale e il visuale e "al pari dell'ekphrasis […] aiuta i teorici ad affrontare forme della scrittura letteraria che di fatto sono state forcluse nella teoria e nella

[52] A. Stancanelli, *Vittorini e i Balloons, i fumetti del "Politecnico*", Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2008.

storia letteraria tradizionale"[53]. Altre definizioni di teorici e studiosi illustri sono per esempio quelle di Peter Wagner, che definisce il fototesto un artefatto in cui "i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla co-presenza di parole e immagini"[54]; o ancora quella di Micheal Nerlich, che lo considera come "un'opera nella quale la scrittura e l'elemento plastico si danno come una totalità inscindibile"[55]. Si tratta di una modalità di fare letteratura che comincia ad esplodere soprattutto a partire dalla seconda metà del XX secolo, e porta alla realizzazione di esempi sempre più arditi ed interessanti, che affondano le proprie radici in forme di rappresentazioni iconiche triviali e precorritrici come l'emblematica, ovverosia la disposizione di miniature, stemmi ed immagini, spesso sacre o agiografiche, che capeggiavano nei manoscritti dal medioevo in poi. Disegnate da miniaturisti o monaci prescelti, avevano solitamente la funzione di adornare l'opera, molto più raramente di glossarla, attraverso un procedimento ecfrastico, anche se nella maggior parte dei casi le immagini riportatevi avevano poco o nulla a che fare con l'argomento trattato.

W.J.T. Mitchell, con il suo *Picture Theory* (1995), lavoro rivoluzionario per lo studio degli iconotesti, parla di una *pictorial* o *iconic turn*[56], una svolta pittorica o iconica, che comporta ad un intensificarsi degli esempi nella storia letteraria di queste opere miste. Le ragioni di questa svolta sono sicuramente da rintracciare nei profondi cambiamenti che hanno attraversato la società nel corso del Novecento. La scoperta della fotografia da parte di Nièpce e di Daguerre aveva fornito agli uomini un nuovo modo di intendere la conoscenza, di fruire la conoscenza, non più ingabbiata da mezzi testuali in senso stretto, ma emancipata sotto forma di rappresentazioni visuali. La nascita di un campo di studi che indaghi le potenzialità narrative ed epistemologiche del fototesto viene solitamente fatta combaciare con la data di un convegno a Clermond-Ferrand, in Francia, nel 1988. Il convegno venne indetto dallo studioso francese Alain Montandon, che per la prima volta pose l'accento su questa nuova forma letteraria. Prima di allora il fotoromanzo non era ancora stimato come un genere a sé stante degno di attenzioni, e trattato alla stregua di illustrazioni giornalistiche o riviste. A partire da questa data le cose cominciano a cambiare.

[53] R. Coglitore – M. Cometa, *Fototesti*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 7.
[54] P. Wagner, *Icons-Texts-Iconotexts*, Walter de Gruyter, Berlino-New York, 1996, p. 16.
[55] P. Montandon, *Présentation,* in *Iconotextes*, Ophrys, Paris, 1990, p. 5.
[56] W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

È chiara quindi l'importanza prima di tutto dell'interdipendenza tra testo scritto e immagine, una vera e propria correlazione dove nessuno dei due aspetti è subordinato all'altro, entrambi concorrono, in maniera diversa, a costituire la struttura dell'opera. Questa è l'unica condizione di esistenza di cui possiamo disporre per definire un'opera come fototestuale. Oltre a questo si può anche spingersi più in profondità in questa classificazione ed annoverare una serie di sottogeneri esemplificativi. Si può parlare di fototesto narrativo, di fototesto poetico, di fototesto saggistico, a seconda, abbastanza intuitivamente, del tipo di forma letteraria adottata. Un'altra classificazione, meno ortodossa ma sicuramente più interessante, viene avanzata da Michele Cometa, intenzionato a suddividere i fototesti non in base alla struttura letteraria, secondo un procedimento che andrebbe implicitamente a subordinare l'assetto iconico a quello testuale, ma in base al modo in cui le immagini vengono disposte, al tipo di montaggio fotografico che viene assunto dall'autore o dagli autori.

Il primo tipo è quello della forma-emblema, che si sostanzia per un armonico contatto tra la canonica tripartizione di stampo barocco o classico di *inscriptio-pictura-subscriptio*, che porta a "far scaturire il significato dalle tre componenti più che dalle singole componenti prese di per sé"[57]. Un esempio celebre è la *Kriegsfiebel* (Abicì della guerra, 1955) di Bertolt Brecht, nel quale il drammaturgo tedesco in esilio in una diroccata baita affacciata sulla foce dello Svendborg in Danimarca, a seguito di un lungo processo di montaggio di fotografie, che ritagliava da riviste e giornali, in particolare dal periodico americano "Life", contrapponeva immagini della seconda guerra mondiale in corso ad epigrammi originali, tesi a scardinare le fondamenta della propaganda nazista e mostrare gli orrori del conflitto. La successione delle *picturae* era, per l'appunto, preceduta da una glossa interpretativa e seguita dalla poesia di quattro versi.

Il secondo tipo è quello della forma-illustrazione, che è tipico della fototestualità giornalistica, in cui la porzione testuale viene ricondotta alla sua immagine originaria. Un esempio in questo caso sono le opere della scrittrice italiana Lalla Romano, in particolare *Romanzo di figure* (1986) e *Lettura di un'immagine* (1975), nelle quali la scrittrice, attraverso composizioni fototestuali ripercorre la sua storia e quella della sua famiglia, il rapporto con il figlio e con quello dei suoi genitori, inaugurando una forma di racconto foto-autobiografico o semi-autobiografico, che in Italia a quell'altezza non enumerava

[57] R. Coglitore, M. Cometa, *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 93.

altri esempi degni di nota. La fase produttiva che sta a monte dell'opera si dipana attraverso due fasi fondamentali, quella della *inventio*, ovvero del ritrovamento del materiale necessario, e quella della *dispositio*, ovvero il riordino più o meno razionale della materia iconica. Il lettore scorre le immagini come se stesse visionando un album di famiglia, in cui le fotografie prescelte sono orientate al riordino di tale storia famigliare, con l'ausilio di didascalie e porzioni testuali che accompagnano le immagini. L'obiettivo è quello di procedere insieme al lettore ad una riscoperta di sé e delle proprie radici, mettendo in discussione la validità stessa del mezzo fotografico, la cui pretesa di oggettività viene spesso ridimensionata da una risemantizzazione costante degli apparati iconici e finalizzata "alla particolare visione che si vuole veicolare"[58].

Il terzo tipo è quello della forma-atlante, nella quale le immagini vengono liberamente manipolate in schemi sempre più complessi dall'autore stesso, rendendo "virtualmente infinita la manipolazione (e combinazione) delle immagini"[59]. Le opere di Rolf Brinkmann sono chiarificatrici in questo senso, perché sono emblemi di un periodo storico di post-avanguardia artistica, che spingeva gli artisti in questione a sbizzarrirsi, senza trovare limiti alcuni alla propria arte se non quelli autoimposti, scoprendo nella forma fototestuale terreno fertile per diffondere la propria creatività. In particolare Brinkmann si dedica ad un fecondo processo esecutivo, che lo porta alla realizzazione di ardite forme di collage, sublimate in opere come *Rom, Blicke* (pubblicata postuma nel 1979), che "dispongono sulla pagina materiali eterogenei e che inducono a letture multiple"[60]. L'autore quasi si nasconde dietro queste fotografie, che sono per lo più inserti estratti da giornali o riviste, che mirano all'obiettivo di straniare il lettore, offrendo uno sbeffeggiamento alla moda consumistica del tempo.

Il fototesto inoltre può anche essere pensato, secondo categorie di analisi figlie dello strutturalismo e del formalismo, come un sistema, nel quale la parte visiva e quella letteraria entrano in stretto rapporto, influenzandosi a vicenda come accade in un sistema per l'appunto. Sempre Cometa, inoltre, ne ha evidenziato tutte le particolarità, le retoriche di fondo che concorrono a offrire sempre più elementi di differenziazioni tra fototesto e fototesto. In particolare, quando si analizza un'opera di questo tipo, bisogna sempre studiare le modalità con cui vengono accostate le fotografie e l'inserti testuali, se

[58] Ivi, p. 183.
[59] G. Carrara, *Storie a Vista: retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano, 2020, p. 60.
[60] Ivi, p. 94.

interrompono rigidamente la diegesi, se invece si muovono su di un binario parallelo e privilegiato che non ostacola il corso della narrazione, ma anzi forniscono al lettore una modalità di fruizione differente, oppure si fondono inscindibilmente con il testo attraverso rimandi costanti, citazioni, *ekphrasis* e didascalie.

Insomma, la notevole quantità di opere di grande impatto estetico uscite negli ultimi anni, con una tensione costante alla sperimentazione espressiva che offre questo strumento intramediale, ha fornito una ricchezza di mezzi sempre più vasta, tanto che ogni fototesto diventa materiale di incontro per dibattiti e riflessioni sulle potenzialità creative espresse e ancora da esprimere. Non sorprende perciò che Vittorini abbia riservato uno spazio privilegiato così consistente nello studio e nella produzione di opere che abbracciassero questa tendenza in ascesa, ma che in Italia non aveva ancora riscontrato grande partecipazione. Ecco che il suo lavoro di divulgazione delle qualità e ambizioni estetiche del racconto fototestuale sarà fondamentale per la sua diffusione.

Le fotografie di "Americana"

Già dagli anni '30 era ben radicata in Vittorini l'idea di mettere in atto un racconto fotografico vero e proprio; lo scrittore ipotizzava infatti un'edizione illustrata di *Viaggio in Sardegna* (1934)*,* il suo secondo libro che raccontava di un viaggio "lirico" per l'isola sarda, in cui ogni capitolo corrispondeva ad una tappa e sviscerava vivide descrizioni del paesaggio naturale incontaminato. Proprio per questa suggestività del mondo rurale, durante il reportage fotografico in Sicilia, Vittorini ripensa al vecchio lavoro, ipotizzando il riutilizzo di alcune fotografie siciliane, tra quelle scartate, per dare vita a questo progetto, che però non si realizzerà mai. Scrive infatti a James Laughlin, il suo editore americano, il 9 febbraio 1950:

> C'è poi un mio libro del 1934 non più ripubblicato, che andrebbe molto bene pure con fotografie. È Viaggio in Sardegna, non so quando potrei andare in Sardegna per fare le fotografie che occorrono[61]

[61] E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, Einaudi, Torino, 1977, p. 301.

Nel 1940, inoltre, fa la sua comparsa per i tipi di Bompiani anche la raccolta *Teatro spagnolo* curata dall'autore, che raccoglie le pièce di grandi drammaturghi iberici e segue l'accompagnamento di un tessuto iconografico, composto principalmente da dipinti di celebri pittori spagnoli, tra i quali figura anche Picasso. L'antologia spagnola è stata senza dubbio un passo emblematico per le future prove ben più mature. Le iconografie hanno la pretesa di "aggiungere pathos alle parole, amplificarne i significati, colmarne i vuoti[62], con un posto di rilievo affidato ai dipinti di Picasso che ritraggono la desolazione e la morte generata dalla guerra civile spagnola, della quale Vittorini era rimasto fortemente scosso. Lo stesso procedimento di accostamento pittorico lo riproporrà in occasione delle edizioni illustrate Einaudi del *Decameron* di Boccaccio, dell'*Orlando Furioso* di Ariosto e delle *Commedie* di Goldoni, rispettivamente del 1949, 1950 e 1952, per le quali lo scrittore occupa una posizione privilegiata nella selezione delle tavole con le quali corredare i volumi.

Sarà però solamente con l'antologia *Americana* che Vittorini darà alla luce il suo primo montaggio fotografico. Pubblicata per la collana "Pantheon" di Bompiani nel 1941, raccolta di traduzioni di autori americani, frutto del lavoro dello stesso Vittorini insieme a moltissimi altri collaboratori, tra cui spiccano Cesare Pavese, Giansiro Ferrata, Eugenio Montale e Alberto Moravia. Insieme ai testi veri e propri figura anche un primo concreto tentativo di Vittorini di far scontrare la parola scritta con la rappresentazione fotografica. Anche per questa ragione *Americana* è un libro unico nel panorama italiano, come scrive Giuseppe Carrara, si tratta di "un'opera sorretta da una poetica di mutuale dialogo e co-implicazione fra testo e immagine"[63]. Anche Umberto Eco nel suo testo *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* definiva l'antologia "un'opera multimediale"[64]. Lo stesso Vittorini era consapevole della portata rivoluzionaria dell'opera, come si evince da un suo articolo uscito sul "Cinema Nuovo" del 15 aprile 1954, con il titolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*:

> Con l'Antologia Americana fu la prima volta che si videro delle fotografie (almeno a quanto mi risulta) accompagnare delle pagine narrative riferendosi alla realtà rielaborata in quelle pagine […] Ed erano tempi in cui […] le varie forme poi

[62] G. Lupo *Vittorini Politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011, pp. 75-76.
[63] G. Carrara., *Storie a Vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, p. 170.
[64] U. Eco, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, in *Sulla Letteratura*, Bompiani, Milano, 2003, p. 284.

> affermatesi di racconto fotografico non s'erano manifestate, almeno in Italia, neppure sui giornali a a fumetti[65]

Le immagini che affollano l'antologia sono fotografie che l'autore rileva da altri contesti fototestuali. La maggior parte di esse, infatti, sono frutto di una conoscenza approfondita della letteratura fototestuale americana, che in quelli anni era ricca di moltissimi esempi suggestivi. La fonte principale è senza dubbio il fotografo americano Walker Evans e il suo *American Photograph*, che Vittorini conosceva grazie ad un'edizione clandestina uscita nel 1939 in Italia e dal quale estrarrà 27 fotografie per la sua antologia. Tra i più importanti fotografi statunitensi, Evans aveva raggiunto massima fama con il libro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), realizzato insieme alla collaborazione di James Agee, tra i fototesti più famosi di sempre, col quale intese documentare la realtà della periferia e campagna americana al tempo della grande Depressione, raffigurando, con lo stile della *straight photography*, della quale fu un pioniere - ossia una rappresentazione scevra dall'utilizzo di modificazioni o manipolazioni della messa in scena o dell'obiettivo (attraverso per esempio l'uso di filtri specifici) - testimoni e rappresentanti di un "mondo offeso" e misero. Mentre gli altri fotografi americani del periodo erano più interessati a rappresentare il paesaggio sconfinato e meraviglioso della campagna americana, Evans era deciso a ritrarre volti di persone comuni, spesso occupate dal lavoro quotidiano massacrante. Il tono dell'opera di Evans e Agee perviene ad una "rappresentazione lirica del tutto immersa nella realtà ritratta, tanto da annullare ogni barriera fisica tra osservatore, osservato e lettore/spettatore"[66], fotografie e testo non si intersecano mai, viaggiano su due piani paralleli, con il preciso intento di superare i canoni della rappresentazione documentaristica fino a quel momento, che erano sempre finalizzati a porre il soggetto che vive in condizioni di miseria su di un piano privilegiato, di modo da sottolinearne ulteriormente il distacco emotivo e sociale. La resa della foto visivamente perfetta, senza sbavature o imperfezioni nella messa in scena, viene rifiutata e sostituita da una finalità contenutistica molto marcata.

---

[65] E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, su "Cinema Nuovo", 1954, p. 200.
[66] C. Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra, Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, Ledizioni, Milano, 2016, pp. 180-1.

Vittorini sceglie immagini che ritraggono una grande moltitudine di persone, che affollano le strade, le attività portuali o i negozi della vita urbana americana, marca immediata di riconoscibilità di quel mondo trasognato. Altre fonti di merito da cui attinge le fotografie per il suo montaggio iconografico provengono da riviste, tra le quali quelle che suscitano maggiore interesse nello scrittore sono senza dubbio le americane "New Masses", "New Directions", di proprietà del principale referente americano, amico ed editore James Laughlin, ma soprattutto "Life" e "Look", da giornali di cronaca cittadina e da pellicole cinematografiche, in particolare dai film western o di grandi autori, come David Wark Griffith. Queste fotografie avevano una funzione di accompagnamento, di richiamo al testo o di più diretta didascalia.

Nonostante questo interesse per un sodalizio tra testo letterario e accumulazione iconografica, Vittorini non riconosceva autonomo statuto artistico alle fotografie, tacendone volutamente il nome degli autori. Questa scelta avrà riflesso anche nel successivo lavoro fototestuale di *Conversazione in Sicilia* con Luigi Crocenzi, che si scontrerà contro dure discrepanze di vedute tra i due collaboratori. Il fotografo fermano era convinto della valenza artistica del mezzo fotografico, che avrebbe dovuto esistere indipendentemente dalla controparte letteraria, fungendo da glossa interpretativa autonoma, del quale lui doveva essere regista. Vittorini invece era ancora saldo nel suo principio di subordinazione del mezzo fotografico rispetto al mezzo letterario, liquidando il ruolo svolto da Crocenzi ad un mero contributo ancillare, di accompagnamento illustrativo che non aveva di certo lo stesso peso di quello intrapreso da lui stesso.

L'unico accompagnamento che seguiva le immagini dell'antologia era di matrice didascalica. Frasi per lo più molto brevi, spesso con uno spiccato senso lirico, come fossero versi espunti da una poesia, con uno scopo connotativo, lo stesso procedimento adottato anche per *Conversazione*. Alcune di queste inoltre esistono solo all'interno di un sistema narrativo, una struttura che condivide la presenza di altre immagini a formare un racconto unitario. Esistono, inoltre, emancipate dal contesto di partenza, scevre dalla propria destinazione ideale, entro uno spazio straniante e risemantizzante.

L'antologia ha moltissimo successo, tanto da ispirare la realizzazione di un volume in tutto per tutto affine all'esperimento vittoriniano. Sto parlando di *Time in New England* del 1950, una sorta di antologia curata da Nancy Newhall nella quale, anche in questo

caso, i testi di molteplici scrittori americani sono accompagnati dalle illustrazioni di un illustre fotografo quale Paul Strand.

Le fotografie del "Politecnico"

Dopo il primo banco di prova dell'antologia *Americana*, Vittorini si rende pienamente conto delle potenzialità espressive di cui può disporre, sfruttando la materia iconica. Ecco che la sua prima e più riuscita rivista, "Il Politecnico", si pone come un mezzo adatto per proseguire questa strada.

Gli anni del periodico furono i più creativi. Questo nuovo strumento consentiva a Vittorini una relazione accesa tra la pagina scritta e le fotografie dell'epoca, in particolare quando faceva riferimento ad avvenimenti dell'attualità, accompagnati per l'appunto sempre da riproduzioni fotografiche. I temi della rivista erano tra i più vari, trattando di storia, politica, filosofia, antropologia, letteratura nazionale e internazionale, estetica, cinema, arti visive, ognuno dei quali filtrato sempre dalla ricerca della libertà, dove si fonde, come scrive Lukács, "il rapporto oggettivo tra i suoi problemi creativi […] e le leggi della realtà e il loro rispecchiamento letterario" [67]. Davano l'occasione e la possibilità a Vittorini e ai suoi collaboratori di sperimentare dal punto di vista creativo sotto ogni aspetto. Le fotografie inserite di volta in volta erano selezionate, in concomitanza col redattore, dal più stretto collaboratore di Vittorini, Albe Steiner. Così scrive Antonio Giusa nel saggio *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, il Politecnico e il racconto fotografico*, citando le parole di Michele Rago, traduttore e giornalista, sul "Politecnico":

> Era alleggerito e ravvivato dai rossi della testata, dalle strisce intermedie, dalle foto che Albe Steiner e Elio Vittorini sceglievano e presentavano come elementi funzionali, più che indispensabili del settimanale.[68]

L'idea di realizzare un periodico che comprendesse un proficuo dialogo tra la testualità delle notizie e dei fatti di cronaca, con un ricco apparato fotografico, proviene

[67] G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1964, p. 454.
[68] A. Giusa, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, Il Politecnico e il Racconto Fotografico*, nel volume curato da M. Rizzarelli, *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2007, p. 80.

dallo spiccato interesse che Vittorini stava esercitando nei confronti della rivista americana "New Masses". Periodico fondato nel 1926, trattava di argomenti politici, culturali e sociali, spesso avanzando una feroce critica orientata a sinistra e rivolta contro il razzismo e il fascismo dilagante nel Nord America, "New Masses" non poteva che riscuotere l'apprezzamento dello scrittore siciliano, che ne fu affascinato fin dai suoi primi numeri, soprattutto in virtù della pratica di accostamento fototestuale che la rivista vantava. L'importanza di questa operazione è messa in rilievo dalle parole della critica Helen Langa, che ne ha evidenziato la stretta relazione con gli eventi politici a cui si fa riferimento:

> It is clear from their [of images] placement with related texts that visual works were treated as having importance equivalent to the articles next to which they appeared and not just as incidental decoration. [...] Even when art images were used as smaller vignettes to break up the density of full text pages, their politicized content tended to relate them to textual issues more meaningfully than the decorative or comic drawings typically assigned this function in other publications.[69]

In moltissime lettere del suo sconfinato carteggio domanda a collaboratori e referenti di stanza in America informazioni sulle riviste fotogiornalistiche che circolano in quegli anni, ma soprattutto di fornirgli più materiale possibile, visto che l'emissione in Italia di riviste americane a quell'altezza era impensabile. Quel materiale sarà alla base di *Americana* e di moltissime illustrazioni che compariranno nei numeri del "Politecnico".

Ho già anticipato l'importanza del lavoro di Albe Steiner, suo collaboratore, editor principe della rivista, con il quale Vittorini discute le immagini da scegliere e quelle da scartare. Un sodalizio che darà luce ad un progetto di montaggio che includerà circa mille illustrazioni in soli trentanove numeri di periodico. In relazione alla figura di Steiner, Martina Zancan, nel suo *Progetto "Politecnico*" (1984), utilizza la metafora di una "gabbia grafica", che consente "l'integrazione tra parola e immagine […] il far vedere, cioè è utile al dire, mentre è assente ogni interesse per un sistema illustrativo che abbia

[69] "È chiaro dal loro posizionamento con i testi relativi, che i lavori visuali sono stati trattati al pari degli articoli stessi, accanto ai quali appaiono non solo come decorazioni incidentali […] Anche quando le fotografie sono utilizzate come vignette più piccole per rompere la densità della pagina scritta, il loro contenuto politicizzato tende a relazionarsi ai problemi testuali molto più significativamente dei disegni e dei fumetti a cui tipicamente viene affidata questa funzione in altri periodici" (*traduzione mia),* H. Langa., "*At least half the page will consist of pictures*": *New Masses and politicized Visual Art*, in "American Periodical: A Journal of History & Criticism", 2011, v. 21, p. 41.

valori puramente decorativi"[70]. Non hanno quindi funzione esornativa, di accompagnamento o semplicemente estetica, bensì sono portatrici di un messaggio. Le immagini scelte non hanno un rapporto narrativo e cronachistico rispetto alla *pars textualis*, non si muovono su di un binario parallelo, ma fungono da cornice interpretativa e critica rispetto all'argomento trattato. Nel già citato articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*, l'autore esplicita la sua poetica fototestuale:

> A me non importava nulla del valore etico o estetico che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. Mi interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo "oggetto").[71]

È interessante anche la scelta compositiva adoperata da Steiner per l'impaginazione della rivista. La scelta di "un rosso brillante"[72] per sottolineare la "variazione dei toni[73]", e ancora una grafica "dal ritmo spaziale a blocchi" [74], debitrice dei modelli artistici del Bauhaus, atti a riprodurre una perfetta sintesi geometrica.

Proprio dall'esperienza del Politecnico nascerà il sodalizio e l'amicizia tra Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, che curerà la prima edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, nel 1953. Intellettuale e fotografo, nato nel 1923 a Montegranaro (nei pressi di Fermo dove passerà buona parte della sua infanzia e dove nel 1956 fonderà il Centro per una cultura della fotografia), Crocenzi aveva per l'appunto iniziato la collaborazione con Vittorini attraverso diversi servizi fotografici, primi veri e propri foto-racconti, usciti per la rivista. Compaiono a partire dal 1946 *Occhio su Milano* e *Italia senza tempo*, l'anno successivo seguono *Andiamo in processione* e *Kafka City*.

Italia senza tempo trova pubblicazione nel numero ventottesimo della rivista, che passa a tiratura il 6 aprile 1946. Primo foto-racconto in assoluto realizzato dal fotografo, occupa una sola pagina del numero, posizionando otto fotografie nella colonna centrale, il cui soggetto è la campagna marchigiana, il fervore paesano che la abita, i costumi e le abitudini della gente comune. Prima di spostarsi nella metropoli meneghina che sarà protagonista dei suoi foto-racconti più "maturi", nei quali registra ormai una piena padronanza del mezzo, Crocenzi documenta la terra che aveva ospitato la sua infanzia, la

---

[70] M. Zancan., *Il progetto "Politecnico*", Marsilio, Venezia, 1984 p. 198.
[71] E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagin*a, su "Cinema Nuovo", p. 366.
[72] M. Zancan, *Il progetto "Politecnico*", Marsilio, Venezia, 1984, p. 198.
[73] Ivi, p. 198.
[74] A. Luzi., *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, un'amicizia difficile*, in "Rivista di Letteratura Italiana", p. 120.

sua gioventù, rappresentata, già da titolo, da una vitalità e da una semplicità che la cristallizzano nel tempo, rendendola immutabile agli anni[75].

L'Occhio su Milano esce per il ventinovesimo numero del periodico del primo maggio del 1946. Attraverso questo reportage, Crocenzi vuole raccontare dei sanguinosi bombardamenti che avevano scosso la città di Milano solo tre anni prima, durante la guerra. Appaiono 19 immagini vivide delle macerie, ultime vestigia di quei giorni funesti, ferite che ancora dolgono la città, e in seconda battuta i volti dei milanesi, testimoni di quel conflitto[76]. La composizione fotografica assume una valenza simbolica nel momento in cui immagini rappresentatrici del dolore che colpisce le classi meno abbienti della città, che passano sotto alla didascalia "La miseria", vengono accostate alle immagini che ritraggono "La borghesia", che non sembra invero tanto provata dalla tragedia appena accorsa:

> La Milano che è rimasta viva, che più viva si è fatta attraverso il dolore, è una materia greggia, piena di istinti confusi e di asprezza, di rancori.[77]

Andiamo in Processione, invece, esce per il numero 35 del periodico, esattamente del gennaio-marzo 1947. Si compone di 34 immagini di un paese dell'Italia centrale, probabilmente Fermo, durante una processione religiosa. Le immagini sono per lo più dei primi piani, che ritraggono gli astanti che partecipano a questo convoglio. Appaiono sulla scena i volti dei preti che aprono la strada e sono in testa, seguiti dai primi piani dei cittadini che a capo chino li stanno dietro, dall'aspetto gente poverissima, con facce consunte e vesti logore. Ad accompagnare questa successione fotografica vi sono due racconti, il primo di Carlo Vigoni e il secondo di Giulio Questi, chiamato *La Cassa*.

Le immagini non sono più accostate a brevi commenti, ma vengono inserite funzionalmente all'interno della narrazione con la quale si intrecciano, attraverso una serie di didascalie che richiamano sintatticamente il punto a cui è giunta la narrazione testuale. La materia trattata è disposta attraverso un'operazione di montaggio particolare, che divide il testo e le fotografie in due o tre colonne. Spesso nella striscia centrale od

---

[75] L. Crocenzi, *Italia senza tempo*, in "Il Politecnico", 6 aprile 1946, n. 28, p. 3.
[76] In una lettera del 24 aprile 1959, Crocenzi riassume il suo curriculum vitae al critico cinematografico Giuseppe Turroni, così descrive *L'Occhio su Milano*: "uno sguardo nell'animo della gente di Milano dopo la guerra e il tentativo di narrare gli umori, la sofferenza di vivere e la forza di quella gente".
[77] L. Crocenzi, *Occhio su Milano*, in "Il Politecnico", 1° maggio 1946, n. 29, pp. 13-15.

esterna figurano anche delle didascalie che glossano le fotografie accanto o spiegano l'operazione messa in atto da Crocenzi. Una in particolare delinea in poche righe la tecnica del "racconto per immagini", come viene definito, a testimonianza del fatto che fosse una pratica in via di diffusione e codificazione:

> Il racconto per immagini è antico. Cinematografia e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. […] si definisce come un fatto di accostamento fra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico a questo fatto dell'accostamento[78]

A conclusione di questo primo avvicinamento al foto-racconto di Luigi Crocenzi, nel numero 37 della rivista, uscito nell'ottobre 1947, appare un segmento iconografico, chiamato *Kafka City*, che accompagna il contributo saggistico di approfondimento sulla figura del narratore praghese da parte di alcuni illustri scrittori, quali Carlo Bo, Franco Fortini e Antonio Ghirelli. La disposizione fotografica è frutto di un lavoro meno organico, avrebbe dovuto infatti essere la prima parte di un progetto più ampio, mai andato in porto. Queste prime immagini testimoniano di una città tetra e fosca, dove i vicoli bui lasciano appena trasparire un filo di luce nel regno di un'oscurità permanente, tesa a costruire quel mondo perturbante, teatro principale dei romanzi kafkiani:

> In Ogni città vi è una città di Kafka, dove la storia degli uomini è quella che fu scritta da Kafka: una Kafka City.[79]

[78] L. Crocenzi, *Andiamo in processione*, in "Il Politecnico", gennaio-marzo 1947, n. 35, pp. 54-59.
[79] L. Crocenzi, *Kafka City*, in "Il Politecnico", ottobre 1947, n. 37, pp. 10-11.

CAPITOLO III

Gli astratti furori

Conversazione in Sicilia

Vittorini inizia la prima stesura del romanzo *Conversazione in Sicilia* nel settembre del 1937, a seguito dell'epifania avvenuta una volta resosi conto della situazione politica europea. La prima parte del libro esce solo sul sesto numero della rivista "Letteratura", nell'aprile del 1938, nei numeri seguenti il resto dell'opera, la cui conclusione appare nell'aprile dell'anno successivo[80]. Il suo tentativo con il romanzo è quello di trattare del "mondo offeso" siciliano come uno strumento d'indagine, con il fine di inviare un "messaggio nella bottiglia" ad un interlocutore ben preciso, l'italiano e l'uomo in generale, richiamandolo all'azione diretta, a lottare e rendersi conto dello stato in cui versa il proprio paese, ammorbato dalla servitù ideologica e dalla violenza politica. Il lettore prediletto e ambito è sempre stato il suo modello di operaio colto, come ha spesso ribadito in molte lettere e articoli, tra cui in un numero del "Bargello" del 1937, nel quale ribadisce il suo desiderio di rivolgersi al lavoratore comune, ma interessato ad arricchirsi culturalmente e formarsi:

> L'operaio che, con bisogno estraneo alla sua attività di operaio, leggeva Shakespeare e Goethe, impersonava la vera tendenza alla cultura. Egli suscitava un tipo ideale di cui tutti dovevano tener conto[81]

Del resto, la Sicilia in cui è ambientata la vicenda del capolavoro vittoriniano non è un luogo reale, come la storia non è autobiografica, sebbene i punti di vicinanza tra il protagonista e lo scrittore siano innumerevoli. Vittorini sceglie la sua terra d'origine solo

[80] Questa la datazione corretta che contraddice una precedente dichiarazione dello stesso Vittorini, che nella prefazione del *Garofano Rosso* aveva, in termini vaghi e imprecisi, datato la prima uscita di *Conversazione* all'inverno del '36-'37, cosa per l'appunto mai avvenuta.
[81] E. Vittorini, *L'operaio e Shakespeare*, in "Il Bargello", n. 3, 1937.

come un simbolo o un'allegoria di un viaggio nei meandri della memoria dell'infanzia e della riscoperta del proprio io, che avrebbe potuto avere qualsiasi destinazione. Ce lo mostra la nota che accompagna la chiusura del libro, in cui si legge che "la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela"[82].

Il secondo intento è quello dare finalmente sollievo ad una ricerca che stava impegnando Vittorini dall'inizio della sua carriera letteraria, con una particolare accelerazione dopo i fatti del '36, ovvero realizzare un'opera che fosse il più possibile lirica e che si muovesse alla ricerca di una verità universale, scrollandosi di dosso le zavorre del neorealismo[83] e del romanzo borghese. *Il garofano rosso*, abbiamo visto, era afflitto da questa condizione, esprimeva una genuina aspirazione a diventare altro, ma finiva per rimarcare quegli stilemi del romanzo classico da cui tentava vanamente di emanciparsi. Anche *Uomini e No*, il suo romanzo della Resistenza, che uscirà diversi anni dopo, tentava di diversificarsi dalla massa con una struttura di base originalissima, che presentava un duplice piano narrativo, coincidente l'uno con l'altro, uno che riferiva i pensieri e i dubbi del protagonista Enne 2, le paure per la guerra in atto e i suoi rammarichi per l'amore impossibile con Berta - che veniva esplicitato mediante l'uso del corsivo - e l'altro, con narratore eterodiegetico, che ci narrava degli avvenimenti della Resistenza. Questo encomiabile tentativo di esperimento narrativo *sui generis* si va tuttavia inevitabilmente ad intersecare con una natura di fondo neorealista, che la faceva da padrone in quegli anni, e dalla quale non riesce pienamente a sradicarsi, rimanendone inevitabilmente inglobato.

Questi ostacoli strutturali vengono finalmente superati con la scrittura di *Conversazione*, che si rivela essere l'opera che eleva i tentativi decennali di Vittorini di fare il "libro", che rispondesse a tutti i quesiti e i dubbi poetici che lo avevano afflitto. Scrive nel suo *Diario in Pubblico* in merito a ciò:

---

[82] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 197.

[83] La studiosa Maria Corti nell'autorevole lavoro sulla letteratura neorealista, *Tre campi di tensioni, in Il Viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, ha elencato le condizioni che renderebbero neorealista un'opera letteraria, sebbene sia difficile ad ogni modo definirle visto che non si sta facendo riferimento ad una scuola omogenea. Tra queste palesano una pretesa mimetica e naturalista, che Vittorini rifiuta con il suo romanzo allegorico, e, soprattutto nella seconda fase del movimento, una ricerca di coesione da parte degli intellettuali neorealisti sotto l'unica insegna del PCI, introducendo messaggi codificati e schierati; inutile aggiungere che anche questo aspetto viene rifiutato da Vittorini, che, nonostante una passeggera fase di adesione al partito, entrò ben presto in rotta con i comunisti.

> Perché risponde ad alcuni dei requisiti cui vorrei sempre rispondessero i libri: una certa novità formale, una certa tensione oggettivistica, una certa carica informativa.[84]

Conversazione riesce a soddisfare questo bisogno di Vittorini, mediante un racconto di stampo allegorico-simbolico, nel quale assistiamo, come ha osservato Claudio Toscani, ad uno "spostamento latidunale dell''"io" fisico verso la Sicilia e la discesa dell" "io" coscienziale alle sorgenti […] della sua infanzia" [85], alla riscoperta di un mondo puro ed incorrotto dalle vicissitudini della storia.

Il protagonista della vicenda è Silvestro Ferrauto, alter ego dello scrittore, tipografo siciliano che vive al Nord in "una condizione di spaesamento, di emarginazione sociale e di inquietudine esistenziale" [86], o per citare l'incipit del romanzo stesso: "Io, ero […] in preda ad astratti furori"[87]. Un giorno riceve una lettera da parte del padre, che lo informa della sua ferma decisione di abbandonare la casa della madre a Siracusa. Questa lettera spinge il giovane Silvestro ad intraprendere un viaggio in treno fino alla terra natale, incitato da una serie di ricordi d'infanzia che vengono sprigionati dalla missiva paterna.

Il viaggio di Silvestro si configura come un viaggio orfico-esistenziale alla ricerca di un'infanzia perduta, di un mondo lontano, radicato nei meandri della memoria, e soffocato dalla contemporaneità. Il viaggio in sé assume una rilevanza strutturale in ogni opera vittoriniana; non è un caso, infatti, che Italo Calvino affermerà che "ogni romanzo di Vittorini ha come forma mitica quella del viaggio, come forma stilistica quella del dialogo, come forma concettuale quella dell'utopia"[88]. Anche il critico Folco Zanobini ha dato una sua lettura:

> Il viaggio che Silvestro intraprende verso la Sicilia non si pone tanto come ricerca del tempo perduto quanto come recupero di una condizione morale originaria, al di qua della coscienza adulta delle offese del mondo.[89]

---

[84] E. Vittorini, *Diario in Pubblico*, Bompiani, Milano, 1970, p. 517.
[85] C. Toscani, *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, Milano, Mursia, 1975, p. 29.
[86] R. Crovi, *Il Lungo Viaggio di Vittorini*, Marsilio, Venezia, 1998, p. 222.
[87] E. Vittorini., *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 13.
[88] I. Calvino., *Viaggio, dialogo, utopia*, su "Il Ponte", nn. 7-8, 31 Luglio – 31 agosto 1973.
[89] F. Zanobini, *Elio Vittorini: Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana*, Le Monnier, Firenze, 1974, p. 65.

La lettera paterna assume quindi una funzione catalizzatrice nell'indurre il giovane Silvestro ad intraprendere un cammino alla riscoperta della propria memoria. La lettera è un evidente artificio, ce lo fa notare Sergio Pautasso, uno dei più assidui critici dell'opera vittoriniana, che ne ha paragonato la forza memorialistica e rievocatrice a quella scatenata dalla "madeleine proustiana" [90].Un viaggio identitario e di scoperta, nel quale Silvestro ricerca un lenitivo per quegli "astratti furori", ossia sconvolgimenti dell'animo, prodotti dallo stato vigente delle cose nell'Italia, che sta manifestando i primi sintomi alla base del secondo conflitto mondiale. Ancora una volta la Storia, che è sempre stata la base di ogni romanzo dell'autore, manifesta la sua presenza costante, che emerge nelle parole dei protagonisti.

Il romanzo è diviso in cinque capitoli, seguiti da un epilogo. Nel primo capitolo del libro Silvestro attraversa la penisola italiana a bordo di un treno, che lo porterà dalla madre in Sicilia. Già a partire da questa prima sezione introduttiva sono rintracciabili diversi caratteri tipici della prosa vittoriniana. In primis il *topos* del treno come scenografia alla narrazione, che ritorna in maniera ridondante in molte delle sue opere; dal treno nel quale si svolge l'incontro tra l'ufficiale e la Garibaldina nel libro omonimo del 1958, fino alla locomotiva sulla quale il vecchio zio Agrippa si spinge per tutta la superficie peninsulare alla ricerca della figlia scomparsa ne *Le donne di Messina* (1956). Il treno fa da sempre parte della vita di Vittorini, il padre lavorava nelle locomotive e lo scrittore in giovane età passava molte giornate lontano dal nido famigliare, girando in treno per conoscere il mondo, guidato da quella fame di scoperta e di conoscenza che non lo abbandonerà mai.

Il treno rappresenta un punto del progresso, ma anche un luogo di convivenza sociale, nel quale si sviluppano incontri, conoscenze e discussioni proficue. Sono un esempio le lunghe conversazioni tra lo Zio Agrippa e Carlo il Calvo, che si dipanano per tutto il corso della vicenda nel già citato *Le donne di Messina*, e sono gli incontri che Silvestro compie durante la sua traversata. Davanti a lui si dispiega un variopinto carosello di personaggi, ognuno dei quali non viene introdotto dal nome proprio, ma, come spesso accade in Vittorini, da epiteti che ne evidenziano le caratteristiche fisiche e morali, una tecnica che ha la valenza di elevare "il connotato esteriore a una pregnante e

[90] S. Pautasso., *Guida a Vittorini*, Universale Rizzoli, Milano, 1977, p. 111.

impassibile funzione di simbolo" [91]. Abbiamo quindi la coppia Coi Baffi e Senza Baffi (due poliziotti), il piccolo siciliano, che non riesce a vendere le sue arance, ed infine, il più interessante di tutti, il Gran Lombardo. I due poliziotti rappresentano, nell'ambivalente ecosistema costruito da Vittorini, i mandanti di quel potere opprimente e vessatorio, propaggine della classe dirigente statale, che esaspera la povera gente (e per questa ragione vengono trattati dall'autore con un velo di ironia, mirata a parodizzarne le caratteristiche), e dall'altro lato il piccolo siciliano, incapace di affermare la propria personalità, che raffigura quello stesso "mondo offeso".

Protagonista assoluto di questo viaggio è però il Gran Lombardo, una figura rarefatta e quasi archetipica, che viene così descritta nel romanzo:

> Era un Siciliano, grande, un lombardo o normanno forse di Nicosia, tipo anche lui carrettiere come quello delle voci sul corridoio, ma autentico, aperto, e alto, con gli occhi azzurri.[92]

Il Gran Lombardo diventa agli occhi di Silvestro emblema di rettitudine morale e culturale, l'uomo robinsoniano per eccellenza, un esempio a cui tendere in ogni momento della propria vita. Il più saggio insegnamento che gli fornisce è quello di allontanarsi dalle occupazioni che affaticano l'uomo, come rubare, uccidere, ma concentrare le proprie forze allo svolgimento di "altri doveri", che permettono finalmente all'individuo di raggiungere piena maturità e riscattare il dolore del mondo. Tra questi "altri doveri", che nel corso della vicenda non vengono mai realmente esplicitati, possiamo dedurre implicitamente lo sforzo riflessivo sulla situazione che affligge la contemporaneità e un tentativo di intervento su di essa "pur di sentirsi in pace con gli uomini come uno […] che non ha nulla da rimproverarsi" [93]. Non è un caso che, nel corso di tutto il romanzo, il giovane Silvestro, nei racconti della madre e negli incontri con gli autoctoni del posto, cerchi costantemente impronte della presenza di altri Gran Lombardi, possessori della verità.

Nel secondo capitolo Silvestro raggiunge finalmente Siracusa e la casa della madre Concezione Ferrauto, con la quale inizierà un percorso di ricostruzione memoriale dei luoghi della propria infanzia, che hanno come fondale la Sicilia rurale e incontaminata.

---

[91] C. Toscani., *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, Mursia, Milano, 1975, p. 36.
[92] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, p. 31.
[93] Ivi, p. 35.

L'andamento della narrazione non procede per mezzo di azioni concrete, ma mediante le numerose conversazioni che avvengono tra madre e figlio e che rappresentano l'impulso vero e proprio all'intreccio. Abbondano, infatti, i *verba dicendi*, che introducono le discussioni, affidandosi al dichiarato intento di perseguire una costruzione teatrale e dialogica, di cui fa cenno anche Antonio Girardi:

> Lo spazio dell'evento si riduce, il dialogo prende il suo posto, un dialogo che per l'intensità e estensione è proprio del copione teatrale, del libretto melodrammatico[94]

Un luogo che per l'appunto nel corso del tempo non ha subito modificazioni, ma è rimasto sempre uguale, nella sua immutata incorruttibilità, come un insetto in un blocco d'ambra. Con la madre riscopre, oltre alla sua infanzia, la figura paterna, che viene spesso dipinta negativamente, alla stregua di un dongiovanni sempre attorniato da "api regine", le sue spasimanti. Il padre si dilettava nella scrittura di opere teatrali e poesie (come il padre di Vittorini del resto) che decantava saltuariamente e, per questa ragione, si guadagnava l'apprezzamento del genere femminile.

Le parole del figlio spingono piano piano Concezione ad aprirsi e a confessarsi, anche su temi scabrosi come quello sessuale. La donna accusa il marito di averla tradita numerose volte, ma anche lei in passato si era ceduta ad un misterioso "viandante" che, seppur citato in un solo caso nella totalità del romanzo, diventa un personaggio simbolico fondamentale per la cornice interpretativa dell'opera, non molto dissimile a quei tipici caratteri vittoriniani che vengono citati solo di sfuggita o appaiono per poche pagine, ma figurano nodi centrali della vicenda. Un esempio può essere Muso di Fumo del romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947), che compare per una manciata appena di pagine prima di lasciare improvvisamente la scena, benché le sue parole siano le più rilevanti dell'intera opera[95]. Lo stesso vale per questo viandante, che in quanto dedito ad alte occupazioni può essere definito un Gran Lombardo:

> "Pensava ad altri doveri?" esclamai io. "Lui? Il viandante?"

---

[94] A. Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Liguori, Napoli, 1975, p. 42.

[95] Il personaggio di Muso di Fumo condivide molteplici analogie con il "viandante" che incontra Concezione. Anch'egli è poco più di un viaggiatore che trova vitto e ospitalità dalla famiglia protagonista, e che, con le sue parole, rende edotti i suoi anfitrioni della situazione lavorativa italiana, all'abbassamento dei salari e tagli al personale. Inoltre saranno sempre i suoi racconti ad incitare il nonno "elefante" ad un moto interiore, capace di sconvolgere un animo che sembrava dormiente.

> "Si," disse mia madre. "Verso inverno ci fu uno sciopero nelle zolfare e i contadini si ribellarono anch'essi, passarono treni carichi di guardie regie…"
> […] "I ferrovieri non scioperarono," disse. "Passarono treni carichi di guardie regie. E morirono più di cento a Bivona; non di guardie regie; di loro…"
> "E tu credi che lui sia stato fra i morti?" io dissi.
> "Così credo," disse mia madre. "Perché altrimenti non sarebbe ricomparso?"[96]

Un altro che rientra in questa definizione è il nonno di Silvestro, padre di Concezione, che viene descritto in maniera encomiastica dalla devota figlia. Il nonno di Silvestro non è esente anche da una lettura ideologica; egli infatti è Gran Lombardo in virtù del suo essere stato un Gran Socialista, in un'epoca in cui abbracciare l'ideologia significava adottare un comportamento fuori dalle norme. Vittorini opera quindi una demistificazione della figura del "socialista", che si sintetizza davanti agli occhi di Silvestro come una mitica adesione ad "altri doveri" più grandi. Silvestro sa benissimo cosa significhi essere socialista, è un uomo che vive la modernità settentrionale, eppure sembra ignaro del suo significato, a causa della regressione verso l'infanzia che sta mettendo in pratica. Fagocitato nell'alveo della memoria familiare, egli ripiomba nell'era della fanciullezza siciliana, perdendo tutte le certezze che pensava di aver acquisito, a partire da un processo di riscoperta del mondo *ex novo*. L'esperienza letteraria vittoriniana non è per niente nuova a questa dinamica; infatti, anche nel già citato *Sempione* un personaggio carico di significato è il nonno della famiglia, del quale vengono elogiate le straordinarie capacità, spesso viene paragonato ad un elefante di modo da sottolinearne la forza fisica.

La terza parte del romanzo è quella contenente il celebre "giro delle iniezioni", ovvero lo svolgimento del lavoro che compie abitualmente Concezione nel suo paese, che consiste nel far visita ai malati di malaria che, nell'indisponibilità di permettersi personalmente delle medicine, necessitano di assistenza medica. Silvestro accompagna la madre in questo suo giro rituale, che gli consente di fare veramente esperienza della realtà del mondo offeso, finora solamente menzionato, ma mai crudamente rappresentato, ora fattosi finalmente cosciente e tangibile davanti a Silvestro. Le case degli appestati raffigurano uno stesso schema che si ripete, sono per lo più delle abitazioni incavate nel terreno, quasi come delle grotte che non lasciano filtrare alcuna luce all'interno, tanto che

[96] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 91.

si riesce a fatica a scorgerne gli abitanti. Queste visioni pietose scatenano delle riflessioni che stanno alla base dello scandaglio ideologico del romanzo:

> Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. […] Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato[97]

In queste poche righe che concludono il giro ai lazzaretti di Siracusa è racchiusa la chiave di lettura, che risiede nella teoria vittoriniana del *mas hombre*. L'autore intende sviluppare con queste poche parole una divisione netta, quasi manichea, di tutto il genere umano, tra uomini e non-uomini, tra coloro, in sostanza, che sono degni di essere reputati tali e coloro che invece si graziano di questo titolo senza effettivamente meritarlo. Questa cesura, che è propriamente di ordine etico-morale, sarà ancora più esacerbata nei romanzi della maturità, in particolare in *Uomini e No* (1945), in cui l'antilogia è lampante già a partire dal titolo, come se ormai, a partire dall'esperienza siciliana, si fosse sedimentata una filosofia riconoscibile, che lascerà trasparire in ogni lavoro successivo.

L'insieme dei non-uomini è composto dalla classe borghese, e in questo si riflette l'ideologia vittoriniana, che si è sempre fregiata di un'accesa rivolta tesa allo scardinamento dei privilegi in seno alla classe media, ma che ne ha guadagnato d'acredine in questi anni di sintonia con il Partito comunista, le cui file sono ingrossate da tutti i "perseguitatori", coloro che offendono il mondo. L'altro gruppo è quello degli Uomini, dei "perseguitati", suddiviso a sua volta in tre sotto-insiemi. Il primo corrisponde al proletariato, che comprende il piccolo siciliano che vendeva arance, gli operai, i braccianti ecc.; il secondo sottoinsieme è quello dei personaggi "determinati", quelli che sono possessori di un nome proprio, come ad esempio Concezione, l'uomo Ezechiele, l'arrotino Calogero (che conoscerà nel capitolo successivo), figure più consapevoli della necessità di cambiare il mondo; ed infine l'ultimo sottoinsieme, che è quello dei Gran Lombardi, che sono il nonno, il viandante, l'uomo conosciuto sul treno e il padre, cioè coloro che sono assorbiti dagli "altri doveri"[98].

La quarta parte si apre con la decisione di Silvestro di non seguitare più la madre nel giro delle iniezioni e prendere una sua strada. Inizialmente affranto per la piega presa

---

[97] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 110-111.
[98] Tale divisione è stata chiaramente sintetizzata da Antonio Girardi nel suo fondamentale saggio *Nome e lagrime: Linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, cit., pp. 60-61.

dal giro per il paese, si siede deluso su di un paracarro, convinto che "la ruota del viaggio" si sia fermata, quando ecco che scorge in volo un aquilone, miracolosa apparizione che lo induce a seguirlo e proseguire il suo cammino. Ecco che l'aquilone in questo frangente occupa la medesima funzione svolta dalla lettera di inizio libro, un vero e proprio catalizzatore che spinge Silvestro a prendere delle decisioni, un *punctum* barthesiano sul quale concentra tutta la sua attenzione e che inficia risvolti interiori. L'aquilone è anche antico simbolo dell'infanzia perduta e sepolta nella memoria, che sta disperatamente cercando. La "ruota del viaggio" riprenderà a girare, sospinta dagli incontri nei quali si imbatterà nel "cuore della Sicilia": l'arrotino Calogero, l'uomo Ezechiele, il panniere Porfirio, lo gnomo Colombo.

Ognuna di queste figure emblematiche o mistagogiche è diretta rappresentatrice del "mondo offeso" di cui fa esperienza Silvestro. L'arrotino Calogero è confinato in un mondo nel quale nessuno affili più la propria spada o il proprio coltello ed è quindi impossibilitato ad affermare la propria individualità. Il panniere Porfirio è legato alle qualità risanatrici dell'"acqua viva". Una forza archetipica in grado di "lavare le offese del mondo e dissetare il genere umano" [99]. L'"uomo Ezechiele" passa le sue giornate a scrivere su di un quadernetto tutte le offese che gli uomini arrecano al mondo. Si rende limpidamente conto che "Il mondo è grande ed è bello, ma è molto offeso. Tutti soffrono ognuno per sé stesso, ma non soffrono per il mondo"[100], ecco che viene spiegato l'assunto precedente, ossia il motivo per cui Vittorini concede una determinazione a questi personaggi, perché consapevoli dell'offesa del mondo, ma non ancora tali da poter assurgere al ruolo di Gran Lombardi perché non sono dediti ad "altri doveri", l'unico scarto che li separa. Vittorini asserisce che nell'umiliazione gli uomini che vivono il mondo offeso siano più meritevoli di essere definiti tali, siano in pratica più uomini degli altri. Nella frustrazione della vita risiede quindi un monito di coscienza di sé e di ricongiungimento con la verità della natura umana.

L'ultimo incontro avrà luogo in una taverna presieduta dallo gnomo Colombo, anch'egli consapevole delle offese del mondo come i propri compagni, ma restio a cercarvi un rimedio morale. Egli, infatti, preferisce annegare i dissapori nella dissolutezza e nello "squallore" del vino. Il viaggio si conclude quindi deludentemente, con un invito

[99] E. Vittorini., *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, 2021, p. 153.
[100] Ivi, p. 145.

all'ebrezza come soluzione per i propri mali. Come dei maestri di vita, ognuno degli abitanti del cuore pulsante della Sicilia propone la sua visione sulla realtà e le modalità con la quale affrontarla, elargendo precetti morali ed esistenziali. Non a caso Antonio di Grado, nel suo saggio *Il Silenzio delle madri*, ha efficacemente rilevato le analogie e i punti di contatto tra questi maestri e i personaggi delle *Operette morali* leopardiane:

> Porfirio, Colombo e lo Gnomo sono personaggi delle Operette morali leopardiane, e, del resto, Ezechiele è intento a scrivere una *Storia del genere umano*: […] è sufficiente a far pensare queste pagine, e forse a tutta *Conversazione*, come ad una moderna "operetta morale"[101]

La quinta parte segna la conclusione di quel passaggio da movimento geografico a movimento psicologico che assume il viaggio di Silvestro, sino a raggiungere connotati straordinari o metafisici. Silvestro capitombola in una dimensione ultrafanica, abitata non più dagli uomini e dalle donne siciliane, ma universalizzata ed estesa a tutto il genere umano che si ritira in processione insieme a Silvestro. Particolarmente simbolico è l'incontro con il fantasma del fratello Liborio, morto in guerra, attraverso il quale Vittorini opera una feroce critica all'insensatezza della guerra e alla superba assennatezza della politica a disporre della vita umana per i propri ambiziosi schemi.

Viene perfettamente rappresentata l'incomunicabilità lampante tra i due fratelli, espressa dagli "Ehm" che Liborio ripete costantemente, delle interiezioni volte a formulare una lontananza palpabile tra il mondo dei vivi e il mondo di coloro che non ci sono più, che è difficile da saggiare o comprendere se non attraverso un messaggio ridotto al grado zero. Quell'"Ehm" è un evidente espediente retorico per sottolineare una "denuncia degli orrori di questa morte […] le responsabilità di chi fa la guerra, di chi esalta la morte come eroismo"[102]. Oltre a ciò quella formula ha anche la funzione di "ridimensionamento delle affermazioni dei vivi", "superiorità di chi vede le cose da un'altezza metafisica, sgombra dalle contingenze umane" ed infine "lontananza dalle altalene storiche, che non è, tuttavia generativa di assenza, di rapita freddezza per il mondo degli umani, ma dimostrazione di sapienza e saggezza autre"[103].

---

[101] A. Di Grado, *Il silenzio delle madri*, Prisma, Catania, 1980, nota n. 44, p. 53.
[102] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di R. Guttuso, nota di S. Pautasso, Rizzoli, Milano, 1986, p. 57.
[103] C. Toscani, *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, Mursia, Milano, 1975, p. 86.

Quell'"Ehm" diventa messaggio "suggellato" (ossia un grido che non riesce ad essere espresso e muore in gola), noto a tutti gli uomini e le donne che appaiono a Silvestro e che conducono una processione universale che sembra aver pienamente accettato l'impossibilità di porre una soluzione alle offese del mondo. Il nostro protagonista si rende conto che per quegli "astratti furori," il cui tentativo di risoluzione era stato alla base del viaggio esistenziale che l'aveva animato, non c'è alcuna soluzione, se non un abbandono consapevole nel dubbio e nell'indeterminatezza, simboleggiata da quell'"Ehm", unico monito di risposta a tutte le domande esistenziali che Silvestro rivolge al fratello morto.

L'edizione illustrata del 1953

Nel 1953, per l'editore Bompiani, Vittorini realizza un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, la settima pubblicazione del volume, la prima con l'accompagnamento di fotografie, realizzate da Luigi Crocenzi. L'idea di partorire questa originalissima edizione comincia a formarglisi nella mente già tra il 1940 e il 1941, gli anni in cui usciva *Americana*, fortemente vilipesa da una feroce censura fascista. Proprio questo continuo ostacolo all'uscita dell'antologia illustrata spinse Vittorini a pensare ad una potenziale edizione di *Conversazione* corredata da fotografie come "la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza che mi ero dovuto imporre"[104].

Quest'idea tuttavia rimane solamente carezzata, fino a quando proprio Crocenzi convincerà finalmente l'amico scrittore a dare avvio a questo progetto tanto agognato, in una lettera del 23 giugno 1949, nella quale gli propone di "abbinare il lavoro fotografico di illustrazione con uno cinematografico" o ancora Vittorini stesso in una lettera del primo aprile 1950 ricorda che era stato "lui a voler fare la combinazione. Insisteva da anni"[105].

Tre anni prima dell'effettiva uscita del volume, Vittorini, seguito da Crocenzi e altri quattro amici letterati, Vito Camerano, Alberto Cavallari, Giuseppe Grassi e Giovanni Pirelli, guida una "spedizione" in Sicilia per effettuare quel reportage fotografico che

[104] E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, su "Cinema Nuovo", 1954, III, 33, 15 aprile, p. 200.
[105] E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1977, p. 311.

avrebbe generato la materia originale sulla quale avrebbero lavorato. Questa fase embrionale del romanzo, di raccolta e catalogazione di queste testimonianze visive sarà lunga e travagliata, e posticiperà di molto l'uscita editoriale. Sempre nel suo articolo *La foto strizza l'occhio alla pagina*, nel quale realizza una sorta di cronologia della sua adozione del medium fototestuale, Vittorini scrive queste parole:

> Di circa milleseicento fotografie che Crocenzi "scattò" sotto la mia direzione, io poi ho potuto nel montaggio utilizzarne solo centosessantanove[106] (talune delle quali, a dire il vero, "scattate" da Giovanni Pirelli) […] Ho dovuto anche ricorrere, per colmare i vuoti, a sette fotografie di Giacomo Pozzo Bellini e a dodici particolari tratti da comuni cartoline[107]

L'operazione di montaggio operata da Vittorini comportò quindi la selezione di un numero minore di fotografie. Le motivazioni che costrinsero lo scrittore a scartare molte delle immagini realizzate da Crocenzi furono di ordine tecnico. In una lettera del 1950 si riferisce "depresso a causa delle fotografie", perché le considera mal fatte e problematiche, continua dicendo che "sono quasi tutte non a fuoco. Quelle a fuoco non dicono niente di speciale" aggiungendo che le stesse riuscite "avrebbe potuto farle nel suo paese"[108]. Si rivela quindi molto critico del lavoro effettuato da Crocenzi (che nelle lettere è sempre appellato col soprannome Luis), tanto da, come anticipato, essere costretto a correre ai ripari e affidare il lavoro a Giacomo Pozzi Bellini, al quale offrirà un compenso da miseria, di sole 500 lire, e che, per motivi logistici, riuscirà a fornirgli solo 7 fotografie. Sarà a tal punto atterrito da questa situazione, che gli imporrà di lavorare con un materiale di molto inferiore rispetto a quanto si era preventivato, che inserirà nell'opera completa anche alcuni scatti (12 per la precisione) provenienti da cartoline turistiche.

Questa prima considerazione di giudizio del lavoro svolto da Crocenzi porterà ad una prima rottura tra i due collaboratori, che sarà ulteriormente esacerbata a seguito della decisione di Vittorini di prendersi l'esclusiva paternità dell'opera. Il volume finalmente pubblicato da Bompiani nel 1953 recita sul frontespizio "nuova edizione illustrata con

---

[106] Successivamente, in una missiva a Pozzo Bellini del 3 aprile 1950, Vittorini corregge la sua precedente dichiarazione e afferma di "aver esagerato […]" e di poter "disporre di circa 200 foto buone" (Ivi, p. 312).
[107] E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, su "Cinema Nuovo", 1954, III, 33, 15 aprile, p. 202.
[108] E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1977, p. 309.

centinaia di fotografie raccolte dall'autore". È superfluo dire che, una volta scoperto da Crocenzi, questi ne rimarrà alquanto rammaricato, tanto da recapitare una lettera piena di astio a Vittorini stesso, nella quale domanda allo scrittore il motivo alla base dell'insana decisione di degradarlo a semplice collaboratore e non ad autore effettivo della stragrande maggioranza degli scatti poi inglobati nell'opera, allegando una lettera di diffida rivolta a Valentino Bompiani. Vittorini, d'altro canto, risponde che Crocenzi si era limitato all'interno del progetto a premere il pulsante della macchina fotografica, mentre lui, non solo aveva pagato tutte le spese per il viaggio, ma aveva anche svolto un fondamentale ruolo di regista, di selezione dei soggetti da ritrarre e di vaglio delle oltre 1620 fotografie che erano risultate dal reportage.

Crocenzi non si è mai pubblicamente esposto sulla questione della rottura, a differenza di Vittorini che con l'intervista *La foto strizza l'occhio alla pagina* (1954) chiarisce la sua posizione in merito, sebbene lo scopo del testo fosse ben altro. Le uniche informazioni che conosciamo riguardano il fatto che il fotografo non venne informato dell'imminente pubblicazione, né firmò alcun contratto con Bompiani circa la stampa dell'opera, né gli venne richiesto alcun permesso per la diffusione "delle mie foto, sacrosantemente mie"[109].

Nonostante questo infelice epilogo del sodalizio Vittorini-Crocenzi, il libro esce per i tipi di Bompiani nel 1953, è il primo foto-romanzo mai uscito in Italia. Le fotografie che scorrono accanto al testo non interrompono mai l'intreccio narrativo, né hanno una funzione interpretativa o di glossa esplicativa, come invece accadeva per le immagini del "Politecnico", che permettevano al lettore di comprendere meglio i fatti di attualità e di cronaca. Secondo l'idea che ha ispirato il lavoro, le immagini avrebbero dovuto compenetrarsi nella narrazione, per mezzo di un meccanismo che intendesse elargire una libera scelta al lettore, una "via prestabilita all'immaginazione"[110], mediante la "moltiplicazione dei livelli di lettura" [111]. L'edizione sembra concludere un percorso di rivalutazione e messa in discussione delle potenzialità linguistiche iniziato con il primo progetto fototestuale di *Americana*. Se, in quel caso, le fotografie fungevano da semplice

[109] Gran parte dei giudizi del fotografo fermano sulla diatriba provengono da una sua lettera dattiloscritta, datata 20 Febbraio 1954, indirizzata a Walter Liva, il direttore del CRAF (Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia) di Spilimbergo.
[110] M. Rizzarelli, Postfazione, in Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Universale Rizzoli, 1983, p. XII.
[111] Ivi, p. XII.

accompagnamento o corredo e nel successivo "Politecnico" costruivano un vero e proprio racconto integrativo e interpretativo, in questo nuovo esperimento si giunge al declassamento di un testo letterario che sembra svolgere un ruolo esplicativo o da cornice, in favore di una presa di posizione della fotografia. Lo testimonia una lettera di Vittorini a Valentino Bompiani del 3 febbraio 1950:

> Caro Valentino, ti prego di farmi sapere se sei disposto a pubblicare un'edizione illustrata di Conversazione con fotografie della Sicilia impaginate in modo tale che il testo ne diventerebbe una specie di commento[112]

L'apertura al linguaggio della percezione visiva segnala una crisi verbale che induce Heike Brohm a constatare che "Conversazione contiene uno scetticismo linguistico profondo"[113]. Il processo di ricerca di un linguaggio confacente agli obiettivi e scopi che Vittorini si era proposto, raggiunge latitudini estreme. Dopo l'adozione di un lessico allegorico e rarefatto, tendente ad una struttura poetico-simbolica, lo scrittore approda alla necessità di legare la parola all'immagine, dando finalmente una forma concreta a quel "scrivere figurativo" che era intenzionato a trovare.

Lo scrittore è sempre più convinto della duplice dimensione presente nella parola letteraria, che non esiste solo in quanto tale, ma racchiude entro di sé una stratificazione di dimensioni che la rendono una forma complessa e difficile da maneggiare. Chiarificatore in questo senso una considerazione espressa da Vittorini sull'opera di Faulkner nel 1938, che ci può venire in soccorso per comprendere questa sua riflessione:

> Allora vediamo svolgersi in essa un mondo duplice, nutrito, immagine per immagine, da una duplice vitalità. L'immagine, ossia, è sempre accompagnata da una sua seconda incarnazione, ombra alle volte, e alle volte maggior luce, che in apparenza rafforza la prima, ma che in sostanza esprime un altro impulso della fantasia, un altro filone, un altro "ordine di idee". L'immagine, ad esempio, dà un albero, o un gesto di donna, un grido di bambino; ed ecco, accanto, fatto scattare dalla molla di un "come se" o un "anche se", sorgere (e senza costituir paragone) lo stesso albero, o lo stesso gesto, lo stesso grido in un mondo (dico mondo, non modo) completamente diverso[114]

---

[112] E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1977, p. 297.
[113] H. Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità*, in "Rivista di Letteratura Italiana", 2007, XXV, 2, p. 99.
[114] E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 2008, p. 32.

O ancora come scrive Marco Bazzocchi in merito:

> Vittorini ragiona secondo due livelli diversi e complementari: da una parte si trova quanto rappresentato direttamente dalla scrittura, dall'altro si trova 'qualcosa' che ripete, rafforza l'immagine scritta ma nello stesso tempo fa emergere "un altro impulso della fantasia"[115]

Alcuni fototesti sono legati a regole di montaggio ferree che comportano una certa rigidità e costanza nell'impaginazione e nella disposizione degli inserti fotografici, vedasi ad esempio *The Home Place* (1948) di Wright Morris, uno degli autori di fototesti più famosi del secondo dopoguerra, che optò per una struttura che alternasse una pagina intera di testo e una occupata interamente da una fotografia, o ancora fototesti come *La Divina Mimesis* (1975) di Pier Paolo Pasolini in cui l'apparato fotografico viene relegato nella sua globalità alla fine del libro, in una sezione privilegiata. Tutto ciò non accade per *Conversazione*, dove le fotografie vengono disposte liberamente, senza rispettare canoni specifici o regole di layout e di impaginazione imposte. Talvolta il lettore può imbattersi in una fotografia molto ampia che occupi due pagine contemporaneamente (come una sorta di scenografia visiva), o addirittura pagine in cui la materia narrativa viene interrotta bruscamente per lasciare il posto a diverse immagini che dialogano tra di loro, senza l'apparato testuale, ad evidenziare l'importanza della materia iconica in questo fototesto, che assume per l'appunto uno status *princeps*.

Ogni raffigurazione è preceduta da una didascalia, che ancòra la fotografia al testo. Ogni immagine viene assorbita entro un processo di risemantizzazione generato da questa 'testatina' (le definì così lo stesso Vittorini in una lettera a Benedict Rizzuto del 21 Novembre 1953)[116], ovvero una frase o un sintagma posizionato nella parte alta della pagina ed evidenziato in grassetto. La testatina ha la funzione di fissare il vero e proprio nucleo tematico del testo, non a caso viene posizionata in maniera tale che sia la prima cosa che viene notata dal lettore. In alcuni casi la glossa sopra la fotografia non è altro che una citazione diretta del testo e solitamente a lato o in basso è seguita da un'indicazione toponomastica. La scelta di operare secondo questo modello si fonde

[115] M. Bazzocchi, *La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso*, in *Elio Vittorini. Un istinto da rabdomante*, Arabeschi, n. 13, Gennaio – Giugno 2019, p. 334.
[116] "Gli elementi in questione vi sono, per così dire, sottolineati, ciascuno nella sua immagine poetica, sotto forma di testatine, nell'alto della pagine" (E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino, 2006, p. 128).

perfettamente con la volontà di Vittorini di generare una sorta di "film immobile", realizzabile solo ed esclusivamente alla condizione che

> La fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico […] una specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del testo[117]

La fotografia quindi non esiste di per sé stessa, come documento rappresentatore di realtà, ma esiste in virtù del rapporto con le altre fotografie, che si legano tra di loro, vengono estratte dal loro contesto originario con il fine di fondare una narrazione parallela ma allo stesso tempo coincidente con il testo di base[118].

Un esempio di questo procedimento originalissimo è la fotografia che apre il primo capitolo, che ospita la narrazione del viaggio di Silvestro. L'immagine scelta è molto significativa, un giovane ragazzo ritratto dal busto in su, posizionato in primo piano al centro della fotografia, anche se leggermente sbilanciato verso destra (fig. 1). Indossa vestiti semplici, gli indumenti tipici di un contadino, e in testa porta una coppola logora, sullo sfondo, in profondità di campo si muovono le masse all'interno del paesaggio rurale siciliano.

[117] E. Vittorini, *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino, 2008, p. 702.
[118] "Posso comunque aggiungere […] che le fotografie sono state messe nel libro non per il valore che possono avere ciascuna per sé, ma per il valore che possono avere come sequenza", da una lettera di Vittorini a Franco Antonicelli del 23 Febbraio 1954 (E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino, 2006, p. 163).

Figura 1 – Elio Vittorini, Luigi Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, 1953

La fotografia occupa due pagine, ed è accompagnata dall'indicazione toponomastica sul lato destro (Scicli, Ragusa), e in alto dalla 'testatina', che la contestualizza. L'indicazione recita "come mai avuta un'infanzia in Sicilia". La didascalia è una citazione diretta al testo, e riflette l'intenzione di Vittorini di porla all'interno del campo semantico dell'infanzia, di una fanciullezza che il protagonista ha vissuto in Sicilia. Il ragazzino rappresenta quindi l'io fanciullo, infante, di Silvestro, che attende di essere raccolto e riscoperto durante il percorso di recupero della memoria che sta per affrontare. È anche vestigia di un mondo incontaminato, che sviluppa un rapporto antilogico rispetto al passo, presente nella medesima pagina, in cui Silvestro medita sulle sventure e tragedie del mondo contemporaneo:

> Pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, […] la vita in me come un sordo sogno […] Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi ad esempio con lui. Ero agitato da astratti furori[119]

Questi furori che lo sconvolgono lo costringono a mettere in dubbio la sua stessa esistenza, tutte le esperienze che ha attraversato, anche, e soprattutto, un passato, felice forse, vissuto in Sicilia. Ecco che il ritorno a casa comincia a farsi necessario.

La fotografia si rivela doppiamente interessante per la scelta in sede fotografica di far rivolgere lo sguardo del bambino direttamente in camera. Una tendenza che si rivelerà

[119] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 13.

molto comune nell'opera, adoperata in moltissimi altri casi, che presenta il soggetto ritratto, spesso in primo o primissimo piano, che volge lo sguardo alla macchina fotografica, come se entrasse in contatto, in dialogo, con il lettore o l'osservatore stesso. Una tecnica di messa in scena che la coppia Vittorini/Crocenzi ricava probabilmente, ancora una volta, dalle fotografie di Walker Evans e Paul Strand – oltre che da tutta la tradizione precedente del photo-essay americano. Con le sue fotografie, Evans aveva lo scopo di sensibilizzare i lettori circa un caso molto delicato, quale le condizioni di povertà estrema nelle quali versavano migliaia di persone durante la Grande Depressione. In questo caso, la scelta nasce probabilmente dalla volontà di rendere ancora più vivide e partecipi le fotografie, e i soggetti riprodotti che non sono stati sorpresi dal fotografo, ma assumono una posa.

Heike Brohm nel suo saggio *Elio Vittorini e l'intermedialità* (2007) sviluppa un'analisi che si pone lo scopo di comprendere le scelte e le finalità adottate da Crocenzi nella realizzazione del suo reportage fotografico. La pretesa del fotografo non è quella di effettuare uno scandaglio mimetico, atto a riprodurre fedelmente la realtà siciliana, fin nei suoi minimi termini. L'obiettivo non è infatti certo quello di comporre un'opera di realismo - Vittorini desiderava aspramente distaccarsi da questa tendenza contemporanea - quanto caricare di significati simbolici le immagini, nel tentativo di pareggiare il viaggio allegorico compiuto da Silvestro. Le fotografie puntano a far emergere solo la superficie delle cose su cui si posa lo sguardo della macchina fotografica, constatando "l'indisponibilità del reale stesso"[120], all'interno di un processo che è anche epistemologico e che riflette "i limiti della propria conoscenza" [121]. La realtà non si può conoscere compiutamente e approfonditamente, si può solamente carezzare la superficie impenetrabile delle cose, nella quale il narratore rimane impigliato.

Tutte le fotografie selezionate da Vittorini e Crocenzi non riproducono un mondo esatto ed immediatamente riconoscibile. La foto ambientata a Nicosia (fig. 2) presenta una via buia sulla quale filtra solo un fioco fascio luminoso, che, oltre a riproporre il tema dell'oscurità che grava continuamente, ci dà esperienza di un luogo imprecisato, senza nessuna indicazione che ci aiuti a collocarlo sulla mappa se non la didascalia

[120] H. Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità*, in "Rivista di Letteratura Italiana", 2007, XXV, 2, p. 95.
[121] Ivi, p. 95.

toponomastica (corpo estraneo alla fotografia in sé); potrebbe essere qualsiasi posto sulla terra, lo stesso accade per le fotografie successive di Ragusa.

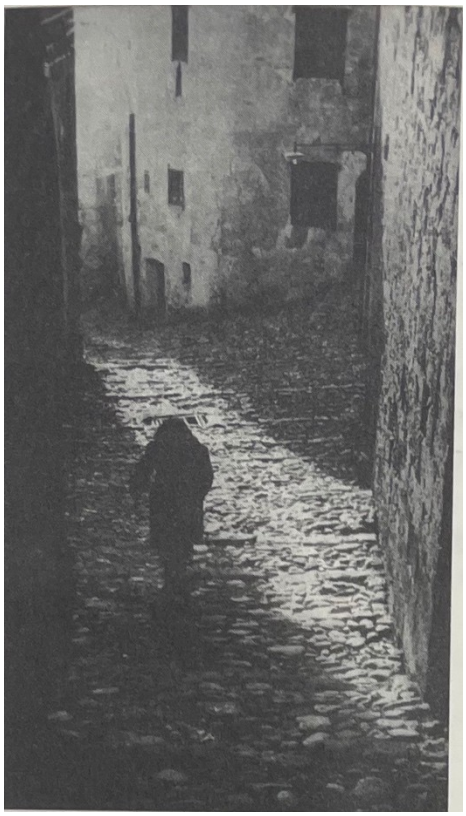

Figura 2 – Elio Vittorini, Luigi Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, 1953

Anche le figure che si muovono nelle scene non sono chiaramente intelligibili, "gli uomini non sono che delle silhouettes, le loro facce nascoste sotto un velo o una mantellina oppure vengono fotografati di spalle"[122]. Crocenzi non è nuovo a questa rappresentazione celata del volto degli uomini. Nel già citato *Occhio su Milano*, infatti, compariva una fotografia ritraente la figura nerastra di un uomo colto di spalle, intento a fissare il muro davanti a sé e le macerie della città (fig. 3). Dell'uomo non si riesce minimamente a scorgere il volto, è anche complesso plasmarne nella mente la figura, da quanto è sfocata e poco discernibile, sembra poco più di un'ombra che poggia su due pericolanti stampelle, traccia palese della ferita che ha colpito le classi popolari ridotte alla miseria e al dolore.

[122] Ivi, p. 96.

Figura 3 - Luigi Crocenzi, *Occhio su Milano. La miseria*, 1946

D'altro lato, invece, secondo una antilogia compositiva già evidenziata precedentemente, il volto dei borghesi (fig. 4) nelle fotografie successive è chiaramente visibile, si mostra quasi compiaciuto allo spettatore, mentre posa rasserenato attorno ad edifici in ricostruzione.

Figura 4 – Luigi Crocenzi, *Occhio su Milano. La Borghesia*, 1946

Gli uomini ritratti, quindi, o si nascondono completamente allo sguardo del fotografo, o si mostrano guardando direttamente nell'obiettivo. Ecco che ritorna il tema di cui sopra: gli sguardi rivolti alla camera conferiscono una potenza maggiore alla

fotografia, che si libera da ogni pretesa di mimetismo, abbracciando la finzionalità di una macchina fotografica che diventa protagonista della scena rappresentata.

La diretta coincidenza dei soggetti mostrati nelle immagini e le figure che si muovono all'interno della vicenda si fa ancora più definita quando ci si imbatte in alcuni casi emblematici, che sembrano ricordare i personaggi menzionati nel libro. A parte il già ricordato fanciullo che capeggia nelle prime pagine del volume, si ricordino assolutamente le tre fotografie nei capitoli XVI-XVII della Parte Seconda, che ritraggono la statua di Napoleone Colajanni ad Enna. "Un uomo di pronunciata corporalità […] simbolo di vitalità" [123] che rimanda palesemente alla figura del nonno-Gran Lombardo richiamato dalle parole della madre. Non è un caso, infatti, che tutte le riproduzioni avvengano dal basso verso l'alto, a simboleggiare la dimensione di potere e sicurezza emanata dalla sua figura.

Ma le immagini più interessanti sono sicuramente quelle icone che partecipano al carosello delle madri, ovvero diverse riproduzioni atte a comporre un sistema che esplori le diverse declinazioni della figura materna. Spesso vanno a riprodurre delle vere e proprie Madonne, le Madri di Dio; troviamo infatti la "Madre a Siracusa", "Madre a Serradifalco", "Madre negli Iblei Orientali", una per ogni città della Sicilia, secondo quel processo di riscoperta del variegato paesaggio cittadino dell'entroterra insulare che ritornerà con più fervore nell'ultima opera vittoriniana, *Le città del mondo* (1975). La scelta di fotografare queste Madonne non è casuale. La stessa Concezione, infatti, contiene in sé, a partire dal nome che porta, un richiamo biblico, un riferimento diretto all'idea dell'Immacolata. Nel romanzo questa sacralità del nome della madre viene arbitrariamente infranta dai suoi trascorsi, dall'incontro con quel misterioso straniero, che voleva "qualcos'altro". Il dogma della verginità divina della Madonna viene perciò scardinato. Le fotografie in sostanza entrano talvolta in un rapporto contradditorio, se non dissacrante, con il testo di riferimento.

Particolarmente celebre la fotografia che ritrae la 'Madre a Siracusa' (fig. 2), illustratrice di una donna con i capelli scompigliati e il volto contrito dalla fatica e dalla sofferenza che fissa diretta l'obiettivo della camera.

[123] G. Lupo, *Vittorini politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 96.

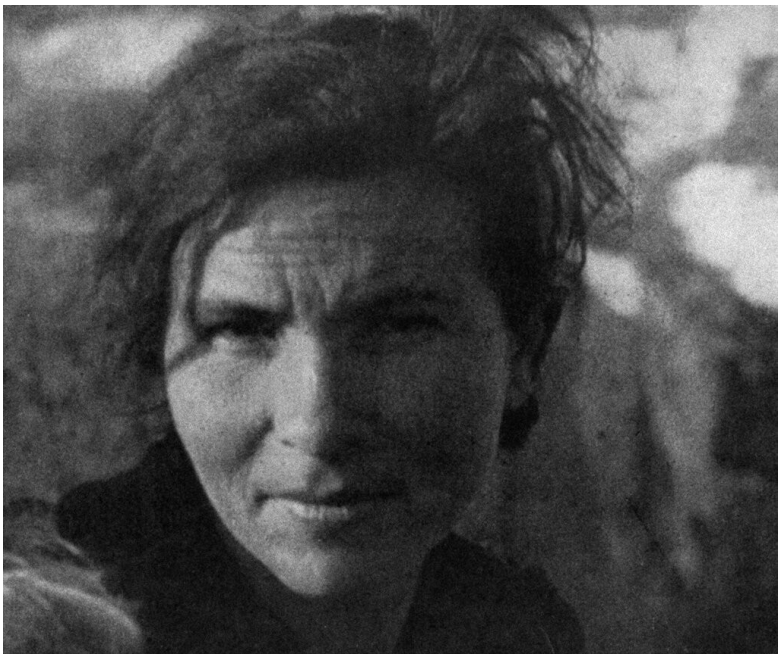

Figura 5 – Elio Vittorini, Luigi Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, 1953

È la più emblematica tra le immagini "materne", in primis perché segnala l'inizio di questo carosello tematico, e secondariamente perché si lega direttamente alla porzione di testo che comprende il primo incontro tra figlio e progenitrice, e la descrizione della donna, così come appare agli occhi di Silvestro: "Una donna alta coi capelli castani quasi biondi e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri"[124].

La foto non è anticipata da alcun segmento didascalico, cosa inusuale all'interno dell'opera, ma con un fine che sembrerebbe preciso. Si lega infatti in maniera combaciante con la descrizione succitata, la durezza intravista da Silvestro viene perfettamente riproposta dal viso della donna rappresentato. Uno sguardo ieratico in camera, come di chi ha vissuto e continua a vivere sulla sua pelle il mondo offeso, e gli occhi che esprimono una forte dignità. Tutti questi connotati sembrano, inoltre, ricordare la famosa diapositiva dello scatto di Dorothea Lange, *Migrant Mother* (fig. 3), che riproduce la figura di una donna atterrita dal lavoro sfibrante, con il viso contrito in una smorfia di patimento, ma con uno sguardo puro e rivolto lontano, come ad emanare una sorta di purezza e dignità nel dolore, rivolta all'amore per i figli che tiene in grembo, ma dei quali non si scorge mai il volto, come una sorta di iconografia di Niobe.

[124] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 52.

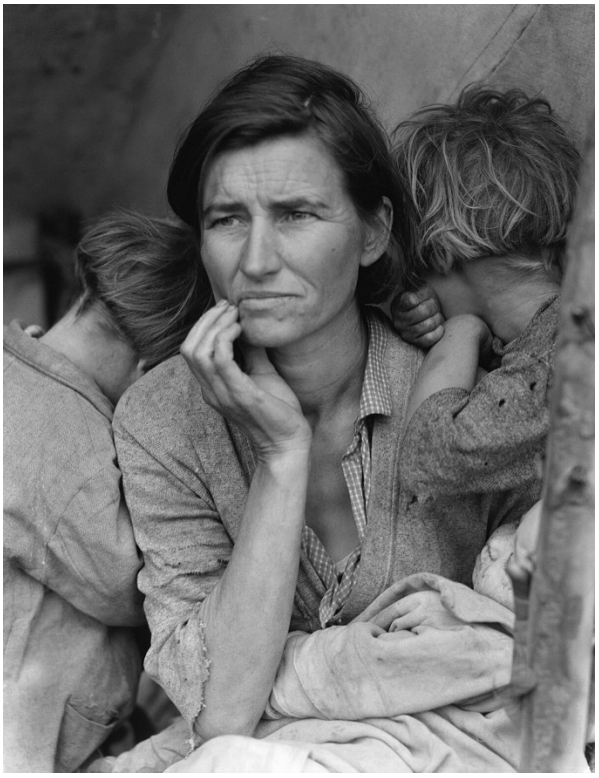

Figura 6 – Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936

Ci sono forse delle analogie con questa rappresentazione femminile, la prima e la più esplicativa all'interno di questo carosello di una declinazione materna che sia emanazione di quel mondo offeso che va raccontando. Le successive contribuiranno ad arricchire i significati di cui si fa portatrice la madre, come la Madre negli Iblei Orientali, che fa dono all'obiettivo di uno sguardo più sicuro di sé, quasi compiaciuto, accompagnata nella pagina previa dall'immagine di una culla, simbolo della prole. Oppure ancora la Madre a Pietraperzia che invece viene sorpresa in un momento di celia, dalla sofferenza taciuta si passa ad una aperta risata, come a sottolineare gli aspetti più ridanciani della madre, che in fondo era anche "una buffa donna". L'ultima fotografia invece non presenta una figura umana come le precedenti ma una statua della Madonna a cavallo a Scicli (fig. 7), ripresa dal basso sotto le zampe del destriero in elevazione, portatrice di una corona come ad evidenziare la sua nobiltà e l'importanza che le perviene dall'essere Madre di Cristo.

Figura 7 – Elio Vittorini, Luigi Crocenzi *Conversazione in Sicilia*, 1953

L'ampio spazio dedicato allo scandaglio del *topos* della figura materna non passa certamente inosservato all'interno del romanzo, ma anzi ci può fornire alcune chiavi di lettura interessanti. Lo studioso e psicoanalista Michel David fu il primo a proporre, a risoluzione di questo passo, un'acutissima interpretazione, ovvero quella che lui stesso definisce, richiamando un'immagine del Faust Goethiano[125], "lo schema epico della discesa delle madri" [126], debitrice di un'analisi psicologica di marca junghiana. Tuttavia alla luce del fatto che è improbabile che a quell'altezza Vittorini masticasse la filosofia di Jung, lo ammette lo stesso David, non è tuttavia impossibile che fosse avvezzo alle teorie sul matriarcato che ebbero molto seguito nel secolo precedente e che erano state rimesse "in circolazione da tutta la letteratura marxista"[127], che Vittorini frequentava assiduamente. Queste tesi sul matriarcato concepiscono un ordinamento sociale basato su principi di base superiori a quelli che si rinvengono nella struttura patriarcale. Il mondo

[125] "Chi è disceso fino alle madri non ha più nulla da temere" (J. W. Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano, 2021, Atto II, 2).
[126] M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1970, p. 454.
[127] A. Di Grado, *Il Silenzio delle Madri*, Prisma, Catania, 1980, p. 40. Per quanto riguarda nello specifico i libri che fecero circolare queste idee, ce ne informa sempre Di Grado, sono da ricordare i titoli *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1885) di Engels e *La donna e il socialismo* (1891) di Bebel. Ma il volume più significativo sull'argomento è senza dubbio *Il Matriarcato* (1861) di Jakob Bachofen.

matriarcale è meno interessato al predominio del pensiero razionale o al rispetto delle leggi e dello Stato, ma ben più accorto nella stima dell'uguaglianza di tutti gli uomini e nel rispetto per i legami di sangue e terreni. La discesa di Silvestro deve quindi, seguendo questa teoria, essere risemantizzata secondo un'allegorica catabasi, che segna il passaggio da un mondo contemporaneo dominato dalle leggi sociali patriarcali, ad un mondo invece profondamente matricentrico.

Alcune immagini inoltre sogliono imporsi in un rapporto non interpretativo o didascalico, ma tematico. Una fotografia tematizzante ha la precisa funzione di richiamare alcuni elementi cardine o temi centrali che sono proposti nell'opera di riferimento, senza legarsi direttamente al testo[128]. Questo tipo di strumenti narrativi possono essere individuati anche in *Conversazione*, dato che ci sono alcune fotografie che abbracciano questo procedimento, come l'immagine della ripida scala diroccata che svetta verso l'alto (fig. 8), presente anche nella più recente edizione Bompiani, in apertura del secondo capitolo.

[128] Un esempio nella storia del fototesto può essere il caso di *Extremely Loud & Incredbly Close* (2005) di Johnatan Safran Foer, che racconta dell'attentato terroristico dell'11 Settembre 2001, sfruttando un fototesto di natura mista, che in rari casi si offre come di supporto alla materia narrativa, molto più spesso Safran Foer preferisce costruire un percorso tematico, dove le fotografie hanno la funzione di rendere graficamente l'isotopia del trauma subito, dello spaesamento cognitivo ed emotivo o semplicemente straniante. Compaiono immagini di chiavi appese a dei chiodi, una scena dell'Amleto, il volto di Stephen Hawking, che non manifestano alcun rapporto diretto o consequenziale con il punto della diegesi, ma servono solo a interrompere la narrazione e scuotere il lettore, o altre ancora che tematizzano, come l'immagine panoramica di Central Park, ad esibire il vuoto lasciato dalla morte del padre del protagonista.

Figura 8 – Elio Vittorini, Luigi Crocenzi
Conversazione in Sicilia, 1953

La funzione di quella fotografia è duplice. È tematica, perché rimanda concettualmente all'idea dell'ascesa e della discesa del protagonista. Il fine del viaggio intrapreso da Silvestro ha la pretesa di allontanarsi dai deliri urbani a cui è costretto giornalmente e entrare in contatto con la verità del mondo, che si rivela essere un'utopia, mediante un percorso simbolico che si concretizza come una vera e propria catabasi di risveglio interiore, o discesa orfica come è stata spesso definita, di riportare in superficie ciò che rimaneva dormiente nella propria memoria. Non a caso, "l'oscurità aumenta di pagina in pagina"[129]: si passa infatti dal rapido treno che attraversa la soleggiata penisola, per giungere al terzo capitolo in cui Silvestro accede alle spelonche abitate dai cittadini del paese, fino a inoltrarsi nei meandri più macabri, completare il proprio viaggio verso l'abisso con l'ultima conversazione con il fratello morto Liborio.

La fotografia è anche illustrativa, perché riproduce graficamente un elemento citato nel testo, quella "scalinata tra vecchie case". Ecco che ogni fotografia si riempie di una

[129] H. Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità*, in "Rivista di Letteratura Italiana", 2007, XXV, 2, p. 94.

quantità di significati e di una complessità non indifferenti, ma soprattutto procede su duplici piani interpretativi, sempre dialogando strettamente con la matrice testuale di partenza.

Spesso la critica si è affaticata a considerare, erroneamente, il corpus iconico presente nell'opera come un mero accompagnamento o controcanto alle immagini già di per sé scaturite dai pensieri e dalla "voce" di Silvestro, ignorando bellamente le potenzialità della dimensione visiva messa in gioco. Questo il principale motivo che portò, all'immediata uscita dell'edizione, ad un generale stroncamento della critica, anche di quella specializzata, comprendente scrittori illustri. Anche Eugenio Montale, che era pure uno stretto amico di Vittorini, non approvò la sua scelta. Il poeta genovese, in un articolo dal nome *L'arte e la Vita* uscito per il "Corriere della Sera", reputerà questo passaggio, la trasformazione del "libro-documento" di partenza, che tanto aveva amato, ad un "libro-cosa", rintracciando una sorta di svilente "compromesso" tra la Sicilia immaginaria, evocata dalle conversazioni, e "l'isola reale" emersa dalle rappresentazioni fotografiche[130]. Ritenne quindi che la resa oggettiva della narrazione mediante l'uso del mezzo fotografico avesse depotenziato e svilito la forza evocatrice riservata alla parola scritta. Anche Enrico Falqui, amico di lunga data di Vittorini, si paleserà scettico di fronte alla scelta di sfruttare il mezzo fotografico:

> Un'opera letteraria ci guadagna o ci perde, in quella che è la sua essenza e autonomia artistica, ad essere illustrata? L'abbellimento e arricchimento che le si vogliono conferire mediante le illustrazioni non distolgono dall'intelligenza del testo col loro intersecarsi e sovrapporsi; sicché in definitiva non provocano uno smorzamento e quasi impoverimento del testo stesso?[131]

Falqui in particolare dubita della solidale convivenza tra scrittore e fotografo, non convinto del fatto che entrambi possano coesistere senza calpestarsi i piedi a vicenda. Sostiene che un grande artista entrerebbe in gara con lo scrittore, quindi uno finirebbe per prevalere sull'altro, comportando una svalutazione di una delle due modalità artistiche. Se invece i due si equivalessero, ci si troverebbe di fronte ad una "duplice espressione", incapace di aggiungere niente, se non un ulteriore appesantimento, all'opera di partenza.

[130] E. Montale, *L'arte e la vita*, su "Corriere della Sera", 31 dicembre 1953.
[131] E. Falqui, *Il fotografo e il Poeta*, su "Tempo", 26 Gennaio 1954.

Il problema risiedeva anche nel fatto che quest'operazione coraggiosa, e mai fatta prima in Italia, andava a manipolare e contaminare un'opera che era già entrata nell'immaginario collettivo; appena uscito il libro, era diventato un classico, un vero e proprio *instant cult*. Portare a compimento questo progetto su un libro che aveva già riscosso così tanto consenso viene quindi percepito come un atto sacrilego, come se la materia di partenza ne venisse mortificata, sebbene alla testa di questa operazione ci fosse l'autore stesso, e inutile, in quanto non aggiunge nulla ad una storia già conclusa.

Nonostante la fredda ricezione dell'opera, questo progetto avrà un peso eccezionale nella futura produzione letteraria italiana. Solamente due anni dopo infatti, nel 1955, uscirà *Un paese*, una raccolta di testi e testimonianze della penisola italiana da parte dei più illustri scrittori del tempo, diretta dallo sceneggiatore e regista Cesare Zavattini, che portò con sé la sua sensibilità neorealistica, essendo uno dei campioni assoluti di questa scuola, e Paul Strand, fotografo d'eccezione che accompagna i testi presenti con fotografie dal vero[132].

L'idea era quella di realizzare un libro documentario che respirasse a pieni polmoni lo spirito neorealista, interessandosi da vicino dei vari aspetti centrali dell'Italia del secondo dopoguerra, sotto la direzione artistica di registi e scrittori di fama le cui parole o immagini fossero accompagnate da prefazioni e didascalie. Il progetto doveva dipanarsi in più volumi, di cui *Un paese* è stato primo e unico mai uscito, che avrebbero dovuto poi essere raccolti in una collana dal nome "Italia Mia", un progetto avvallato anche dal beneplacito della casa editrice Einaudi. Tralasciando le questioni di ambito editoriale, è indubbio che questo volume risenta fortemente della cocente influenza di *Conversazione*, che si rivelerà apripista per una florida stagione di letteratura fototestuale, in particolare di viaggio, di cui *Un paese* è solo un primo esempio. Due anni dopo, infatti, uscirà anche *Asia Maggiore* di Franco Fortini, un reportage del viaggio compiuto dallo scrittore nella Repubblica Popolare Cinese.

Le altre edizioni illustrate

[132] C. Zavattini – P. Strand, *Un paese*, Einaudi, Torino, 1955.

La sconvolgente portata raggiunta dall'edizione del 1953 si è costruita una posizione privilegiata nella letteratura italiana del secondo dopoguerra, tanto importante dall'essere oggetto di studio di eminenti lavori critici ed essere sempre citata in ogni raccolta delle opere o antologie vittoriniane. Ma la sua importanza risiede anche nella schiera di epigoni che ha prodotto, dai già citati fototesti italiani che ne hanno amplificato la testimonianza, fino alle edizioni figlie uscite negli anni seriori.

In occasione del ventennale dall'uscita della settima edizione di *Conversazione*, nel 1973 farà la sua comparsa una nuova edizione del romanzo, la seconda illustrata, questa volta dalle riproduzioni di Enzo Ragazzini, con la curatela affidata a Giorgio Soavi. Spesso definita "la strenna Olivetti", si differenzia dall'edizione progenitrice per uno spazio teorico completamente antitetico concesso alla fotografia.

La successione iconica del libro, che comprende ventiquattro foto in bianco e nero e otto a colori, rivela la volontà di finalizzare la fotografia ad un criterio non più interpretativo, bensì semplicemente descrittivo "meno ricco di suggestioni evocative"[133]. Lo scopo è chiaramente quello di mettere nella condizione il lettore di rendersi pienamente partecipe della vicenda narrata, come se venisse catapultato in quei luoghi paesaggistici e ricchi di folklore. Le immagini perdono quindi quella forza rappresentatrice, fondata su una precisa pretesa di recupero della memoria perduta, per farsi mera descrizione di un paesaggio rurale, un "puro corredo, un elemento decorativo destinato ad assumere un ruolo periferico rispetto al racconto"[134].

Nel 1986 esce una nuova edizione illustrata del romanzo, a cura questa volta di Renato Guttuso. Il pittore siciliano era già stato collaboratore e amico di lunga data con il defunto scrittore, aveva realizzato illustrazioni e disegni per molte sue traduzioni, ad esempio una famosa edizione di *Addio alle Armi* di Hemingway[135], anticipata da una nota redazione dello stesso Vittorini, che ci fornisce anche una sua personale valutazione di giudizio sui doveri del buon illustratore:

> Esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile, o interpretare il fondo con un istinto da rabdomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto […] Renato Guttuso ha seguito questo secondo modo e il risultato ci sembra bellissimo […] ha dato così in questi disegni

[133] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di R. Guttuso, nota di S. Pautasso, Rizzoli, Milano, 1986, p. 232.
[134] G. Lupo, *Vittorini Politecnico*, Franco Angeli, Milano, 2011, p. 100.
[135] E. Hemingway, *Addio alle armi*, con illustrazioni di R. Guttuso, Mondadori, Milano, 1958.

preparati per l'edizione italiana una loro ricostruzione, un nuovo *Addio alle Armi* che tuttavia risponde intimamente alla verità del romanzo[136]

Guttuso conosce Vittorini proprio negli anni in cui lo scrittore è impegnato nella stesura della prima pubblicazione di *Conversazione in Sicilia* (1941). Questo loro incontro scatena una fervida molla creativa, che li porta ambedue ad ideare per la prima volta il progetto dell'edizione "disegnata"[137]. L'idea era appunto quella di accompagnare l'opera non da riproduzioni fotografiche, come per l'edizione del 1953, ma dai disegni dello stesso pittore. Un successivo allontanamento dei due per motivi ideologici - Vittorini scrisse che "confonde l'odierna necessità storica di un nuovo realismo […] con la velleità di rivincita che quel convenzionalismo ha sempre covato[138] - comportò il naufragio del progetto.

Uscita postuma rispetto alla morte di Vittorini, finalmente l'opera trova degna pubblicazione. L'opera è corredata da 16 disegni, veri e propri 'scarabocchi' di Guttuso, eseguiti intorno al 1943, quindi ancora molto tempo prima che la sola idea abbozzata di un reportage fotografico prendesse corpo. Un progetto che era stato carezzato da Vittorini in vita, con l'idea di spingersi ancora più in là nel suo costante travalico intermediale, ma che non aveva mai raggiunto una vera e propria concretizzazione. Quasi come omaggio allo scrittore, l'editore Rizzoli infonde finalmente vita a questo suo progetto, sotto la supervisione del critico di fiducia Sergio Pautasso.

I disegni realizzati dal pittore di Bagheria si dimostreranno poi, alla luce dell'uscita dell'edizione del 1953, come molto diversi rispetto alle fotografie selezionate per quel volume, segnalando ancora una volta una sensibilità totalmente diversa espressa da Guttuso, incentrata soprattutto nello scandaglio atomico di alcuni elementi cardine del racconto. Le situazioni da lui reputate tanto emblematiche all'interno della diegesi da meritare un'illustrazione sono quelle più realistiche, preferendo lasciare da parte quelle allegorico-simboliche. Una scelta operativa che si insinua all'interno di quella via prettamente ideologica che guida le scelte artistiche del Guttuso degli anni '40, e che aveva provocato la rottura tra i due amici. La sua adesione al partito comunista va di pari

[136] E. Vittorini, in "Il Politecnico", n. 29, pp. 22-23.
[137] "A Milano, ricorda Guttuso, conobbi Vittorini e abitammo per due stagioni nella stessa pensioncina a Bocca di Magra: lui, allora, era un corriere del PCI, viaggiava con la valigetta piena di manifesti e di stampa clandestina, correva l'Italia e scriveva *Conversazione in Sicilia*", da una nota di Sergio Pautasso in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, con illustrazioni di R. Guttuso, Rizzoli, Milano, 1985 pp. 231-237.
[138] E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957, pp. 176-177.

passo con la celebrazione del neorealismo, della convinta adesione ad un'arte che fosse il più possibile mimetica del mondo. Molto probabilmente Vittorini non avrebbe apprezzato la scelta rappresentativa dei disegni dell'amico.

Figura 9 – Renato Guttuso, *Conversazione in Sicilia*, 1986

Come menzionato anche precedentemente, ogni immagine scaturita dalle parole del romanzo, ogni gesto, cela dento di sé un bacino carico di significati e tracce memoriali che rimandano al passato e all'infanzia di Silvestro. Ogni gesto concreto, ogni elemento, non esiste quindi di per sé, ma esiste secondo una dimensione altra. In una scena che si dipana durante la conversazione tra la madre e il figlio, Concezione viene sorpresa mentre solleva dal fuoco un'aringa, per controllarne lo stato di cottura (fig. 9). Un'azione che rievoca nella mente di Silvestro gli anni dell'infanzia, una gestualità scandita nel tempo, che non è fine a sé stessa. È quella che Aby Warburg definirebbe una *pathosformel,* "cioè un gesto carico del valore patetico che veicola non tanto un ricordo ma una traccia

memoriale che si perde nel tempo e che fa sentire la dimensione della lontananza" [139]. Guttuso non sembra quindi rintracciare questa dimensione ultra-testuale, rimanendo invischiato in una rappresentazione naturalistica che, inevitabilmente, svilisce l'opera di partenza, oltre a non coglierne l'essenza più profonda.

A conferma di questo ripiegamento verso una concessione naturalistica e diretta riproduzione diegetica, tutti le sedici raffigurazioni del pittore si esauriscono nella prima metà del romanzo, manca la terza parte e tutte le sequenze conclusive. Pare, per l'appunto, come se gradualmente all'avanzare dell'opera, che andava man mano assumendo caratteri molto meno realistici, svianti verso dimensioni allegoriche e astratte, lo stile di Guttuso e tutti gli assunti teorici che stavano alla base della sua modalità pittorica si fossero ritirati o rifiutati di proseguire.

Figura 10 – Renato Guttuso,
Conversazione in Sicilia, 1986

Lo stile di disegno adottato da Guttuso sembra insistere su motivi pittorici che richiamano la dimensione del fumetto. All'apparenza appaiono alla stregua di rapidi schizzi mai ultimati, quasi fossero abbozzi rapidamente rilasciati dal pennino del lettore, che si imbatte per la primissima volta in quelle situazioni, quando invero riflettono una cura e una perizia riconoscibile. In talune illustrazioni particolarmente riuscite, quale

[139] M. Bazzocchi, *La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso*, in *Elio Vittorini. Un istinto da rabdomante*, Arabeschi, n. 13, Gennaio – Giugno 2019, p. 336.

quella che evidenzia la prima discussione tra la madre Concezione e il figlio ritrovato (fig. 10), si denota una maniera nella disposizione geometrica delle figure, ai lati del tavolo, quasi oblique tra di loro, un riuscitissimo utilizzo dei chiaroscuri, evidenziati dal fascio di luce che emerge dall'alto della stanza, ed una certa qualità nella rappresentazione espressiva del volto della madre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bazzocchi, Marco. 2019. *La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso*, in *Elio Vittorini. Un istinto da rabdomante*, Arabeschi, 13.

Bonsaver, Guido. 2008. *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Cesati.

Bontempelli, Massimo. 1938. *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi.

Bramanti, Vanni. 1987. *Vittorini e le arti figurative*, Firenze, Leo S. Olshki.

Brohm, Heike. 2007. *Elio Vittorini e l'intermedialità*, in "Rivista di Letteratura Italiana", XXV, 2, pp. 87-104.

Calvino, Italo. 1967. *Progettazione e letteratura*, in "Il Menabò", 10, Torino, Einaudi.

Calvino, Italo. 1973. *Viaggio, dialogo, utopia*, in "Il Ponte", 7-8.

Carrara, Giuseppe. 2020. *Storie a Vista: retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano.

Coglitore, Roberta. Cometa, Michele. 2016. *Fototesti*, Macerata, Quodlibet.

Corti, Maria. 1978. *Tre campi di tensioni*, in *Il Viaggio testuale*, Torino, Einaudi.

Crocenzi, Luigi. 1946. *Italia senza tempo*, in "Il Politecnico", 28, p. 3

Crocenzi, Luigi. 1946. *Occhio su Milano*, in "Il Politecnico", 29, pp. 13-15.

Crocenzi, Luigi. 1947. *Andiamo in processione*, in "Il Politecnico", 35, pp. 54-59.

Crocenzi, Luigi. 1947. *Kafka City*, in "Il Politecnico", 37, pp. 10-11.

Crovi, Raffaele. 1998. *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio.

David, Michel. 1970. *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri.

Di Grado, Antonio. 1980. *Il silenzio delle madri*, Catania, Prisma.

Eco, Umberto. 2003. *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, su "Sulla Letteratura", Bompiani, Milano, 2003, pp. 274-291.

Ejchenbaum, Boris. 1965. *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, Torino, Einaudi.

Falqui, Enrico. 1954. *Il fotografo e il Poeta*, in "Tempo".

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

Foer, Johnatan Safran. 2020. *Molto forte, incredibilmente vicino*, Parma, Guanda.

Fortini, Franco. 1986. *Ma esisteva Vittorini?*, in "L'Espresso", 4, pp. 84-86.

Gasparotto, Lisa. 2010. *Elio Vittorini, Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere.

Girardi, Antonio. 1975. *Nome e Lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini,* Napoli, Liguori.

Giusa, Antonio. 2007. *Elio Vittorini e Crocenzi, Il Politecnico e il Racconto Fotografico*, nel volume *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Maria Rizzarelli (a cura di), Acireale-Roma, Bonanno Editore.

Genovese, Nino. Gesù, Sebastiano. 1997. *Vittorini e il Cinema*, Milano, Emanuele Romeo.

Goethe, Johan Wolfgang. 2021. *Faust*, Milano, Mondadori.

Hemingway, Ernest. 1958. *Addio alle armi*, Guttuso, Renato (con illustrazioni di), Milano, Mondadori.

Izzo, Carlo. Pivano, Fernanda. 1966. *Terzo Programma*, in "Quaderni Trimestrali", 3.

Langa, Helen. 2011. *"At least half the page will consist of pictures": New Masses and politicized Visual Art*, in "American Periodical: A Journal of History & Criticism", v. 21, pp. 24-49.

Lukàcs, György. 1964. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.

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

Luzi, Alfredo. 2016. *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, un'amicizia difficile*, in "Rivista di Letteratura Italiana", 2, pp. 117-134.

Mitchell, William John Thomas. 1998. *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press.

Montale, Eugenio. 1953. *L'arte e la vita*, su "Corriere della Sera.

Morris, Wright. 1948. *The home place*, New York, C. Scribner's Sons.

Panicali, Anna. 1974. *Il Primo Vittorini*, Milano, CELUC.

Papini, Giovanni. 1929. *Su questa Letteratura*, in "Pegaso", 1.

Pasolini, Pier Paolo. 1993. *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi.

Pavese, Cesare. 1951. *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.

Pavolini, Alessandro. 1934. *Demografia e borghesia*, in "Il Bargello", 2.

Pautasso, Sergio. 1977. *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli.

Picchi, Mario. 1956. *Del tradurre*, in "La Fiera Letteraria", Roma.

Propp, Vladimir. 2000. *La morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.

Rizzarelli, Maria. 2010. *Parole "solo per avventura" quotidiane. Vittorini pubblicista*, Serafini, Camillo (a cura di), in *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni.

Scarpino, Cinzia. 2016. *Anni Trenta alla sbarra, Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, Milano, Ledizioni.

Stancanelli, Annalisa. 2008. *Vittorini e i Balloons, i fumetti del "Politecnico*", Acireale-Roma, Bonanno Editore.

Toscani, Claudio. 1975. *Come leggere Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, Milano, Mursia.

Vittorini, Elio. 1935. *La poltrona barriera borghese*, in "Il Bargello", 14.

Vittorini, Elio. 1937. *L'operaio e Shakespeare*, in "Il Bargello", 3.

Vittorini, Elio. 1942. *Americana*, Milano, Bompiani.

Vittorini, Elio. 1942. *Guttuso*, Milano, Corrente.

Vittorini, Elio. 1952. *Sardegna come un'infanzia*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio. 1953. *Piccola Borghesia*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio. 1954. *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in "Cinema Nuovo", III, 33.

Vittorini, Elio. 1956. *Erica e i suoi fratelli, La Garibaldina*, Milano, Bompiani.

Vittorini, Elio. 1960. *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea*, Milano, Milione.

Vittorini, Elio. 1963. *Il sempione Strizza l'occhio al Frejus*, Milano, Bompiani.

Vittorini, Elio. 1964. *Le donne di Messina*, Milano, Bompiani.

Vittorini, Elio. 1969. *Il Garofano Rosso*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio. 1970. *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani.

Vittorini, Elio. 1977. *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, Minoia, Carlo (a cura di), Torino, Einaudi.

Vittorini, Elio. 1986. *Conversazione in Sicilia*, Illustrazioni di R. Guttuso, Milano, Rizzoli.

Vittorini, Elio. 1997. *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1926-1937*, Rodondi, Raffella (a cura di), Torino, Einaudi.

Vittorini, Elio. 2007. *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Maria Rizzarelli (a cura di), Acireale-Roma, Bonanno Editore.

Vittorini, Elio. 2008. *Letteratura Arte Società. Articoli e interventi 1938-1965*, Rodondi, Raffaella (a cura di), Torino, Einaudi.

Vittorini, Elio. 2016. *Uomini e No*, Milano, Mondadori.

Vittorini, Elio. 2021. *Conversazione in Sicilia*, con ill. di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani.

Wagner, Peter. 1996. *Icons-Texts-Iconotexts*, Berlino-New York, Walter de Gruyter.

Zancan, Marina. 1984. *Il progetto "Politecnico*", Venezia, Marsilio.

Zanobini, Folco. 1974. *Elio Vittorini: Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana*, Firenze, Le monnier.

Zavattini, Cesare. Strand, Paul. 1955. *Un paese*, Torino, Einaudi.