

Immacolata Riccio

IL GIANO



GLI SCRITTI DI VITTORINI E LA POETICA DEL PRIMO NOVECENTO

PRESENTAZIONE DI

Raffaele Magione



E.PRO.C.A. Edizioni 1997

*Europe Project Cultural Association
Ente no profit per la Promozione e la Valorizzazione
di una Cultura Unitaria Europea*

Presidente: Raffaele Mugione

*Via C.Daniele, 21
80024 - Cardito (Na) - Italy
Tel/fax (081) 832.26.54*

printed in Italy

Pubblicazioni Letterarie-Filosofiche

© Copyright 1997 by E.PRO.C.A.

Tutti i diritti riservati

*E' vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo, della presente pubblicazione*

*Progetto Editoriale, Impaginazione e Grafica:
E.PRO.C.A. Edizioni*

*Ai miei più cari,
cui ho tolto molto e ho
dato meno di quanto avrei potuto.*

*La Cultura e lo Stato...sono antagonisti.
Uno vive dell'altro, uno prospera a detrimento dell'altro.
(F. Nietzsche)*

PRESENTAZIONE

E' con piena soddisfazione che abbiamo accolta, nella nostra Collana, la pubblicazione della prof.ssa Immacolata Riccio, che ci offre un interessante studio, condotto con attenzione e puntigliosità, prendendo a tema "Gli scritti di Vittorini e la poetica del primo novecento". La Prefazione e la Premessa hanno fatto il punto sulla tematica affrontata, e ci danno una mano per introdurci nel tempio, ove per decenni ha pontificato il nostro Vittorini (1908-1966). La sua vasta e complessa produzione letteraria rivela uno spirito torbido, inquieto, ma, nel medesimo tempo, animato da vasti interessi umani e sociali. Uno scrittore vigoroso e passionale, che riesce a presentare il suo mondo artistico, con una maturità ed una coscienza che traspaiono ad ogni momento di riflessione. Narratore e saggista di alta preparazione, già nel decennio che precedeva gli anni '40, era impegnato a costruire il suo realismo, affermandosi tra i protagonisti della letteratura di opposizione; più tardi, sarà militante nelle formazioni della lotta partigiana. Negli ultimi scritti la polemica contro le ingiustizie sociali si accompagnerà alla deludente visione di una umanità depressa, umiliata. Molte sue pagine presentano e denunciano una miseria sociale, alla quale nessuno si preoccupa di porre rimedio, le gravi ingiustizie della società, le prepotenze del potere costituito, il bisogno urgente di avviare, in molti strati, un processo di riscatto sociale: motivi questi, fondamentali e vivi, nella narrativa dello scrittore siciliano. Il suo realismo, ricco di una forte tensione lirica e di fermenti spirituali, è animato da una speranza, che gli uomini riscoprano la loro umanità, che devono impegnarsi a recuperare alla luce di una trasparente responsabilità morale, sociale.

Anche nel campo didattico, si sta facendo, da decenni, un gran parlare, degli autori "contemporanei". Purtroppo, il '900, il secolo che è per concludersi, resta ancora il grande sconosciuto. Noi di E.PRO.C.A., vogliamo apportare, così, il nostro contributo a che si realizzi questa conoscenza. E' appena il caso di ogni autore, anche nel suo piccolo contribuisce alla ricostruzione di quel grande puzzle che è la storia, la letteratura, che è la crescita culturale e spirituale dell'uomo e la sua conoscenza delle cose e dell. Maggiori o minori che siano, secondo i parametri di certa critica prevenuta o prezzolata, tutti hanno il diritto di entrare, col loro messaggio, in questo giardino di fiori, che è il '900, perchè la nostra letteratura si arricchisca del loro contributo, e che esso venga analizzato e studiato come parte insostituibile di quel patrimonio di ideali e di principi, di speranze e di momenti costruttivi, che è parte della tradizione umanistica del nostro popolo. Vogliamo augurarci che questa non sia l'ultima pietra per creare il monumento al nostro '

Raffaele Mugione

Una curiosità politica ma anche letteraria

PREFAZIONE

Questa pubblicazione tenta di definire alla luce degli interventi critici e delle riflessioni teoriche elaborate da Elio Vittorini negli anni 1928-1937, le linee guida di una poetica che sconta in sé l'estetica del novecento, attinge alla filosofia crociana e idealistica in generale, all'estetica bergsoniana. Dall'esame dei testi è emersa una concezione dell'arte intesa come "precipitato della coscienza", realtà in continua emersione; l'arte appare l'estrinsecazione dell'interiorità dell'uomo, una sorta di reale virtuale e "possibile"; come afferma Hartmann N. essa ha il potere di "far-apparire" ciò che non si trova. Il suo fondamento diviene in tal senso la libertà, l'anelito ad una dimensione "alternativa". C'è fin dai primissimi anni trenta un legame tra il Vittorini scrittore solariano e l'intellettuale engagé proprio alla luce di questa funzione costruttiva e creativa affidata all'arte e alla letteratura in particolare. Il nome stesso di "Solaria" indica una "utopica città del sole", l'anelito ad affidare all'arte un potere autonomamente conoscitivo ed euristico. Nel primo capitolo di questo lavoro abbiamo cercato di individuare le ragioni che erano alla base di un legame che Vittorini istituiva tra "La Ronda" e "Solaria", le abbiamo individuate ancora in questo potere paligenetico, direi quasi "epifanico" affidato alla letteratura. Abbiamo anche cercato di indicare le ragioni affatto contraddittorie che legano Vittorini neofito fascista dei primi anni alla esperienza solariana. Il fascismo inteso in senso "antiborghese" e "rivoluzionario" non appare allo scrittore siciliano qualcosa di sostanzialmente estraneo ad un'esperienza come quella solariana; "Solaria" mostra un bisogno rinnovato di libertà, raccoglie per certi aspetti l'eredità del "Baretti", il progetto antifibologico della rivista di P. Gobetti, la quale aveva vissuto la sua "obbligata" opzione letteraria con il senso di una mutilazione. La rivista fiorentina dunque, lungi dal ridursi ad un compito di difesa di un ordine esistente, apprezza in un'ottica esclusivamente letteraria, riviste da lei lontane come "L'Italiano" o "Il Selvaggio" perché le giudica sintomi di un bisogno rinnovato di civiltà. Il fascismo in molti articoli vittoriniani appare una sorta di "età dell'oro", un tempo aurorale dei primordi, l'epifania di una società "ideale"; assume insomma i connotati tipici dell'arte, diviene la traduzione storica della creatività artistica. In Vittorini degli esordi c'è un binomio indissolubile tra letteratura e politica, potremmo dire, con un ossimoro, che è presente in lui un concetto di "identità-distinzione" tra politica e arte. Quest'ultima coglie una nuova dimensione della realtà, la reinventa su basi nuove. Senso di inquietudine, desiderio di rifondazione e di evasione pervadono la scrittura di Vittorini dei primissimi anni. Talvolta la preziosità della parola sembra voler realmente trasformare la sostanza delle cose e liberare delle verità senza l'ausilio della ragione. Dopo i primissimi impatti con un tipo di scrittura che si muove ancora all'interno della sperimentazione rondesco-strapaesana, nell'approdo a "Solaria", Vittorini si accinge a potenziare ancora di più la sua fiducia nel potere magico del linguaggio, ad affermare il concetto di superiorità dello specifico letterario capace di sormontare il reale storico, di rivelare una verità intima. Importante per cogliere questo passaggio risulta essere l'esame degli articoli del 1928-1929 in particolare quelli su Cartesio, Stendhal, Joyce, Rabelais e Svevo. Dietro questi interventi c'è l'estetica crociana e novecentesca, il concetto di arte intesa come intuizione pura e primo stadio di un processo teoretico. La letteratura in chiave novecentesca di Cartesio, Rabelais, Stendhal sottintende una visione dell'arte come estrinsecazione di visioni mentali, immagine speculare della coscienza. In un intervento sull' "Italia Letteraria" dal titolo "Scarico di coscienza" (1929) Vittorini afferma la sua apertura nei confronti della narrativa europea d'avanguardia, coniuga parte della letteratura ottocentesca (Leopardi, Stendhal) alla moderna letteratura Joyce, Proust, Svevo ecc. passando attraverso la "Ronda" e "Solaria". L'uropeismo sottintende una sorta di disposizione mitica, l'aspirazione a fare della letteratura luogo privilegiato di istanze etico-civili, una sorta di maieutica della verità. Negli anni 1930-1932 (Cap. II-III) Vittorini tenta

di definire l'essenza della moderna narrativa: antinaturalistica, o meglio, iper-realistica e antiretorica. E' retorico" tutto ciò che è espresso in forme cristallizzate di scrittura perché è già "noto"; la realtà al contrario, è sempre nuova, in continua emersione, ed ha bisogno di forme inedite di linguaggio adatte a catturarla. Una lettura in chiave romantico-decadente Vittorini ci fornisce di scrittori come Stendhal, De Foe, Proust, ma anche di James, Svevo o Malaparte. Essi esprimono una realtà secondo un modello ideale e nello slancio creativo del proprio "io", fissano il motivo della loro conflittualità con il mondo esterno, traducono in pura espressione i fantasmi di una vita interiore. L'interesse vittoriniano per "il diario intimo" trova ancora motivazione nella concezione di un'arte intesa come estrinsecazione dell' "io", approdo alla verità intima delle cose, "intuizione" totale del mondo. In un articolo su Alvaro lo scrittore siciliano tenta di chiarire a se stesso i cardini di una narrativa nuova, capace di superare il frammentismo della prosa vociana e rondesca, gli ultimi residui di un neo-estetismo dannunziano. Coglie in Alvaro quasi un'auto-impotenza riflessa, l'incapacità di dare alla letteratura una piena capacità euristico-prammatica, una funzione per così dire autonomamente engagé. Chiudono il cap. III di questo lavoro alcuni articoli vittoriniani sull'arte cinematografica e figurativa; appaiono importanti poiché in essi vengono adoperati gli stessi strumenti critici e interpretativi, viene espressa la stessa poetica che sottende gli interventi più specificamente critico-letterari. Nelle sculture di Arturo Martini in particolare, Vittorini coglie un'identità di spirito e materia, di finito e infinito, in una parola coglie "l'essenza" della realtà tutta.

Nel IV capitolo c'è il tentativo di scandagliare gli articoli critici e la narrativa vittoriniana degli anni 1933-1934; essi costituiscono un biennio di intensa attività critica e letteraria di Vittorini; lo scrittore ribadisce una concezione dell'arte come estrinsecazione di una verità "intima", scatto gnoseologico-creativo della coscienza; la letteratura fissa per lui quasi delle parti di realtà in formazione, verità che si aggiungono al già "noto", al già "rivelato". Essa suggerisce tramite il linguaggio "altre cose" oltre a ciò che si vede, fa emergere il flusso vitale della coscienza e fonda il reale con una funzione oppositiva e trainante ad un tempo. Il sintagma di "realismo magico" che Vittorini adopera in riferimento alla pittura di Colacicchi indica un'arte in cui la realtà si carica di accordi favolosi, di un "di più di significato", la scrittura diventa in sostanza, il mezzo più efficace per veicolare qualsiasi tipo di messaggio, appare in grado di comunicare un pensiero nella sua interezza. Gli anni 1933-34 sono quelli della stesura del romanzo "Il garofano rosso" e "Giochi di ragazzi"; nel primo Vittorini tenta ancora di stabilire una identità tra arte e vita, tra politica e cultura. Ma la evidente antinomia che lo scrittore avverte tra una realtà degradata e l'idealità letteraria lo porta ad una crisi profonda; essa investe anche la "forma" della scrittura e dà vita sia nella prosa narrativa che negli articoli giornalistici ad un tono di "denuncia-progettazione" che sfocerà in "Conversazione". Dalle colonne del "Bargello" Vittorini incrementa la polemica culturale e antiborghese, lancia timidi segnali di una polemica sociale. Nell'intervallo temporale che intercorre tra la stesura del "Garofano rosso" e gli "astratti furori" di "Conversazione di Sicilia", i quali segnano l'apice e al tempo stesso, la risoluzione della crisi, si consuma la illusione vittoriniana di una cultura egemonica in seno al regime mussoliniano; assistiamo in sostanza alla deflagrazione del mito del fascismo inteso come ideologia "rivoluzionaria". Gli anni 1933-34 sono anche di accelerata maturazione del linguaggio vittoriniano, anni di intensa sperimentazione stilistica. Gli elementi per così dire catalizzatori di questa svolta sono: 1) le traduzioni effettuate dallo scrittore, prime fra tutte quelle di D.H. Lawrence («The plumed serpent» e i numerosi racconti); 2) La frequentazione della prosa giornalistica e persino il linguaggio declamatorio o asservitivo della retorica fascista. Tuttavia le nuove cadenze prosastiche vittoriniane, gli esiti del nuovo "linguaggio profetico", possono essere più in generale definiti come l' "inveramento" o la "precipitazione" di una linea poetica che assume l'arte come "rivelazione" e "canale

medianico". Il V ed ultimo capitolo di questo lavoro affronta l'esame degli articoli e della narrativa vittoriniana degli anni 1935-1937; in esso si tenta di cogliere le ragioni di quella prosa declamatoria, asservitiva, talora interrogativa di Vittorini, essa mostra una esigenza di auto-chiarificazione, una attenzione costante ai temi dello stato corporativo, della condizione socio-economica dell'intellettuale e dell'etica collettivistica. Vittorini mostra negli anni 1935-37 una fase di disorientamento, la sfiducia che ormai la cultura possa modificare la realtà concreta. Da questa fase di delusioni e di "impotenza" intellettuale prende l'abbrivo un concetto di identità tra ARTE-COSCIENZA-CIVILTÀ, di "cultura" intesa soprattutto come suprema giustificazione degli eventi storici. Appaiono in alcuni articoli del 1935-1936 lacerti di filosofia idealistica e spunti di cultura vichiana. L'approdo di Vittorini agli studi filosofici sembra trovare una giustificazione nel concetto crociano di identità sul piano "estetico" della conoscenza artistica e di quella filosofica, entrambe "intuizione rispettivamente del particolare e dell'universale". Se la differenza tra conoscenza filosofica e conoscenza artistica risulta essere per Croce una differenza di "grado" di conoscenza, ogni "forma" d'arte viene forse intesa da Vittorini come consustanziata di "filosofia" e anzi ogni forma di speculazione filosofica si intende risolta nella creazione artistica.

"Conversazione di Sicilia" segna il passaggio da uno stadio di crisi intellettuale ad una condizione di rinnovata fiducia nella funzione euristico-creativa della letteratura e della cultura in generale. La scrittura poetica "precipitato" di una coscienza rinnovata riafferma ancora il suo ruolo non irrelato dalla storia. La nuova codificazione formale nata come risoluzione del "furori astratti" (caratterizzati come tali non sulla base dei contenuti che esprimono, bensì del modo con cui li esprimono) decide della vitalità e dell'efficacia del messaggio culturale, in una parola, della sua valenza "prammatica". La capacità coinvolgente del nuovo linguaggio lirico di "Conversazione" segna il ridimensionamento di un "io" monologante e auto-sufficiente, l'apertura ad altre soggettività; il vero protagonista è il personaggio "collettivo" che di volta in volta "si incarna nelle diverse voci monologanti, lascia rimbalzare la parola-idea dall'uno all'altro personaggio in un interrotto interrogarsi". Al di là di ogni concezione "metafisica" dell'arte c'è nel linguaggio poetico vittoriniano ancora una tensione verso la vita, la fiducia che la forma letteraria (o "forma" della coscienza), possa riprogettare e garantire la storia.

L'Autrice

Gli esordi di Vittorini scrittore furono improntati all'imitazione della prosa di Curzio Malaparte e del «Selvaggio», rivista quest'ultima caratterizzata da un linguaggio acre, aggressivo, pseudo-rivoluzionario. Qui basti accennare unicamente al fatto che «Il Sermone», uno dei primi scritti di Vittorini, rivela l'assimilazione dei principali temi discussi nel dibattito politico e culturale degli anni venti: il concetto di fascismo inteso in senso antiborghese e rivoluzionario; il concetto dell'«ordinarietà» o «naturalità» dell'italiano contrapposta alla «straordinarietà» e artificiosità dello spirito borghese europeo.

Il primo intervento di Vittorini teorico della letteratura risale al 1928 ed ha per titolo «La lezione della «Ronda». In esso lo scrittore afferma la sua incondizionata fiducia nell'operato dei «sette savi», in un momento che — per lui — doveva segnare una precocissima pausa di riflessione sui modelli e le filiazioni della giovane letteratura italiana.

Leggiamone insieme l'esordio dove l'operazione rondesca è vista — direi quasi — come operazione palinogenetica e rivitalizzante, in connessione con la contemporanea «epifania» politica del fascismo:

«Appena il classico tamburo della «Ronda» ebbe finito di battere l'ultimo arringo sopra il sonno degli italiani, di dietro la studiata indifferenza dei sofi che ne coprono il tonfo, non fu più che in un tramestare, un balzare dai letti, uno star sulle vedette, un continuo e vicendevole spiarsi, incipriarsi ed ammiccare. Partiti per opposte strade i sette savi, non ci furono occhi che per seguime, dalle finestre semichiuso il lento viaggio, e, come se dal medesimo andare e rigirarsi di costoro si potesse arguire una sicura ricetta di saggezza, non si aspettò altro che, dalla gelosa esperienza nascesse il capolavoro topografico».

I sette savi ammonirono «che ogni sforzo nel campo delle lettere era stato inutile dopo Leopardi». Essi «dimostrarono la precarietà di quasi tutta la poesia post-leopardiana, condannarono gli esperimenti forestieri e le tendenze all'europismo».

Contro le inclinazioni dannunziane ed avanguardistiche la «Ronda» proclamò dunque la felicità grammaticale del primo Ottocento e favorì una letteratura di prose eleganti, di pagine terse, nonché «una jeunesse dorée» non ad altro intenta che a rendere «preziosa la parola».

Il sintagma «preziosità della parola», che compare in questo articolo, indica il potere magico e demiurgico affidato alla parola poetica e narrativa, ma anche il suo potere autonomamente conoscitivo ed euristico.

Vittorini è convinto che il gruppo di «Solaria» e quello del «Baretti» siano passati attraverso il filtro rondesco; infatti prosegue nell'articolo:

«Il gruppo di «Solaria», quello ligure-milanese, quello medesimo refrattario del «Beretti», passarono appunto attraverso il processo Sullodato. Raimondi, Montale, Gadda, Pavoloni...non avrebbero mai scritto certe pagine e certi versi senza l'azione benefica, direi meteorologica della «Ronda»».

L'articolo ha, in nuce, il motivo dominante di tutta la poetica vittoriniana: la fiducia nell'arte rigenerante. È proprio questo motivo a costruire il trait-d'union tra il Vittorini difensore dell'operato dei sette savi e lo scrittore solariano. Fin dagli esordi Vittorini intuiva dunque un legame tra magistero rondesco e «aura solariana» unicamente alla luce di questo potere affidato alla parola e all'arte stessa.

Di «Solaria», in particolare, lo scrittore coglieva l'anelito costruttivo e faceva propria l'aspirazione ad una dimensione «altra», che, per lui, non era opposizione al nuovo «mito» del fascismo. Com'è noto, l'opposizione e il dissenso nacquero molto più tardi, quando entrarono in conflitto in maniera evidente le sue aspirazioni intellettuali con la realtà concreta del fascismo. Il nome di «Solaria» indica — di per sé stesso — una utopica «città del sole», proiezione di un desiderio non riducibile a termini esclusivamente letterari.

«Solaria» raccoglie, per certi aspetti, l'eredità del «Baretti» e insieme «i nodi irrisolti della rivista di

Gobetti, la quale aveva vissuto la sua opzione letteraria con il senso della mutilazione».

Lungi dal ridursi, come «La Ronda», «ad un compito di difesa di un ordine esistente», «Solaria» può apprezzare persino riviste da lei lontane come «L'Italiano» e «Il Selvaggio», proprio perché le giudica sintomi di un bisogno rinnovato di libertà».

«Nella letteratura di «Solaria» — nota Luperini — fermenta un gusto dell'evasione, del divertimento, un tono svagato che presuppone anche la coscienza di uno sdoppiamento ... la volontà di liberarsi in qualche modo dal peso di una costrizione». In quest'ottica anfibologica, ossia nell'ottica di una rivista letteraria, che anela ad una civiltà o ad una società "ideale", dunque non solo ad una letteratura considerata esaustiva di per se stessa, senza alcun'altra funzione che quella di assorbire in sé tutta la vita, in quest'ottica, dunque, non potevano costituire una contraddizione l'attività di Vittorini scrittore e critico solariano e la sua fiducia nelle possibilità di un fascismo inteso come palingenesi di vita. D'altra parte, una prova testimoniale del legame esistente tra il Vittorini letterato fiducioso nelle possibilità creative dell'arte e il neofito fascista dei primi anni, è un articolo (del 1928) apparso su «Il Mattino» di Napoli e legato per certi aspetti ancora al suo apprendistato rondesco-selvaggio. In esso il motivo dell'arte come creatività si coniuga al mito del fascismo, inteso appunto come palingenesi della morale e della politica. Il fascismo diventa cioè una sorta di «età dell'oro», tempo epifanico dei primordi, età della giovinezza e dell'ottimismo creativo. Esso assume i connotati tipici dell'arte, anzi è, oserei dire, la traduzione storica della "creatività" artistica.

Leggiamo l'esordio del «Vivere ad ufo», titolo dell'articolo in questione, dove, a tratti, appare una sorta di osmosi fra arte e politica, letteratura e vita:

«Questa del vivere ad ufo è sempre stata la segreta aspirazione che malgrado platonici ed eleatici ha salvato l'umanità dal professare una cattiva opinione di sé stessa... Certo che razze forti che soggiogarono il mondo e lasciarono ovunque orme profonde del proprio dominio dovettero per eccellenza coltivare il benessere e circondarsi di agi, di sfarzi, di ricchezze... l'esistenza semidivina degli eroi prende sviluppo attraverso chiassate fenomenali, strabocchevoli licenziosità... chi toglierà ad Achille piè veloce il gusto matto di ammazzare alla carlona? E chi ad Agamennone di mangiare a crepappelle?... Il genio vero e proprio prorompe ad una robusta vitalità; esso mette radici dappertutto, assorbe ogni energia naturale, sfrutta la natura. Rabelais ha concretato in Pantagruelle il mito del genio dallo stomaco enorme... virtù e passioni horrifique, intelletto prodigioso, inestimables».

Anche Aristotele, come Vittorini afferma ancora nel testo, «ci avrebbe lasciato nella sua dottrina l'indizio sicuro di una esistenza completa, assoluta, soddisfatta» ; esistenza che il fascismo si accingeva a reimmettere nel circuito della vita. Si legge infatti nell'epilogo di questo stesso testo:

«Resti pertanto esempio ai difficiloni quello che gli italiani di Mussolini hanno saputo fare...

La forza dell'Europa massone e dell'America perfezionista è del tutto illusoria ... la spettrale macchina moscovita è destinata a rovinare etc. etc.».

A noi non importa cogliere gli ultimi conchi di un strapaesanismo deterioro che, di lì a poco, lo scrittore abbandonerà in maniera definitiva, né le asserzioni ingenuo, confuse e baldanzose, di una retorica nazionalistica; piuttosto interessa cogliere nel dettato l'anelito al cambiamento, l'esigenza di "altro", di un ricominciamento "mitico" dell'esistenza.

E gran parte della letteratura, a cavallo degli anni venti-trenta, è pervasa da un'inquietudine di cambiamento, da un desiderio di "riedificazione".

M. Bontempelli nelle sue dissertazioni sul novecento affermava fin dal '26:

«Compito più urgente e preciso del secolo ventesimo è la ricostruzione del tempo e dello spazio... non si tratta che di fabbricarsi un centro, dei raggi, una circonferenza... tutto questo, ricostruzione della realtà esterna e della realtà individuale... sarà affidato all'arte... occorre rimparare l'arte di costruire per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare».

Si aggiunga a questo, un passo ancora più significativo:

«Miei cari amici oggi in Italia accade questa cosa meravigliosa: c'è un uomo che da dieci anni... sta componendo l'Italia come un poeta compone un vasto poema pezzo per pezzo, strada per strada, uomo per uomo...».

Anche Vittorini, in accordo col proprio tempo, si sforza di cogliere tramite l'arte una nuova dimensione della realtà, o meglio, di reinventare e manipolare quest'ultima, tramite l'arte stessa. È stato affermato — da parte della critica vittoriniana — che nella produzione narrativa dei primi anni lo scrittore «rimuoveva il presente a vantaggio di un passato» talora nostalgicamente inteso. E, se è vera la prima parte di questa affermazione, la seconda andrebbe meglio puntualizzata: l'immagine del passato è quasi sempre, in Vittorini, immagine “mitica” e “atemporale” non “regressiva”, o, per meglio dire, “che guarda all'indietro”, immobile e apatica. Forse la ragione che anima la narrativa vittoriniana è da rintracciare in quel senso di inquietudine e di sospensione che pervade i suoi personaggi, quel desiderio che essi hanno di esistere e di proiettarsi ad un tempo nel presente e nel futuro. Senso di inquietudine, desiderio di evasione, pervade la scrittura del Vittorini, fin dai primissimi articoli e racconti. Al 1929 risale un suo intervento su Rabelais, scrittore che — per lui — incarna i valori di uno spirito antiborghese che, nella ideologia strapaesana di quei tardi anni venti, coincideva tout court con la “vera” natura italiana;

«Rabelais — si legge — possiede un buon naso, ottimo fiuto, gusto bizzarro e facoruto... In lui è una “naturalezza” e una scioltezza e pastosità di lingua che non è della francese» e nel suo spirito vi è «un'affezione delle cose terrene che non è del carattere del nord»

Rabelais incarna dunque lo spirito antiborghese ed italiano, la voglia di “naturalezza” sinonimo di vitalità e autenticità dell'essere. L'esordio di questo articolo è quasi una sommaria ricostruzione del “carattere” di Rabelais; poi il dettato evolve verso una narrazione mitica delle vicende; la prosa acquista impennate liriche, continue fughe in mondi favolosi e immaginari, dove il reale (il viaggio dello scrittore francese in Italia) subisce una sorta di “epurazione” lirica:

«Volgeva (Rabelais) intanto il passo alla Toscana che allora allora era entrata nella piena autonomia della stagione... Sentiva d'un tratto svilupparsi attorno a sé il favoloso paese degli Orti Oricellari. Un incantato reame, avrebbe detto, di apollinei venticelli, di gradevoli finzioni, di creature effimeri e felici etc etc.».

La “preziosità della parola” sembra realmente voler trasformare e reinventare la sostanza delle cose, liberare delle verità senza l'ausilio della ragione ma dei sensi. Vedremo come, dopo i primi impatti con un tipo di scrittura che si muove ancora all'interno della sperimentazione rondesco-strapaesana, Vittorini nell'approdo a «Solaria» si accingerà a potenziare la sua fiducia nel potere magico del linguaggio, a porre le basi della sua poetica, alimentandola con riflessioni critiche sull'arte in generale e la letteratura in particolare, apparse su riviste, lungo il corso degli anni trenta.

Dietro queste riflessioni c'è l'estetica crociana e novecentesca, il concetto di arte intesa come “intuizione pura” e primo stadio di un processo teoretico.

Vedremo ancora come la sua sperimentazione narrativa sarà per lui un momento di verifica “in campo” e, allo stesso tempo, sarà apporto di nuove teorie. Un principio è certo, fin dall'esordio rondesco-selvaggio e poi solariano: il concetto di superiorità dello specifico letterario, capace di «sormontare il reale storico e di progettare una perdurante validità. In sostanza la forma letteraria — per Vittorini — riesce ad oltrepassare i limiti della propria storica deperibilità per costituirsi come testimonianza superiore rispetto al documento storico».

In un articolo del 1929, Vittorini interviene su un autore come R. Cartesio e rimprovera al suo testo “Le passioni dell'animo”, la ricerca troppo schematica, scientifica, per niente “artistique”, delle passioni. Ciò che nel trattato cartesiano gli appare “autentico” sono i momenti di intensità lirica dove il

filosofo francese appare limpido, ispirato, «quasi platonico filosofo della modernità». Sono momenti adatti a «favorire il gelido clima della poesia»:

«Pure — afferma Vittorini — le cause delle passioni sono ricercate (da Cartesio) un po' troppo schematicamente... (ma) l'opera raggiunge in più punti l'altezza lirica di una pagina di Pascal o di Labujere... si esce dalla lettura di questo libro convinti di ciò che del resto avevamo sempre saputo, essere Renato Decartes il più chiaro, il più ispirato, quasi platonico filosofo della modernità e la sua dottrina adatta a favorire il gelido clima della poesia».

L'artista deve, in sostanza, sempre esprimere un minimo di mondo, deve essere disinteressato creatore di realtà che vanno a sommarsi alla realtà esterna. L'arte porta alla luce^{24 bis} attraverso il linguaggio poetico — realtà di fatto “inconoscibili”, coi mezzi del discorso logico o scientifico.

Del 1929 sono altre recensioni critiche a testi dei quali Vittorini giudica non tanto il contenuto espresso quanto la resa artistica. In un articolo su Ugo Cuesta, autore di un libro dal titolo “Un Papa fascista”, egli afferma:

«...si domanda al Cuesta se non è stato inutile il suo sforzo di volersi sostituire al Leti nella storiografia di Papa Sisto... Il Cuesta non solo avrebbe dovuto nascere più forte scrittore di quanto²⁵ non sia ma avere maggiore familiarità... con l'immaginazione dei nostri classici e di qualsiasi secolo».

Sempre del '29 è un articolo, in sincronia con la serie dei racconti apparsi su riviste nello stesso anno in cui già compaiono movenze tipiche del Vittorini solariano: toni sfumati e leggeri, oggetti del mondo reale assurti ad emblemi di un mondo mitico, tendenza ad evadere in una dimensione atemporale, riluttanza ad assumere l'ottica del “presente”. Le recensioni apparse invece in rubriche di “Cultura politica” o “Storia” evidenziano il concetto vittoriano di fascismo inteso in senso “rivoluzionario”, come ideologia della “rifondazione”, quasi come ricostruzione di un tempo mitico, come l'arte sul piano della scrittura, il fascismo “reinventava” il reale sul piano della politica. E lo scrittore procede, in questi interventi, direi quasi per scatti²⁷ analogici, traccia percorsi per illuminazioni e asserzioni soggettive, più che per logici procedimenti.

Il fascismo, secondo i moduli del populismo intellettuale anni venti-trenta, «²⁸ coglie l'opera del Risorgimento ripigliandola al punto dove era stata interrotta dalla morte di Cavour»²⁹ e si pone, come scopo, «la costruzione di uno Stato sindacale corporativo e la realizzazione della dittatura popolare»

Non ci soffermeremo sul retroterra culturale e ideologico, da cui nascono questi concetti vittoriniani, — il discorso, amplificandosi, uscirebbe da questo contesto — e neppure ci soffermeremo³⁰ sull'antiborghesismo acceso e il populismo genericamente umanitario di stampo malapartiano, connotato da forti implicazioni intellettualistiche o moralistiche. Basti dire che l'antiborghesismo vittoriano appare, in un primo momento, la riprovazione di un modo di vita borghese, rozzo e negatore dello spirito; nel corso degli anni trenta, poi, assume, via via, motivazioni tendenzialmente (anche se non rigorosamente) “classiste” e di polemica sociale.

Chiudono la serie degli articoli del 1929 interventi su due autori della letteratura italiana, G.B. Angioletti e M. Soldati. Prima di soffermarci su di essi, è bene ricordare alcuni articoli importanti, apparsi su «La Stampa», e due brevi recensioni ad Ettore Santangelo e ad E. Allodoli, nelle quali lo scrittore insiste, con una critica di tipo estetico. Di Santangelo, sottolinea il linguaggio pesante, addottrinato ed enfatico; del secondo, la scarsa forza dell'immaginazione e la retorica stucchevole: «Lo stile è agghindato a festa — dice — ³¹ come in genere quello dei toscani che fanno il pochino di bella figura anche dove mancano di nerbo».

Tra l'agosto e l'ottobre del 1929 compaiono, dunque, su «La Stampa», una serie di articoli vittoriniani che preludono a «Scarico di coscienza» e costituiscono la prova di un primo incontro dello scrittore siciliano con i testi della narrativa contemporanea.

Gli articoli si riferiscono ad autori come Proust, Joyce, Svevo e soprattutto a Stendhal. Nell'arte di

Stendhal, Vittorini coglie una sorta di “naturale poetico”, un’immagine idealizzata della realtà; il realismo stendhaliano passa, per così dire, attraverso il filtro deformante di una spiccata sensibilità, anticipa gran parte della narrativa novecentesca, crea personaggi inquieti o antitetici rispetto al mondo che li circonda.

Vittorini legge, in chiave contemporanea, tutta l’opera stendhaliana:

«Oggi — dice — gli uomini moderni sono tutti dei Sorel...tutti ormai abbiamo rappresentato la sua medesima parte, prima in una dimenticata provincia poi in una capitale, pronti al successo e al «morir giovane»... In «Rouge et noir» precisamente la concezione del romanzesco si stacca per la prima volta dall’idea del romantico, connaturata alla quale essa si era fatta...».

Stendhal salterebbe, così, “l’inutile vocazione parnassiana, persino l’epoca del simbolismo, e dei decadenti... il naturalismo, il romanzesco alla Zola o alla Destojewsky; direttamente si stabilirebbe in capo alla schiera dei maestri della letteratura moderna... Gide, Proust, Svevo, Cocteau ecc.”

Vi è un altro articolo de «La Stampa», interessante per una sorta di parallelismo critico della narrativa di Joyce e Rabelais; Vittorini afferma qui una sostanziale affinità tra il mondo dei due autori: “In certi mondi — egli dice — qualsiasi divagazione può essere lecita anche se serve a mettere in un binomio scandaloso due nomi della portata simbolica di Joyce e Rabelais».

L’opera di Rabelais appare, allo scrittore siciliano, un coacervo di motivi stravaganti e fantastici: un’opera “greve di simbolismo umanistico, di significati intellettualistici, e pressochè composta su un’architettura filosofica carica naturalmente di un peso mitologico, di assoluta intelligenza”.

«Gargantua e Pantagruel, — afferma Vittorini — è un esercizio grottesco fatto su temi scientifici, di parabole a fondo istruttivo... E’ come qualcosa di tendenzioso e di utopistico nel campo delle scienze politico-religiose; da iscriversi a fianco delle varie “Città del sole”, “Utopie”, “Repubbliche ideali” dei più o meno illustri Campanella e Moro».

Inoltrandosi nel terzo o nel quarto libro, attraversando questa “Com-media Intellettuale”, si potranno, per Vittorini, riconoscere elementi dissimulati che ne fanno una formidabile “commedia umana”.

Pantagruel e Gargantua danno vita ad una serie di frasi cubitali, di proverbi e giochi di parole da ricordare a memoria, a guisa di una saggezza frantumata che si confonde nelle pagine dell’opera a quella dello scrittore Rabelais. Le loro imprese sono stravaganti realizzazioni, rappresentazioni favolose. Le cose di cui si servono sono oggetti comuni, trasformati in macchinari fantastici, mostruosi, tradotti in misure paradossali. C’è, come afferma Vittorini: “una rappresentazione della realtà che sembra una proiezione deformata di una visione psichica e mnemonica”. Tutto un reame di sogni, di “assurdità, evasioni mentali che alla lontana rievocano itinerari subcoscienti di personaggi joyciani”.

Una lettura novecentesca dunque questa di Rabelais, che sottende una concezione dell’arte come estrinsecazione di visioni mentali, immagine speculare della coscienza. “In Joyce e Rabelais — dice Vittorini — c’è un disgregamento parallelo... di due mondi, il disordine organico in cui sboccano nell’uno le forze classiche... nell’altro quelle dell’intelligenza moderna”.

“Nel 1929 apparve ancora su “La Stampa” un primissimo articolo di Vittorini su Svevo “che aveva concesso —egli dice— alla letteratura di psicoanalisi con un nuovo ordine di conoscenza psichica, di astrazioni e di sogni”.

Questi sogni, quei piaceri che, per lo scrittore siciliano, partivano dall’estasi del fanciullo della Recherche proustiana e determinavano una visione magica e contemplativa del mondo, “nei protagonisti dei romanzi di Svevo cadevano tra i limiti di una disposizione psichica più sottile, più difficile.

Mentre il fanciullo di Proust da uno “stato di grazia” approda ad un egoismo maturo, il personaggio sveviano, al contrario, realizza via via uno “stato puro”, “di grazia”, che ci fa pensare ad una Recherche capovolta”.

Articolo importante del ‘29 è poi «Scarico di coscienza» sul quale la critica ha puntato il suo

scandaglio, in maniera pressoché esaustiva. In esso sembra vi sia, da parte di Vittorini, un'apertura subitanea nei confronti della letteratura europea, dopo la xenofobia rondescostrapaesana.

Si è accennato avanti al fatto che Vittorini cogliesse della «Ronda» un'operazione, direi quasi, “palingenetica” e non “restaurativa”. In «Scarico di coscienza» egli afferma che la giovane letteratura italiana non è nata prima della «Ronda», la quale avrebbe favorito, se così si può dire, un tipo di sperimentazione al “grado zero”; aliena da ogni impostazioni cattedratica «si preoccupò soprattutto di bruciare le tappe del pessimo gusto per quasi tutto un secolo e ricondurci ad una tradizione spontanea, giusta e corretta, dov'era stata interrotta dopo Leopardi». Il lavacro rondesco avrebbe dunque dato vita alla giovane letteratura italiana, alla diffusa “aura poetica” solariana, alla prosa idilliaca di Comisso, ai toni musicalmente romantici di G.B. Angioletti. Tuttavia al di sotto del nuovo edificio letterario, di cui la «Ronda» avrebbe gettato le fondamenta, numerosi piani si intersecavano e si sovrapponevano: una sorta di affinità spirituale riconduceva ad un fortunato incontro la nostra originalità grammaticale con la grande tradizione europea di Stendhal, Proust, Svevo, Valery. Questo scambio con l'Europa, per Vittorini, eludeva (in modo che a noi appare paradossale) ogni apporto ereditario di Verga, D'Annunzio, Pascoli e, in genere, di tutta la letteratura di un ventennio in Italia, compresa «La Voce» e il futurismo. In «Scarico di coscienza» la letteratura europea di Proust, Svevo, Joyce si coniuga alla letteratura romantica ottocentesca (Stendhal, Leopardi) e a «Solaria», passando attraverso il benefico apporto rondesco, al quale, proprio «Solaria» aggiunge un senso più vivo della letteratura europea contemporanea. Infatti, «non si poteva riprendere a continuare lo spirito dei classici, fermandosi in pieno ottocento alle Operette morali di Leopardi». La sua fiducia nel valore dell'arte, il realismo illuminato, il concetto di permanenza atemporale della forma letteraria, intesa come forma conoscitiva ed euristica nei confronti del reale, avevano unificato — nell'ottica vittoriniana — momenti apparentemente contraddittori, come la «Ronda» - «Solaria» - Proust - Svevo - Stendhal - ecc.

Vedremo poi come, nei successivi interventi su Svevo, Stendhal o Defoe, apparirà evidente il concetto vittoriniano e rondesco-solariano di superiorità della creazione artistica su altri momenti della conoscenza. Il concetto di validità autonomamente conoscitiva dell'arte evidenzia il retroterra culturale da cui essa nasce, ossia l'estetica crociana, nella sua teorizzazione dell'arte come “intuizione pura”, il concetto bergsonianesimo di “creazione” artistica, come “elan vital” della coscienza.

Abbiamo avanti accennato ai due articoli vittoriniani su G.B. Angioletti e Mario Soldati, i quali chiudono gli interventi critici dello scrittore nel 1929.

La recensione a “Ritratto del mio paese” costituisce un omaggio all'arte di G.B. Angioletti, « a lui i giovani letterati erano grati di essere riuscito a placare i disordini dell'anima moderna, la inclinazioni più discordi, la vecchia tristezza romantica e la sottile ironia, ad un'altezza lirica dove l'umanità ritorna pura e ogni cosa si muove in istato sperimentale».

Eppure, essi — nell'affinità spirituale che li legava ad Angioletti — sentivano di essere da lui diversi per natura. La diversità era nella loro inquietudine rispetto all'immobile e pacifica visione angiolettiana, nell'anelito a conferire all'arte funzione più “prammatica” ed incisiva, più creativa e dinamica.

Leggiamo un passo di questo articolo:

«A lui (ad Angioletti) siamo grati di essere riuscito a placare tutti i disordini dell'anima moderna... ad un'altezza lirica dove l'umanità ritorna pura e ogni cosa si muove in istato sentimentale. Lassù egli è bene che resti e di tratto in tratto ci illumini, ci riprenda; ma a noi altre cure, altri dialetti, altre preoccupazioni, secondate da una più contrastata natura ci trattengono dal seguire se non dal plaudire il suo slancio».

La recensione a «Salmace» presenta, invece, i primi lineamenti di una poetica antinaturalistica, parole chiavi come “intensità” e “movimento” della narrazione, intesa non come accumulo di vicende ma come movimento “interiore” dei personaggi.

Nell'esame del testo di M. Soldati, Vittorini condanna la superficialissima struttura psicologica dei

personaggi, l'occasionalità e l'arbitrarietà della narrazione. Lo scrittore di «Salmace» giungerebbe nei luoghi più intensi, unicamente a «trovate naturalistiche», e sfocerebbe nella retorica. Il concetto vittoriniano di retorica ci pone in condizione di cogliere le valenze estetiche da cui nasce. E' retorica — per Vittorini — tutto ciò che è espresso in forme cristallizzate di scrittura perché è già “noto”. La realtà al contrario è sempre “nuova”, e in “movimento”, ha dunque, bisogno di estrinsecarsi di un linguaggio sempre inedito, capace di catturarla nel suo incessante movimento.

Nel libro dei Soldati, Vittorini coglie proprio «l'assenza di movimento» reale, ossia l'assenza di profondità interna dei personaggi che diventano pertanto figure non precisate, prive di umanità.

Leggiamo un passo dell'articolo:

«Nessun notevole libro di letteratura narrativa è stato mai come questo dei Soldati, così disinteressato, infingardo, leggero nello sfiorare un problema morale che è anche, come ho detto, spirituale. Eppure l'inferno dei Soldati è fondato. Lo scrittore là dentro, avrebbe dovuto suscitare delle fiammate bellissime. Invece ci si sente appena un sole tranquillo... un banale quasi noioso, negligente, superficialissimo movimento psicologico; come se chi narra fosse il dannato abituè peraltro di questo inferno, anziché il curioso visitatore, il Dante insomma di esso».

Mancando però di questa profondità e intensità dei personaggi, la narrativa di M. Soldati avrebbe potuto — per Vittorini — ugualmente realizzare significativi esiti artistici purché avesse, anche solo per poco, recuperato un'ottica “interna”, suscitato atmosfere favolose, attivato un gioco prestigiatario, creato come lungo lo spiraglio di una lanterna magica. Ma ciò accadeva troppo di rado in «Salmace»; l'arte, al contrario, per Vittorini più che mimesi superficiale della realtà, doveva anzitutto riaffermare il reale nella sua “vera essenza”, quella “interna”, rappresentarlo “poeticamente”, o ricrearlo su basi nuove. Vedremo come anche quando Vittorini si batterà per l'autonomia dell'arte il suo chiodo fisso sarà quello di dare ad essa la funzione preminente, di “rifondazione” del reale. Il linguaggio ha per lui la possibilità di rappresentare poeticamente il mondo e caricarlo di nuovi significati; «E' in ogni uomo — egli dirà — 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».

Prima di chiudere questo capitolo ci piace ricapitolare i punti salienti; in primo luogo, il concetto vittoriniano di superiorità dello specifico letterario (e dell'arte in generale) nella ricerca della verità; la fiducia nel potere creativo dell'arte; l'generosa di una collaborazione, quasi un'affinità, direi, tra arte e politica del fascismo, inteso quest'ultimo come una sorta di espressione concreta e storica della “creatività”, o, meglio ancora, come una “prammatizzazione” della creatività artistica. E potremo già anticipare che, nel Vittorini degli esordi, vi sono le premesse del concetto di quella “culturalizzazione della politica” da lui tenacemente perseguita, nell'immediato secondo dopoguerra.

1. Uno studio esaustivo su questa primissima fase di attività di Vittorini e sul «Sermone dell'ordinarietà» è offerto da A. Panicali, *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc libri 1974.

2. Tra i principali studi sulla «Ronda» si vedano: G. Luti, *La letteratura del ventennio fascista*, Firenze, La nuova Italia 1972; E. Catalano, *La forma della coscienza, cap. I l'ideologia letteraria di Vittorini tra la «Ronda» e la «Solaria»*, Bari, Dedalo libri 1977;

R. Luperini, *Il Novecento*, tomo II, «Tra torre d'avorio» e «impegno»: gli anni del fascismo, dell'antifascismo e del rinnovamento democratico, Torino, Loescher editore 1981;

L. Mangoni, *L'intervento della cultura*, Bari, Laterza 1974, cap. I pp. 29-48;

L. Mangoni *Le riviste del Novecento*, in “Letteratura italiana” a cura di A. Asor Rosa vol. I *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi 1982, pp. 245-982 (ma. part. 960-963).

Accenni alla rivista romano sono nel saggio di E. Raimondi, *Le poetiche della modernità*, in “Storia della letteratura italiana”, *Il Novecento*, edizioni Garzanti, pp. 219-282.

3. E. Vittorini, La lezione della Ronda, «Il resto del Carlino», 20 ottobre, pag 3, 1928.

4. Ibidem

5. Ibidem

6. Ibidem

7. Un'indicazione sui temi e l'ideologia letteraria di «Solaria» ci è stata data da R. Luperini, Il Novecento, Torino Loescher 1981, pp. 335-367; L. Mangoni, Le riviste del novecento, cit., pp. 967-970;

G. Luti, La letteratura del ventennio fascista, cit., 108, 118, 138; Utile P.P. Carnaroli, «Solaria» (1926-34), Indice ragionato, Firenze libri 1989;

G. Luti, Firenze e la toscana in «Letteratura italiana», (a cura di A. Asor Rosa), Storia e geografia, tomo III, pp. 515 sgg.

8. Il tema dell'inquietudine dei solariani, della loro aspirazione ad una dimensione «altra» pur nell'assenza di un preciso programma, è affrontato in «Solaria», antologia, a cura di E. Siciliano, Milano, ed. Lerici 1958, introduzione:

«Credo che si metterebbe in una posizione di partenza sbagliata chi tentasse di valutare «Solaria» come l'espressione di un atteggiamento organico e in tutto coerente; «Solaria» andò cercando a tentoni la propria strada, ondeggiò fra richiami diversi e talora contrastanti... Essa non rappresentò una presa di posizioni completa e coerente di fronte all'ambiente, alla cultura, agli eventi storici... fu essa stessa espressione di una piccola «polis» letteraria, una società in nuce con tutte le sue contraddizioni, i suoi dubbi...».

9. «La prima cosa che viene fatto di chiedersi è quali implicazioni consce e inconscie, abbiano spinto gli intellettuali della rivista a darle titolo «Solaria». «Il titolo stesso della rivista — testimonia il suo fondatore — volle indicare che essa era una città (una città di utopia evidentemente) non una scuola di pensiero...» Se è evidente l'intento di voler realizzare nella letteratura e attraverso la letteratura, una città «ideale» è possibile rintracciare anche qualcosa di più profondo e di meno superficiale in questo titolo enigmatico e problematico. Si tratta, vale a dire, della convinzione di poter fare della poesia la creazione di una nuova civiltà, «di poter fare della sovrascrittura il luogo autonomo entro cui rifugiarsi e da cui poter tornare infatti ad agire nella realtà della società e della storia». P.P. Carnaroli, intr. a «Solaria» Indice ragionato, Firenze libri 1989.

10. L. Mangoni, Le riviste del novecento, cit., pp. 964-968.

11. R. Luperini, Il Novecento, cit., pp. 357-358.

12. Ibidem.

13. «La caratteristica dell'attività solariana deve proprio essere ricercata in questa componente etico-civile, in contrasto con la problematica esclusivamente letteraria della «Ronda». Ma per abbandonare il «deserto» e «ridiventare uomini» gli strumenti culturali erano castrati da quelle stesse limitazioni espresse dal «Baretti». Da qui, dunque, la presa di coscienza, almeno da parte di Carocci, dell'insufficienza della letteratura e quindi di una rivista letteraria tout court.». P.P. Carnaroli, intr. a «Solaria», Indice ragionato, cit., pag. 26.

13 bis. Vi sono tutta una serie di prove narrative vittoriniane che risalgono agli anni 1927/1928 nelle quali lo scrittore si esercita su un codice linguistico/ideologico di ispirazione rondesco/ selvaggia (Ritratto di re Giampiero, Racconto all'antica, Estate minore, Tempo di guerra, Dolcezza del navigatore ecc.). alcuni di questi racconti appartenevano, come sappiamo, a quel romanzo giudicato da Vittorini «fallimentare» e che prende il titolo de «Il Brigantino del papa». Per uno studio sull'apprendistato rondesco-selvaggio di Vittorini, in cui era una sorta di sincretismo di toni arcaici e becero-realistici, un utile punto di riferimento è lo studio condotto da Anna Panicali Il primo Vittorini, Celuc Milano, 1974, p. 3 sgg.

14. Viene in mente un'affermazione di M. Bontempelli a proposito dell'arte: «il mondo immaginario — egli dice — si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. Perché non per niente, l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo». M. Bontempelli, Avventura novecentista; I quattro preamboli, Giustificazione, Firenze,

Vallecchi, 1938, pag.19.

14 bis. E.Vittorini, Del vivere a ufo, «Il Mattino», 6-7 dic., 1928.

15. Ibidem.

16. Ibidem

16 bis. Bisogna ricordare che intorno al 1929 Vittorini quasi certamente compose un opuscolo che non porta la sua firma e che ha per titolo «Vita di Pisto»; siamo in presenza degli ultimi echi di una prosa imperniata sul modello strapaesano prima dell'apertura solariana ai testi della narrativa europea; I committenti di questo volume per così dire "agiografico", imperniato sulla figura di Italo Balbo, furono Malaparte e Falqui. Quì le avventure eroiche del gerarca fascista si traducevano appunto in una epifanica e iperbolica agiografia, in una epopea cavalleresca e guerriera dai toni esagerati e parossistici; tutto era come traslato in un tempo remoto e leggendario. Per i riferimenti a quest'opera indispensabile è lo studio di L.Greco, Censura e scrittura, ed. Il Saggiatore, Milano 1983.

17. M.Bontempelli, Avventura novecentista, op. cit.

18. Ivi p.167.

19. «La forma vittoriniana in "Viaggio in Sardegna"...scopre il suo tempo nell'imperfetto mitico dell'infanzia... e si muove tutta dentro la memoria e il dominio del passato sul presente come già avveniva in "Piccola borghesia". E.Catalano, La forma della coscienza, cit., pp.60-61.

20. E.Vittorini, rabelais in Italia, «Il Mattino»; 24 gennaio, 1929, pag.3.

21. Ibidem

22. Ibidem.

23. E.Catalano, La forma della coscienza, cit., pag.18.

24. E.Vittorini, R.Cartesio: Le passioni dell'animo, «L'Italia letteraria», 12 maggio 1929, pag.8

24 bis. Sul concetto di arte come forma conoscitiva del proprio tempo, come «storia in assoluto», Vittorini insiste in un altro articolo del 1929 dedicato a P.Louis Courier, giornalista e scrittore francese, nonché soldato napoleonico nella campagna d'Italia del 1805-1806; "Courier — dice Vittorini — fissa anche altri elementi nelle sue pagine: tendenziosità e storia, che fanno come sopra detto, la zona viva ed umana dell'opera dove è possibile ad ognuno studiare...il carattere dell'epoca, dell'uomo...(Courier) ha il metro dell'assoluta intelligenza che traduce in arcane rispondenze tutti i segni del secolo e dell'uomo. Misura ed attaglia la caducità ad una perfezione quasi filosofica P.L.Courier; Che sarebbe la formula di un giornalismo platonico se non fosse soltanto quella del suo carattere di scrittore". E.Vittorini, La campagna napoleonica del 1805 —1806 di P.L.Courier, «La Stampa», 5ago., p.3, 1929.

25. E.Vittorini, Ugo Cuesta: Un papa fascista, «L'Italia letteraria», 9 giugno 1929.

26. «...ci stanno guastando una piazza nel cuore di questa vecchia città che mi aveva fatto pensare sempre ad una di quelle stampe del Piranesi dove i palazzi e le chiese di Roma appaiano eccelsi... in fondo a metafisiche spianate sulle quali riverbera tra l'erba e i sassi un cielo astratto... e gigantesche statue contemplan le balaustre, delle terrazze... non ci resta che salutare, ogni giorno un addio, queste vecchie piazze, autentiche stagioni, bellezze che parevano eterne ecc.». E.Vittorini, Corriera di Siracusa, «L'Italia letteraria», 19 maggio 1929, pag.6.

27. «...poteva spingere (G.Reggio) il suo punto di vista fino ad affermare che il partito fascista è il naturale erede... di tutti i partiti rivoluzionari d'Italia e lo Stato fascista uno stato proletario per eccellenza...». E.Vittorini, G.Reggio: Elogio proletario di Mussolini, «L'Italia letteraria», a. I, n.9, 2 giugno, 1929, pag.8.

28. E.Vittorini, rec. a L.Rossi: Da Cavour a Mussolini, «L'Italia letteraria», n.15, 14 luglio, 1929, p.6.

29. E.Vittorini, Sergio Panunzio: Il sentimento dello Stato, «L'Italia letteraria», n.29, 20 ottobre, 1929, p.8.

30. Per uno studio sul populismo degli anni venti-trenta è bene citare: A.Asor Rosa, Scrittori e popolo, il quale sottolinea l'assenza negli scrittori populistici, di rigore ideologico e di coscienza di classe, e i caratteri genericamente moralisti e intellettualistici della loro polemica antiborghese.

Per un accenno al populismo antiborghese degli anni venti-trenta e ai limiti di un concetto di "borghesia" intesa non come classe ma come "categoria dello spirito", cfr. A.Panicali, *Il primo Vittorini*, pp.128-134.

31. E.Vittorini, *Ettore Allodoli: Giovanni dalle bande nere*, «L'Italia letteraria», a. I, n:11, 16 giugno, 1929, pag.8.

32. E.Vittorini, *Una maniera di pronunciare*, (saggi stendhaliani), «La Stampa», 10 ago., p.3, 1929.

33. «Stendhal era un uomo di mondo in disordine, più dico, come un perverso che come un educato...Il protagonista di «Rouge et noir», quello della Chartreuse e l'altro di Lucien Leuwen sono così chiusi in un giro di evoluzione sociale che l'ascesa, l'ingrasso al gran mondo e il conflitto medesimo con gli elementi o le creature di questo, costituiscono la logica fatalità della loro vita». E.Vittorini, *Uomini di mondo*, (saggi stendhaliani), «La Stampa», 7 sett., 1929, p. 3.

34. E.Vittorini, *Vita di Madam de Renal*, «La Stampa», 26 ott., 1929, p.3.

35. *Ibidem*.

36. E.Vittorini, *Joyce e Rebelais*, «La Stampa», 23 ago., p.3, 1929. Questo articolo compare anche nel 1931 col titolo: E.Vittorini, *L'opera di Rebelais*, «Il Mattino», 25-26 luglio, p. 3.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

39. "Bisogna transitare attraverso questa forzata, obbligatoria Commedia Intellettuale per potersi affacciare su di essa nella maniera più opportuna, da una delle terrazze che la sovrastano, a riconoscervi proprio quegli elementi... che ne fanno appunto una formidabile Commedia umana. Allora vedremo proiettarsi su uno schermo informe e disuguale questo mondo di genietti metafisici", *Ibidem*.

40. *Ibidem*.

41. "Apparirebbe dunque il mondo di Rebelais come un emisfero colto al rovescio su di una lastra di fantasia metafisica o preso all'ingrandimento, superficie mentale popolata di insetti, genietti... che pur un sistema di lenti siano stati trasformati in mostri" ,*ibidem*

42. *Ibidem*.

43. E.Vittorini, *Svevo, Marcel e Zeno*, «La Stampa», 27 sett., 1929, p.3. L'articolo compare con lo stesso titolo su di un giornale diverso: E.Vittorini, *Svevo, Marcel, Zeno*, «Il Giornale dell'Isola», 31 ott., p.3, 1929.

44. "Lo stupore costante del piccolo Marcel... entra in un nuovo regno di sogni, illusioni appassionate; ed è il regno della stanca Senelità... E' una coscienza spossata questa che sfiora il mondo nei libri di Svevo... una coscienza matura, ragionante, smaliziata..." *ibidem*.

45. *Ibidem*.

45 bis. Un influsso proustiano (ma anche sveviano) si coglie negli esperimenti narrativi vittoriniani proprio a partire dal '29; nel "Ballo dei Lagrange", progetto incompiuto di romanzo, Vittorini dà vita ad una sorta di flusso memoriale involontario del personaggio alla maniera proustiana (I Guermites); con un procedimento alogico e deformante della realtà oggettiva il personaggio di Adolfo tenta l'immersione in un passato mitico: "La voce del nonno, dello zio, del genitore, prendeva un altro timbro, si faceva la voce che essi avrebbero avuto in quell'epoca lontana, in quel Settecento del dominio di Lagrange, una voce miracolosa rimasta intatta malgrado i secoli. E se qualcuno si alzava dal suo posto a sedere, ecco che il suo passo si frantumava, passo da ballo breve e rapido, da minuetto o gavotta ecc.". E.Vittorini, *Caffè Lagrange* «Il lavoro fascista», 27 dic., p.3, 1929. Anche in E.Vittorini *Le opere narrative*, a.c.m.Corti II ed. Mondadori, 1980, p. 775. Il "Ballo dei Lagrange" doveva nascere in sostanza, nell'ottica vittoriniana, come un romanzo psicologico, improntato sulla figura del protagonista, un eroe decadente scandagliato nelle profondità di una coscienza incantata; L'interesse per la vicenda interiore di Adolfo scaturiva per Vittorini dalla necessità di far emergere da questa coscienza inquieta, prismatica, ciò che era indefinibilmente oscuro, come un "io" più autentico. Lo stesso procedimento, Vittorini adopererà nella stesura del romanzo successivo ("Piccola Borghesia")

che con Lagrange si pone in una scia di continuità.

Per uno studio sul progetto vittoriniano incompiuto dei Lagrange si veda A.Andreini, *La ragione letteraria, saggio sul giovane Vittorini*, ed.Nistri-Lischi, Pisa 1979, p.56 sgg.

46. E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, «Litalia letteraria» a. I., n. 28, 13 ottobre, 1929, pag.1, poi rifluito in *Diario di pubblico*, Milano ed. Bompiani 1976, con il titolo: *Maestri cercando*.

47. Sul “mito” europeo di «Solaria», “mito” di una letteratura che possiede in sé “la chiave della vita” e del sentimento etico civile, vedere: Luti *La letteratura del ventennio fascista*, cit., pag. 87.

P.P. Carnaroli, intr. a «Solaria» *indice ragionato*, cit., pp.25-28.

48. E.Vittorini, *Scarico di coscienza*, cit., pag. 1.

49. E.Vittorini, *Ritratto del mio paese*, di G.B.Angioletti, «Solaria», sett.-ott.,1929, a. IV, n.9 e10.

50. *Ibidem*.

50bis. Il concetto di linguaggio anti-retorico è come sappiamo un concetto crociano: “Il linguaggio — dice Croce — è perpetua creazione, ciò che viene espresso una volta con la parola, non si ripete se non appunto come riproduzione del già prodotto... cercare la lingua modello è cercare l’immobilità del moto...Contro la retorica si è già abbastanza declamato...” B.Croce, *L’estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, ed.1973, pp.161 sgg.

51. E Vittorini, rec. a *Salmace di Mario Soldati*, «Solaria», a. IV, n.12, dic.1929.

52. E.Vittorini, *prefazione al garofano rosso*, Milano editrice Mondadori 1948.

CAPITOLO SECONDO
LA FASE SOLARIANA
 (1929-1930)



IL BARGELLO
 SETTIMANALE DELLA FEDERAZIONE FASCISTA DEI FASCII DI COMUNITA'

CONDIRETTORE E AMMINISTRATORE: **INDRIGLIO**
 DIRETTORE RESPONSABILE: **INDRIGLIO**
 REDAZIONE: **INDRIGLIO**
 ARREDARELLI: **INDRIGLIO**
 INVIATO: **INDRIGLIO**
 ARREDARELLI: **INDRIGLIO**

“Si lavora oggi, non si parla!”

Trebbiatura a Littoria

Doppioni e passaporti scaduti

Ma allora si accende...

Per tracciare le linee della poetica vittoriniana fissata fin dagli esordi in punti nodali che costituiscono il supporto di successive elaborazioni teoriche, articoli importanti sono quelli che lo scrittore siciliano dedica a Svevo, De Foe, Stendhal; essi evidenziano l'interesse di Vittorini per la narrativa d'oltralpe, la sua precoce apertura nei confronti della letteratura europea.

L'uropeismo, cui i solariani rivolgono lo sguardo, «ha in sé — dice P.P. Carnaroli — una disposizione al mito e tale disposizione mitologica è sorretta sostanzialmente da una configurazione moralistica», dall'aspirazione a fare della letteratura “luogo privilegiato” di istanze etico-civili, spazio di verità e di catarsi.

Quel guardare alla letteratura d'oltralpe era inoltre come attingere ad «una narrativa moderna capace di possedere la chiave della vita» non solo europea ma «universale».

Nell'ottica di molti collaboratori della rivista fiorentina evidentemente nessun romanzo poteva acquistare dimensione “europea” se non era ispirato da un “sentimento morale”, se non era in grado di abbandonare il deserto della “pura letteratura” e reimmettersi nel circuito della vita. Dalle pagine di “Solaria” traspare in sostanza il desiderio, spesso non realizzato, di una letteratura intrisa di una componente etico-civile, di un'arte che sostituisca “ai modi evocativi, al paesismo elegiaco della letteratura dominante, la rappresentazione analitica e cruda di una condizione umana”.

Vittorini a cavallo degli anni venti-trenta si nutre di queste tematiche, aspira ad una narrativa intesa come espressione di “nude verità umane”, rappresentazione al tempo stesso, della profondità e verità della storia.

Abbiamo accennato nel precedente capitolo, alla fiducia vittoriniana in una letteratura capace di superare la storica deperibilità e di assumere una perdurante validità.

Nell'articolo dedicato a Stendhal, lo scrittore siciliano opera una lettura in chiave contemporanea dell'opera stendhaliana:

«In Stendhal — egli afferma — il Romanticismo non entra nell'ordine di un mondo, di una realtà rappresentabile ...Julien Sorel che finisce sul patibolo... è proprio lui a stabilire una concezione di vita assolutamente postuma al tempo e allo scrittore.... Oggi gli uomini moderni sono tutti dei Sorel. Chi di noi non sa riconoscersi nei panni di Julien? ...Sorel non è figlio del secolo... noi potremmo vedere in lui il padre del nostro secolo».

I romantici personaggi stendhaliani “anticipano le terribili adolescenze di Cocteau, i personaggi di Gide, Proust, Svevo stesso. In “Rouge et noir” Vittorini riconosce a fatica la società e il tempo in cui il romanzo nasce, quell'aria gli sembra respirabile nella realtà contemporanea. Il personaggio di “Rouge et noir” esprime una concezione di vita postuma al tempo della sua creazione, è “un'eroe moderno” che spinto dalla molla dell'ambizione e dell'egotismo, sembra incapace di vivere nel mondo che lo circonda.

Stendhal ne trascrive i “movimenti interiori” secondo un meccanismo che Vittorini definisce solo apparentemente oggettivo ma in realtà adatto soprattutto a penetrare nei meandri della coscienza nuda. Neppure la realtà esterna, il mondo in cui Julien si muove, è descritto secondo procedimenti naturalistici:

«Nessuno insomma accuserebbe Stendhal di naturalismo. Il suo *naturales des provinces* è un lievito dolce e incantato che circola tra le cose, le anime... Un naturale poetico, direi, il quale si stabilisce trasfigurandolo sul naturale della realtà comune...».

Il narratore francese è, per Vittorini, una specie di “provocatore di animi”, uno scopritore di realtà che vanno a sommarsi alla realtà comune; Proprio lui “comincia a porre delle questioni di delicatezza, dei problemi di analisi, a produrre degli avvenimenti che sono pure delle allegorie”.

Stendhal anticipa insomma, l'essenza della narrativa novecentesca meta-realistica, “europea”; coglie, per Vittorini, i sentimenti dell'uomo allo “stato puro”, la realtà secondo un modello ideale.

Al 1930 risale un primo intervento vittoriniano su Daniel De Foe, la cui narrativa letta anch'essa in chiave romantico-decadente, offre a Vittorini lo schema di un confronto dialettico eroe-realtà.

I personaggi di De Foe appaiono allo scrittore siciliano individui “sdoppiati”, lacerati da una conflittualità interna, immagini speculari “dell’io” autoriale che tende alla affermazione e riappropriazione del mondo.

«Questo ritorno — egli dice —, alla funzione autobiografica in sei romanzi diversissimi ... fa risuonare sull’ “I” di De Foe un accento di commovente confessione che per sei volte mette al pubblico spettacolo fortunes and misfortunes di Daniel autore sei volte della propria vita».

Il personaggio di De Foe, alter ego del proprio autore, sembra a Vittorini condurre una lotta perenne per il “dominio” sulla realtà circostante; egli appare come “cercatore d’oro e di proprietà per l’universo di terre e d’acque, o come il tipico piantatore australiano e americano che ha comunque bisogno di possedere fosse pure il deserto o la nuda roccia”.

Somiglia all’uomo che lotta per la sicurezza e la proprietà “subito dopo la cacciata dal paradiso terrestre” quando il mondo diventa per lui invivibile. L’eroe di De Foe ha bisogno di “strappare alla natura il più che possibile i suoi agi e le sue ricchezze” per sentirsi vivo. Nel tentativo di dominare una realtà ostile egli tenta una sorte di “ricominciamento” della propria esistenza, modifica il reale a propria immagine con una violenza (talora una sopraffazione degli altri) che è in antitesi con il suo stato di “purezza esistenziale”.

La narrativa di De Foe, così come è analizzata da Vittorini, appare “emblemizzare” la crisi dell’uomo moderno tra “io istintivo” e ragione, tra desideri e realtà; diventa, inoltre, per lo scrittore siciliano, la base ideale di un discorso pratico, o meglio ancora, aggancio alla vita reale, per una indagine nel tessuto della storia.

Una lettura in chiave romantico-decadente Vittorini attua anche nei confronti della narrativa sveviana. Il protagonista di “Una Vita”, partito da un fondamentale disgusto della sua esistenza quotidiana e del mondo che lo circonda è pervaso da una sorta di “inettitudine consapevole” a divagare come gli altri, ad “abbracciare la grigia causalità di tutti i giorni, e l’infinito senso di monotonia”.

Animato dalla stessa passione di Sorel, Alfonso come l’eroe stendhaliano, è ambizioso ed ingenuo ad un tempo, freme per una conquista totale di “gloria” e di “ricchezza” “in un senso generico ma assoluto”.

Circondato da un corteo ironico e miserabile di personaggi secondari, da una folla di anime come quelle gogolesche”, egli ha una complessa individualità e soprattutto incarna nella “forma” sveviana, verità umana e poetica.

La scelta di Alfonso eroe moderno, appare a Vittorini “ricerca di una dimensione interiore che Svevo imposta come tema autobiografico in tutti i suoi romanzi”.

Il protagonista di “Una Vita” sente il richiamo di qualcosa di “assoluto”, la banalità di ogni successo quantificabile in termini strettamente economici; è messo di fronte a una vita che si rivela, in definitiva, “assai più povera è umile di come la conosceva l’eroe stendhaliano”.

Anche in lui è una sorta di conflittualità tra istinto e ragione, tra “superomismo” e ciò che Vittorini definisce “umanità troppo umana”.

Vittorini giunge ad affermare in quest’articolo su Svevo la sostanziale, identità tra il suicidio di Alfonso e quello di Werther del Goethe, intellettuale colpito da una crisi di identità e incapace di aderire alla realtà socio-politica.

Ma leggiamo un brano del testo vittoriniano dove appare il concetto di “antiletterarietà” del linguaggio sveviano e una chiara indicazione di poetica:

«Questo lo “scrivere sul serio” di Svevo lasciar scorrere cioè sopra la carta un fiume di parole di cui non una tornasse gratuita. ma tutte indistintamente portassero a galla qualche cosa della realtà che intendevano rappresentare, continuamente anzi “qualche cosa” dietro “qualche cosa” col moto di evoluzione e di divenire proprio alla vita dei personaggi».

E’ espresso qui, a nostro parere, il concetto solariano di una letteratura anti-accademica, intesa come forma conoscitiva della realtà, come espressione di un “assoluto naturale”. Lo scrittore siciliano

giunge alla “ipostatizzazione” della forma letteraria sveviana, intesa come “valore assoluto” di moralità e verità.

Fin dalla prima pagine “Una Vita”, Svevo si era posto — per Vittorini — il solo obbiettivo di “scrivere sul serio”, con una volontà di scrittura “assoluta”, una forma letteraria “creatrice” ad ogni parola, necessaria e vitale; Svevo cercava di dare al linguaggio:

«Una poesia che non fosse quella medesima delle parole, una verità che bisognava portare a galla dall’imo del proprio essere, con qualche cosa che non fosse il “puro pensiero”, che non fosse sentimento, non fosse inganno dolce sensi».

L’arte sveviana era arte di “pura intuizione”, “immediata e istintiva”, “puro linguaggio” che risolveva in sé il problema della scissione tra forma e contenuto, “facendo cadere regole e leggi di stile”.

“Né Croce, né Bergson, — afferma Vittorini — né alcuna estetica o arte poetica sarebbero servite a una letteratura tutta di Svevi”.

Lo scrittore di “Una Vita” e di “Senilità” scontava nella sua arte, in maniera, per così dire, “naturale” ed “istintiva”, tutta l’estetica crociana e bergsoniana, risolveva “in maniera pratica, l’eterno problema del rapporto forma-contenuto”, portava nella scrittura “verità” inconoscibili con i mezzi del discorso logico o sentimentale o sensuale.

Svevo dava insomma alle parole “un alto significato umano, trascendente la loro bellezza materiale”, imprigionava “in ogni virgola, in ogni accento, una bellezza assai più potente del loro suono”.

Appare chiaro come un’arte siffatta non poteva tenere “in nessun conto (e comunque non in maniera premeditata) le esigenze estetiche e grammaticali di una data epoca, né prestare orechio al gusto borghese, avendo riguardo per le mille leggi, assolutamente fortuite, di un’arte del dire”.

La “Recherche” di Proust, a differenza dell’opera sveviana, mostrava allo scrittore siciliano “troppa materia da appassire, motivi o sfumature; Una poesia regolata da leggi transitorie che decadono nel tempo e diventano così inesplicabili”.

Al contrario, Svevo si era costruito — per Vittorini — una specie di “eternità di scrittura e di stile”, una contemporaneità illimitata” al pari di Stendhal. “Può darsi — egli dice — che lo scrittore triestino mirasse alla realizzazione del romanzo naturalista”, e invece, la sua opera non era trascrizione oggettiva della realtà, non rientrava in un tempo storico determinato, ma acquistava la validità assoluta delle grandi opere d’arte.

Sulla narrativa proustiana in particolare Vittorini interviene in un nuovo articolo sul “Il Mattino” del 1930 . Proust gli appare come un “Giano bi-fronte” che mostra da una parte “il volto indelebile di qualcuno tra i suoi stessi eroi”, dall’altra, l’ “io” immateriale di Marcel. Nella “Recherche” infatti appaiano presenti a Vittorini due forme di autobiografie:

a) Una sorta di autobiografia riflessa in un personaggio esterno “che l’autore crea servendosi di un cumulo di esperienze personali, di debolezze e desideri accarezzati da tempo in se stesso”.

b) Un’attitudine autobiografica che si manifesta con una sorta di autobiografismo “descrittivistico, espositivo, il quale non crea mai personaggi veri e propri”; piuttosto si manifesta in un’opera come “tono autobiografico, come punto di osservazione e di presa”.

Marcel nella “Recherche” non ha forma, non ha fisionomia umana, non si muove tra i personaggi. Con la sua creazione lo scrittore francese riversa nelle pagine dell’opera le proprie emozioni, i propri accenti, in una sorta di “autobiografismo verbale, descrittivistico”, che esiste 32 per Vittorini — “in tutti i generi letterari e particolarmente nella poesia, da Baudelaire a Montale”.

In Marcel, l’autore 33 lungi da rappresentare la propria vita, o il proprio carattere, esprime “liricamente” se stesso , lo slancio creativo della propria coscienza, traduce in «pura espressione» i fantasmi di una vita interiore.

Nonostante Marcel sia consustanziato da ciò che Vittorini definisce “una figura aerea di personaggio” egli realizza nella

“Recherche” la seconda attitudine autobiografica dello scrittore, “ne rappresenta il fuoco, il suo occhio prismatico”.

Al contrario, invece, il personaggio che — per Vittorini — risulta eminentemente autobiografico, “esterno”, “simpatico” di M. Proust, è Mr Swann: Esistono nella “Recherche” molteplici modelli “esterni”, “polverizzazioni riflesse” della personalità autoriale; tuttavia nessun modello realizza in sé le suggestive e numerose corrispondenze che esistono tra Proust e Swann: “Amletico eroe della gelosia e dell’amore”, frequentatore di salotti e malato in ritiro del mondo, Swann risulta, in definitiva, immagine speculare di Proust, allorché questi, prossimo alla morte, chiude la sua opera letteraria nel rimpianto di non averla adempiuta.

35

Al 1930 risale un importante articolo di Vittorini su Henry James, uno scrittore che egli considerava precursore di Proust. Nella narrativa di en-trambi il critico coglie “il ritmo evolutivo dei personaggi, un senso di lenta casualità delle vicende narrate”.

Henry James formatasi un’intelligenza “squisitamente europea” sapeva stabilire rispetto all’arte “condizioni di modernità, di raffinatezza, di spirito” tali da acquistare un posto nella letteratura americana, che Vittorini considera “decisivo contro la mania di “primitivismo” o “strapaesanismo” degli States”.

Questo su H. James, è uno dei primissimi interventi vittorianiani sulla letteratura americana, e coincide, a livello cronologico, grosso modo, con un articolo di E. Cecchi su Melville del 1931, e le prime traduzioni di Pa-vece (in particolare quella del 1930, *Our Mr Wrenn* di Sinclair Lewis). Nell’articolo è ancora presente la tematica solariana di una letteratura antiaccademica ed europea. La rivista fiorentina, a partire dal 1929, (e forse ancor prima, se si considerano gli articoli di C.E. Gadda apparsi in rivista fin dal 1926) aveva attuato una sensibile svolta verso la sperimentazione letteraria, una maggiore apertura alle istanze della letteratura europea, una decisiva rottura con la linea di tradizione rondesca.

Ma leggiamo un passo dell’articolo:

«L’America — dice Vittorini — aveva ben conosciuto un’età dell’oro in cui Channing, Emerson, Thoreau, Longfellow, Poe, essenziali protagonisti, dimostravano appunto l’europeità della derivazione, direi della maturazione, tanto da rendersi essi stessi riferibili ad altri protagonisti dell’ottocento inglese o settecento francese. Con natali perciò quasi decadenti, fiorita sul tronco di una vecchia lingua che non poteva tuttavia servirle da latino, né procurarle l’illusione di uno “stil novo”, piuttosto che giovanile primitiva, la letteratura americana avrebbe dovuto riconoscersi in ogni momento una vitalità d’eccezione».

Alla luce dell’europeismo solariano, di una visione quasi “eurocentrica” della letteratura, Vittorini esprime un giudizio critico riduttivo nei confronti di alcuni scrittori americani, restii ad accettare la cultura, la tradizione e la civiltà europea:

«Whitman — egli dice — non è riuscito che a provocare cori ed orchestre di pellirosse sotto le impalcature della Weimar emersoniana. Solo Twain e un Bret Harte potevano presumere fino in fondo con il loro pruriginoso “Farwestismo”. E fu un caso ripeto, assai singolare di faziosità letteraria che mentre per correlarsi di documenti omerici ricorreva all’epopea regionalistica della Berther Stowe o ai “Grandis-simes” di George Vashington Cable, non seppe poi mettere altra carta in tavola, storicamente vidimabile, se non la trovata dell’humour yankee».

Al contrario, invece, la narrativa di H. James mostra la sua filazione “europea”, la capacità di penetrare il fondo della “coscienza” umana.

James giunge, per Vittorini, “a perfette condizioni di disciplina artistica”, crea casi in cui dove talvolta “lo svolgimento psicologico avviene per penetrazione dello svolgimento narrativo”.

Il puro movimento di una immagine, una semplice battuta sono lì per operare quelli che James stesso definisce “apprezzamenti” sui personaggi, per dare cioè la misura della loro interiorità.

Vedremo come, nel corso degli anni trenta, Vittorini insisterà varie volte sui concetti di “interiorità” o “superficialità” della narrazione, preciserà il significato di “staticità” o “movimento” narrativo a seconda che vi sia successione di avvenimenti nello “spazio” o nel “tempo”

Per ora citeremo ancora alcuni articoli del '30, importanti ai fini del nostro lavoro. In una recensione su "Solaria", lo scrittore siciliano interviene su Umberto Fracchia, autore della "Stella del nord". L'esordio appare una dichiarazione di poetica ex abrupto e introduce, al tempo stesso, un concetto di "critica letteraria";

«C'è — afferma Vittorini — un'ineluttabile punto di vedere le cose che può sempre chiamarsi critico. Basta mettersi a guardare... il mondo, gli uomini, i personaggi dei libri, come sotto una luce radiografica, appaiono allora, nei movimenti più semplici, illuminati proprio sul congegno interiore, e gli avvenimenti, la vita, si spiegano da sé nell'incontro automatico dei singoli meccanismi».

E qui, ancora una volta, l'aspirazione solariana ad una letteratura intesa come rivelazione del reale, trascrizione del "tumulto della storia" attraverso il semplice esame dei "meccanismi interiori" tradotti in "pura forma" e "puro linguaggio".

Nell'articolo citato, Vittorini esprime un giudizio critico negativo sulla "Stelle del nord". Egli individua nel romanzo una sorta di falsità dei personaggi, una loro costante necessità di "sceneggiarsi", di assumere dei ruoli precisi: "Tutto ciò li imprigiona in una specie di fiaba, li "foggia a gesti, a discorsi, a scenario".

48

Essi appaiono "in ogni istante sul punto di allontanarsi e scomparire nel mistero"; un mistero che, per lo scrittore siciliano, non è quello di una realtà romanzesca ma di un "patetico tenebroso che incuriosisce e trasporta come in una selva di Armida".

I personaggi della "Stella del nord" non appaiono dunque illuminati nel loro "congegno interiore", strutturati secondo un "inferno intimo"; a differenza di quelli di Stendhal Svevo, non hanno vita autonoma e dipendono in tutto dalla regia autoriale; nell'oscuro involucro di "tipi" contengono in nuce ciò che Vittorini definisce "il male di un tarlo interiore", che si rivela solo quando l'autore decide di darcene la chiave in modo premeditato; un "male" così rivelato mostra "l'essenziale artificiosità della costruzione romanzesca" quasi che Fracchia non sapesse prima di giungere alla fine, quale storia dare al singolo personaggio, in un continuo sincretismo di gioco e "interiorità".

Uno degli ultimissimi articoli vittoriniani del '30 è dedicato ad Alvaro. In esso Vittorini sembra autointerrogarsi sulle proprie possibilità di scrittura confrontarsi con esiti narrativi ritenuti insufficienti. Fin dagli esordi egli aveva cercato infatti di superare il frammentismo neo-estetizzante della prosa d'arte e la sua produzione narrativa fino al 1933 evidenzia, alcune volte, le oscillazioni di una scrittura che presenta antinomie, conflittualità interna, permanenze di gusto. In Alvaro, Vittorini coglie una sorta di impotenza riflessa, la propria incapacità di superare i limiti di una prosa estetizzante, i residui della letterarietà e del frammentismo.

Nell'articolo su Alvaro, Vittorini tenta insomma di chiarire a se stesso i cardini di una nuova narrativa che vuole essere — ad un tempo — antinaturalistica e dotata di possibilità euristico-prammatiche. C'è in lui, in sostanza, il bipolarismo presente nel "neo-platonismo solariano", consustanziato di una dimensione etico-civile (e oserei dire per alcuni solariani persino «prammatica») e allo stesso tempo anelante ad una dimensione dell' "assoluto".

«L'uomo nel labirinto» — dice ancora Vittorini — era riuscito ad avvertirci che Alvaro scriveva per "qualcosa da dire". Le stesse novelle per via di un "qualcosa" dentro acquistavano un "tono" che spesso volte faceva pensare agli espressionisti tedeschi».

In "Gente di Aspromonte", al contrario, non c'era lo sforzo ulteriore che l'autore avrebbe dovuto imporsi per esprimere "un mondo interiore dei personaggi", un «dinamismo» interno alla narrazione. In realtà, "quel qualcosa da dire", insito nelle prime prove di Alvaro, "non fu più detto", e lo scrittore calabrese aveva finito per concentrare "la sua attenzione intorno a personaggi spogliati di ogni possibilità di inferno intimo, esposti come alla luce della evidenza letterale".

In "Gente di Aspromonte" e nei racconti de "L'amata alla finestra", Vittorini coglie una "ritorsione

fiabesca”, un mondo di miti e di magie che vive “in superficie”⁵³ potenziali nuclei drammatici presenti nel romanzo, sfociavano in una sorta di “topografia decorativa”⁵⁴, in un dolore panico ed elegiaco:

«Allo scrittore calabrese — afferma V. — urge annotare lo spunto mitologico, l’immagine pastorale...; il racconto nel suo ingannevole canto, ha aspirazioni di grande effetto... esplose a colpi di scena.. E qui infine si capisce che Alvaro ha ~~scam~~ camminato su uno schema, non per scoprire una verità umana ma per godere una dolce finzione».

E il “romanticismo elegiaco” dello scrittore calabrese, il suo regionalismo pseudo-naturalistico ed estetizzante di ispirazione dannunziana, erano, per Vittorini punti di arresto nella direzione di una narrativa moderna, idonea ad esprimere un rapporto nuovo tra letteratura e vita. In “Gente di Aspromonte” non c’era dunque «scoperta di verità umana» ma quasi sempre «raffinata finzione»; ogni frammento di vita scompariva al cospetto di una metafora fiabesca; l’autenticità narrativa di Alvaro si avvertiva nei pochi momenti in cui i personaggi, “come sotto una luce radiografica” divenivano semplici proiezioni del sentimento autoriale. Per il resto, la ~~realtà~~ realtà esterna era come assente, o costruita ad arbitrio della fantasia, priva di vita e “divenire interno”.

Alvaro “cantava” o “descriveva” un mondo esterno completamente statico;⁵⁶ un periodo seguiva l’altro, “un passo era avanzato, un gesto era mosso, in una successione di spazio”; mancava ai fatti la “durata” perché essi avvenissero effettivamente e si succedessero come momenti di vita.

1. P.P.Cararoli, indice ragionato di “Solaria”, op. cit. p.26.

1 bis. «L’Europa solariana è il prodotto di una evidente trasposizione in termini mitici e letterari della dimensione civile dell’Europa barettiana». G.Luti, La letteratura del ventennio fascista, op. cit., p.87.

2. “Si chiama letteratura europea... quella che dipinge il proprio paese sottintendendo gli altri.. gli scrittori italiani non sono più europei, perché non hanno la chiave della vita, non solo europea ma universale, che è il sentimento morale. Interessarsi al mondo vuol dire soprattutto patirne, ...che altro sentimento può animare un romanziere all’infuori del sentimento morale?...(esso) genera e regola le passioni dell’uomo e ne misura le tragedie, e un romanziere deve essere prima di tutto un uomo quando un romanziere rinuncia a essere un uomo o come si dice, più decorosamente, “si ritira nella sua torre d’avorio”, non potrà fare più che delle preziose e inutili professioni di stile”.

Leo Ferrero, Perché l’Italia abbia una letteratura europea, “Solaria”, a.III, n.1, pp.32-40, 1928; Anche in: E.Siciliano, Antologia di “Solaria”, Lerici, Milano 1958.

3. Fava Guzzetta, “Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930, op. cit., p.81 sgg.

4. Il concetto di letteratura intesa come “liricità assoluta”, ma ad un tempo, “tendenziosità” e “storia”, è affermato da Vittorini in un articolo apparso sul “La Stampa” nel 1929, dal titolo: La campagna napoleonica del 1805-1806 nelle lettere di P.L. Courier, “La Stampa”, 5 ago., p.3, 1929; L’articolo riappare su “Il Mattino” del 1930 col titolo:

Le lettere di P.L. Courier dalla Calabria (1805-1806), “Il Mattino”, 17 apr., p.3, 1930; E ancora con il titolo: Courier cappa e spada, in “La Nazione”, 10 sett., p.3, 1930; E infine, con il titolo: P.L.Courier giornalista perfetto, in “Il Lavoro”, 8 apr., p.3, 1931.

5. E.Vittorini, Una creatura di Stendhal, “Il Mattino”, 29 ott., p.5., 1930; l’articolo era apparso precedentemente su “La Stampa” col titolo: Vita di Madam de Renal, “La Stampa”, 26 ott., p.3., 1929.

6. E.Vittorini, Una creatura di Standhal, cit., ibidem.

7. E. Vittorini, Gli amori provinciali, “Il Mattino”, 11 feb., p.3, 1930.

8. E. Vittorini, Una creatura di Stendhal, cit., ibidem.

9. E. Vittorini, *Il papà dei romanzieri*, "Il Mattino", 4 genn., p.3, 1930; L'articolo viene indicato in Appendice al testo di R.Rodondi, "Il presente vince sempre, op. cit., in data 4 gennaio 1931 sempre su "Il Mattino", ma vi è con ogni probabilità un errore di stampa; Questo stesso articolo apparirà in "Circoli" nel 1931 col titolo: E.Vittorini, Nonno Daniel, "Circoli", a. I, n.1, genn-febb., pp.99-106; E poi ancora nella Introduzione a *La peste di Londra*, trad. di E. Vittorini, Milano, Bombiani, pp.3-13.

9 bis. Senso di inquietudine, vitalismo esasperato, esigenza di cambiamenti pervadono i protagonisti dei racconti vittoriniani apparsi tutti in rivista dal 1929 al 1931; alcuni di questi entrano a far parte del romanzo "Piccola borghesia", pubblicato nelle edizioni di "Solaria", proprio nel 1931. Sono essi importanti anche da un punto di vista stilistico. Da una struttura narrativa pesante basata sull'ipotassi, Vittorini procede via via alla ricerca di una dimensione breve del periodo, al discorso paratattico.

Per uno studio diacronico e sincronico di quasi tutte le prove narrative vittoriniane di questi anni e anche di quelli successivi, un utile punto di riferimento sono stati i lavori di A.Panicali, *Il primo Vittorini*, op., cit., pp.53-74; e *Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana dagli anni trenta in Profili linguistici di prosatori contemporanei*.

10. E.Vittorini, *Il papà dei romanzieri*, cit., ibidem.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

12 bis. Lo "sdoppiamento" del personaggio, la sua inquietudine tra desideri e realtà, "io" istintivo e ragione, sono presenti anche nei racconti vittoriniani di *Piccola borghesia*. Il personaggio Norma della Signora della stazione vive un intermittente rapporto con la realtà, c'è in lei il bisogno di rimanere ancorata ad essa, ma, al contempo, la ricerca ossessiva di un "di più", una felicità smarrita in un tempo metaforico dell'infanzia. Come quelli di *Piccola borghesia*, i personaggi di Daniel De Foe pongono, per Vittorini, una domanda insistente e sfuggente di autenticità; ma mentre i primi trovano la felicità nella esorcizzazione del presente tramite "l'artificio" e "il mito" dell'infanzia, i personaggi del romanziere inglese, al contrario, credono di raggiungerla nella lotta accanita (fine a sé stessa) del "possesso". Per i riferimenti a "Piccola borghesia" si vedano, in particolare, i testi: A. Andreini, *La ragione letteraria*, op.cit., pp. 63-117;

S.Pautasso, *Guida a Vittorini*, Milano, Rizzoli 1977, pp.62-65;

A.Panicali, *Il primo Vittorini*, op., cit., pp.79-84.

13. E.Vittorini, *Italo Svevo, Una vita*, "Solaria", a.V, n.12, dic.,1930, pp47-58; L'articolo appare anche in : E.Siciliano, *Antologia di "Solaria"*, ed. Lerici, 1958 pp.159 sgg.; E ancora in : E.Vittorini, *Diario in pubblico*, op. cit. pp.13-19.

14. E.Vittorini, *Italo Svevo, Una vita*, in E.Siciliano, *Antologia di "Solaria"*, op.cit. p.165.

15. Sulla narrativa sveviana intesa come rivelazione di "verità umana" ma anche come forma interpretativa della società del tempo, si vedano i vari interventi apparsi nel fascicolo doppio di "Solaria" del 1929, dedicati allo scrittore triestino e oggi citati in P.P.Carnaroli, "Solaria", *Indice ragionato*, op. cit., p.118 sgg.

16. "Ma la scelta di Adolfo, la creazione di questo eroe fin troppo moderno e fin troppo povero, corrispondeva alla ricerca di una complessa individualità interiore che Svevo ritornerà ad impostare come un inesauribile tema autobiografico nei suoi romanzi successivi".

E. Siciliano, *Antologia di "Solaria"*, op.cit.p.168.

17. ivi p170.

18. ivi p.173.

18 bis. «... in un definitivo ritorno di inettitudine, di umanità troppo umana, (Alfonso) si toglie la vita. Un suicidio... che ha molti punti di contatto con quello di Werther...» ibidem.

19. ivi p.160.

20. Numerosi gli interventi solariani sul concetto di letteratura intesa come forma conoscitiva e interpretativa del reale; molto importanti gli interventi di C.E.Gadda, dal titolo "I viaggi e la morte" I e II:

“L’arte —afferma Gadda — in quanto sia epitome purificatrice della conoscenza, nella estensione più ampia di questa, non può cancellare dal mondo le realtà etiche. Quando voglia prescindere in “assoluto” da un qualunque motivo della realtà complessa, rinnegare un qualunque vincolo, si trasforma in arzigogolato ricamo, in “immaginosa finzione” nel senso più scemo della parola...”. G.Luti, la letteratura del ventennio fascista, op.cit., p.117.

21. E.Siciliano, Antologia di “Solaria”, op.cit.,p.160.

22. Sull’ “anticonformismo” e antiaccademismo della prosa di Svevo un utile punto di riferimento sono gli articoli di G.B.Angioletti e A.Consiglio apparsi nel fascicolo doppio di “Solaria”, dedicato a Svevo nel ‘29, e oggi citati in P.P.Carnaroli, “Solaria”, indice ragionato op.cit.,p.355.

23. E.Siciliano, Antologia di “Solaria” op.cit., pp.160-161.

24. Ibid.

25. ibid.

26. ivi p.163.

27. “..la “Recherche” proustiana mostra troppa materia da appassire, troppo fiore: motivi, sfumature, toni, preludi e fughe, reticenze, tutta una poesia o “aura” particolare, regolata da leggi che decadendo nel tempo, col variare ahimè rapido, fuggevole del gusto letterario, si renderanno a mano a mano inesplicabili e lasceranno richiudersi sopra un mondo meraviglioso la “tomba oscura” del linguaggio. Ivi p.161.

28. “L’analismo di “Una vita” rifluisce nella questione totale dell’analismo recentemente impostato a proposito di Zeno; questioni che nessuno vorrà risolvere, rivendicando una origine naturalistica ai due primi romanzi e un’elaborazione joyciana all’ultimo capolavoro... Precisamente, come in Zeno, i momenti psicologici si avverano in Nitti in forza di una spontanea causalità e si succedono...senza mai essere determinati, come vorrebbe la tesi naturalistica da un divenire esterno”. ibid.

29. E.Vittorini, L’autobiografia in M.Proust, “Il Mattino”, 13 ago., 1930; L’articolo era apparso alcuni mesi prima, col titolo: Il modello del signor Swann, in “La Nazione”, 4 apr., p.3, 1930.

30. E.Vittorini, L’autobiografia di M.Proust, cit., ibidem.

31. “Marcel nasce, piuttosto, dalla seconda attitudine autobiografica; attitudine che non dà mai personaggi, e piuttosto si manifesta in un’opera come tono autobiografico, come punto di osservazioni e di presa. Chi esercita, questa seconda attitudine, considera, descrive, espone, non rappresenta”, ibidem.

32. Ibidem.

33. “L’autobiografia avviene allora in un altro senso, con la “profusione” che lo scrittore fa di sé, quelle proprie emozioni, dei propri accenti, dei propri slanci, nelle pagine dell’opera, ed è un’autobiografia autrice, non riflessa, verbale, descrittivistica, criticistica, contemplativa non narrativa”, ibidem.

34. Ibidem.

35. E.Vittorini, ragguagli su James, “Il Mattino”, 5 lug., p.3, 1930. L’articolo comparirà, a pochi mesi di distanza, col titolo: Hery James, americano non yankee, in “La Nazione”, 18 dic., 1930; E poi ancora con il titolo: Americano dell’ottocento, in “Il Lavoro fascista”, 8 sett., p.3, 1931.

36. E.Vittorini, Ragguagli su James, cit., ibidem.

37. ibidem.

38. “Formatosi da un innato globe trotter, una intelligenza squisitamente europea egli sa stabilire rispetto all’arte tali condizioni di modernità, raffinatezza e di spirito che se nella letteratura in genere anglo-sassone dovevano portarlo a maggiore contemporaneità che un Thomas Hardy o un John Galsworthy, gli davano intanto un posto in quella specificatamente americana che fu decisivo contro la mania del primitivismo...Singolarissimo strapaesatismo questo che James sconfessava...”, ibidem.

39. Indicativi per comprendere la disponibilità sperimentale di “Solaria” sono gli articoli di C.E.Gadda; sarà sufficiente, come dice G.Luti: “rileggere gli “Studi imperfetti” per ritrovarvi le ragioni dell’esperienza gaddiana: ribellioni al vieto conformismo...apertura totale e autentica disposizione al

rischio e alla compromissione..”. G.Luti, *La letteratura del ventennio fascista*, op.cit.,p.115.

40. E.Vittorini, *ragguagli su james*, cit., ibidem.

41 Ibidem.

42. Ibidem.

43 Ibidem.

44. Per le categorie di “spazio” e “tempo” di bergsoniana memoria, si ricordi un articolo di C.E.Gadda apparso nel ‘27 su “*Solaria*” dal titolo: “I viaggi e la morte”, e oggi, citato anche in P.P.Carnaroli, *Indice di “Solaria”* op. cit., pp. 94-95.

45. E.Vittorini, U.Fracchia, *La stella del nord*, “*Solaria*” febb., p.49, 1930.

46. Sul concetto di letteratura inteso come forma conoscitiva del “vero”, connotata di implicazioni etico-civili, tra i vari interventi solariani si vede in particolare quello di Leo Ferrero apparso nel 1927 su “*Solaria*” col titolo: *L’uomo nel labirinto*: “Non si riuscirà più dopo le vicende sociali che abbiamo attraversato e stiamo attraversando, a concepire il romanzo come un caso psicologico isolato dal mondo.. I romanzi futuri dovranno essere, se tutti gli scrittori di oggi non sono degli insopportabili letterati... romanzi per metà sociali, in cui il tumulto del mondo e dei popoli si mescoli grandiosamente al dramma dei personaggi”.

F.Guzzetta, “*Solaria*” e la narrativa italiana intorno al trenta, op.cit.,p.21.

47. E.Vittorini, U.Fracchia, *La stella del nord*, cit., p.49.

48. Ibidem.

49. Ibidem.

50. Ibidem.

50 bis. Il concetto anfibologico dell’arte presente in molti solariani traeva a mio avviso, giustificazioni dallo stesso idealismo crociano, nella «unità-distinzione» dei gradi dello Spirito. Per Croce le varie forme della vita spirituale si implicano vicendevolmente, in una «circolarità»; l’attività «pratica» presuppone infatti quella «teoretica»; la quale, a sua volta, può presupporre l’atto volitivo come suo oggetto.

51. E.Vittorini, C.Alvaro, *L’amata alla finestra e Gente di Aspromonte*, “*Solaria*” maggio-giu.,p.92, 1930; anche in : E.Vittorini, *Diario in pubblico*, op., cit.,pp.10-12.

52. Ibidem.

53. Ibidem.

54. *ivi* p. 93.

55. “...il racconto resta attaccato alla sua scorza superficiale, senza sviluppare in sé stesso una realtà vera e propria, il “divinire” di una vita interna...nel racconto di Alvaro tutto è avvenuto, il mondo stesso è avvenuto, la tragedia è scoccata, gli uomini e le cose sono fermi a una specie di “statu quo”, di situazioni fatte, e non richiedono che la celebrazione solenne. Lo scrittore li colpisce in posa come un obbiettivo, specificatamente pittore o musicista. Ci potrebbe dare il romanzo delle favole e ci dà la favola delle favole, il racconto del racconto”. *Ivi*, pp.94-95.

56. Ibidem.

CAPITOLO TERZO

Il Lirismo Narrativo e «Il diario intimo»
Il tempo della «coscienza» inteso come
tempo della «scrittura»
(1931-1932)



Un giudizio critico riduttivo Vittorini esprime su Apollinaire, scrittore francese definito “erede della poesia europea fine ottocento, esteta e poeta dilettante votato alle fumisterie di una poesia simbolista fatta di chimismi lirici”.

La generazione di Apollinaire (lui, Salmon, Max Jacob) “nata ed educata nei caffè letterari”, restava per Vittorini condannata a giocare in ogni senso con un linguaggio suo proprio, “a contrarre patti diabolici con le parole per trarre pretesti di poesia”; mancava ad Apollinaire un “inferno intimo”, ciò che il critico definisce “il fantasma della vita interiore”. Fino al 1914 lo scrittore francese era stato padrino o padre legittimo di ogni nascita letteraria, “una sorta di Carducci, — dice Vittorini — diverso dal nostro solo perché apparteneva ad una borghesia dalla nostra lontana... che aveva letto Baudelaire e amava di già le fumisterie”.

L'intervento su Apollinaire tende ad inquadrare l'opera dello scrittore francese in un filone artistico letterario primonovecentesco, caratterizzato da una sorta di “sperimentalismo” fine a se stesso.

Positivo invece è il giudizio vittoriniano a “Intelligenza di Lenin” di Malaparte. Lo scrittore fa l'elogio di una scrittura immediata, in cui l'intuizione diventa espressione, rappresentazione di un'«idea»; Vittorini vuole affermare il motivo dominante della poetica malapartiana, “la carica impressionistica e corrosiva di una scrittura”.

E' presente in Malaparte “una concezione originale della storia, della poetica, della prassi universale dei popoli”. Egli aveva precedentemente realizzato, nel concetto di “Europa”, un vero e proprio tipo di “rappresentazione umana”, “una rappresentazione ironica come quella presente nei pamphlets morali di certi autori inglesi del settecento o negli essais di certi maestri francesi della rinascenza”.

L'“Europa” di Curzio Suckert era riuscita dunque “ad essere qualcosa di più e di meglio della pur legittima elaborazione della storia europea operata dagli esperti”.

Ora, nell'“Intelligenza di Lenin” egli trattava della “Russia barbara” contrapposta come già quell'“Europa barbara”, alle forze liberali europee, invariabilmente borghesi, costante bersaglio delle nuove energie rivoluzionarie. Qui si arrogava la facoltà di capire il dramma della rivoluzione russa con uno sguardo da artista; e Vittorini, in virtù del concetto di superiorità conoscitiva della letteratura, “affermava la necessità di credere all'intuizione dei poeti”, piuttosto obbiettava “che bisognava limitarsi a credere in loro, nelle loro virtù profetiche, quando essi parlavano in casa propria”. E così all'intuizione russa, alla profezia di un poeta russo lo scrittore siciliano avrebbe creduto ad occhi chiusi

L'affermazione si spiega facilmente se si considera che, per Vittorini, la letteratura non era un esercizio completamente “autonomo” e “separato” dalla realtà, e rispondeva sempre alla duplice esigenza di “appropriazione” e “reinvenzione” del reale. Dunque, solo un poeta russo, un artista che avesse affondato lo sguardo nel pieno della rossa stagione avrebbe potuto cogliere la realtà sovietica nella sua “essenza”. Al contrario, Malaparte era il “poeta della rivoluzione fascista”, viveva nel clima di quella realtà particolare, e non sarebbe mai riuscito a profetare in casa altrui”.

A discutere contro l'intellettualismo, contro il linguaggio dei “concetti” agli antipodi di quello proprio della poesia, Vittorini si sofferma in un intervento su C.Peguy.

“Uomo di azione più che scrittore, “Peguy era stato ispirato, per Vittorini, unicamente dall'idea del rinnovamento della tradizione letteraria francese. Socialista, bergsoniano e cattolico, “non diede alcun contributo effettivo alle idee e dottrine sviluppatesi in Francia per opera dei suoi amici, al principio del secolo”.

Attuò, insomma, per lo scrittore siciliano, un lavoro di “corrosione” nei confronti di una generazione di “giganti” come Sorel, Bergson, Claudel ecc.. Ma, il suo modo stesso di entrare in un movimento “ne eliminava l'utilità e faceva della persona Peguy un ostacolo che l'indirizzo del movimento cercava naturalmente di espellere dal proprio cerchio”.

Peguy, per Vittorini, non percepiva che passioni intellettuali, “attraverso il cuore non sentiva che il

cervello”. Era dunque un letterato “nel pessimo senso della parola”; possedeva il genio del linguaggio, l’originalità grammaticale, ma era privo di una verità poetica, “la grazia del dittarsi dentro”.

La mancanza di uno “stato di grazia”, l’intellettualismo sterile e l’astrattismo ponevano Peguy nell’impossibilità di cogliere la vera essenza dell’arte, di penetrare la realtà e progettare nuovi modelli di vita.

Vedremo come questi concetti vittoriniani sottendano, in sostanza, tutta la produzione critica e narrativa di questo decennio che a noi interessa.

Nei primi interventi sull’arte figurativa è interessante il breve panorama che lo scrittore siciliano delinea della pittura toscana dove era presente, come egli dice, un vero e proprio gruppo formatosi intorno agli anni della prima guerra mondiale. In esso non c’era un coerente “sistema critico”; tuttavia, era un particolare “mondo di ispirazione” che lo scrittore siciliano considerava agli antipodi di quello dei “dominanti professori del tempo”. Negli anni del dopoguerra il gruppo era stato presente all’Esposizione primaverile del 1920, e aveva continuato la propria attività lungo tutto il corso degli anni venti. La Mostra contemporanea alla galleria Botti offriva ora al critico Vittorini il pretesto per tracciare un consuntivo di tutta quanta l’attività di questo gruppo. Vi è, nel testo dell’articolo, un interessante accenno alle sculture di I.Griselli, e alle pitture di Silvio Pucci ed Ennio Pozzi, conoscitori questi ultimi

«delle insidie dello studio dal vivo, che essi sanno aggirare, eludere, senza per questo sollevare la loro pittura un palmo da terra».

Abbiamo citato questo articolo perché appare indicativo degli strumenti critici ed interpretativi adoperati da Vittorini in campo figurativo, strumenti che sembrano non dissimili da quelli adoperati da lui in campo più propriamente letterario.

Nel 1931 la narrativa di De Foe è letta da Vittorini ancora in chiave romantico-decadente. Essa stabilisce una verità che lo scrittore considera ancora attuale: “quella dei fatti economici che ha per centro la morale della lotta per l’esistenza, il bisogno di sicurezza e di proprietà”.

De Foe “è il moralista dell’*homo economicus*, uno scrittore che diventa più vivo e moderno quanto più faticoso si rende l’acquisto del pane quotidiano”. I suoi personaggi “hanno bisogno di crearsi una “finzione” del gioco di tutta l’attività economica dell’uomo” per vincere nient’altro che la propria solitudine; non importa se essi “sono narrati dall’ “esterno”, poiché i risultati sono quelli di un lavoro in densità”, un lavoro “verticale” del carattere umano che fomenta personaggi saturi di pathos”. Chiuso in un abisso di solitudine Robinson, non differisce per Vittorini che di “posizione”, di “piano”, dagli eroi decadenti “dell’inferno intimo”. La frenetica attività in cui si consuma “è un vero e proprio monologo di attività cui basterebbe un abbassamento di tono per trasformarsi in monologo interiore”.

Una interpretazione personale questa dell’opera di De Foe: tuttavia rende bene il senso di inquietudine dei personaggi defoeiani, il loro desiderio di dominare la natura e la realtà circostante.

Nel maggio ‘31 Vittorini si occupa ancora di Curzio Suckert, ne riafferma di nuovo le qualità intrinseche della narrativa, ne considera l’evoluzione creativa (“Sodoma e Gomorra”) e il talento. Leggiamo un brano di questo nuovo articolo:

«(Malaparte)... scrittore di una razza voltairiana, più che mai aderente al secolo e agli uomini del secolo... procede torbita come un fiume saturo in ogni opera di tutto se stesso... si direbbe che si ripete, e invece dura, appunto come un fiume, con un’evoluzione quasi insensibile».

La letteratura come estrinsecazione di una verità “intima”, di un ideale, una “particolare visione del mondo”, viene da Vittorini continuamente ribadita. In Guido Piovene, — scrittore, nel 1931, al suo primo libro di racconti, — egli avverte “la ricerca di uno stile e di un’atmosfera”, la cura di far “suonare musicalmente delle anime attraverso racconti densi e distesi, con personaggi e trame “interne””.

«Ciò che importa — egli dice — è che ne scaturisca “un universo personale” e un incanto

nuovo. L'universo è nei personaggi...in tutti è ..quel senso di inquietudine, di nervosa instabilità che increspa la superficie dei racconti in brevi momenti di cinismo».

La propensione vittoriniana ad una narrativa, per così dire, “interna” “psicologica”, estrinsecazione di “un’idea” o di una “realtà superiore”, trova conferma in numerosissimi interventi dove lo scrittore delinea i tratti di una poetica antinaturalistica, di un’arte essenzialmente lirica, capace di stabilire un rapporto diretto e, al tempo stesso, “metafisico con la vita”. Lo scrittore pare voglia identificare, nel genere del “diario intimo”, l’espressione artistica, l’invenzione letteraria a cui l’uomo ricorre nei momenti di maggiore solitudine;

«Quel che io noto — dice — più forte in tutti i diari dai più semplici ed esterni (diari di fatti, diari scientifici), ai più complicati ed intimi, è il desiderio... del diarista a cavalcare un’orma non peritura della propria vita e quel che meraviglia è la sua fiducia senza limiti nella incancellabilità della cosa scritta».

Il diario intimo incarna, per Vittorini, l’ “essenza” dell’arte che nasce “gratuita”, “priva di fini” immediati o “esterni” all’uomo. Il diarista, scrittore e personaggio insieme, “compie il suo proprio romanzo, scrive la storia di quell’ossessionante “io” che parla, pensa e ruota su di sé”. Sono molti gli interventi vittoriniani sulla letteratura diaristica, in alcuni di essi lo scrittore affronta il discorso complessivo, — potremmo dire “storiografico” — sulla narrativa a carattere psicologico-intimistico, definisce i caratteri salienti di quella che egli stesso chiama “estetica della camera”.

Tracciando, ancora una volta, un trait d’union tra un certo filone del romanticismo europeo e gran parte della letteratura del decadentismo, Vittorini accenna alla letteratura “ultraromantica” dei dannati enfants terribles, (Radiguet, Cocteau, Gide ecc.). Essa non è altro che la naturale evoluzione della cosiddetta “letteratura della camera” di De Maistre.

Citando “Les terribles” di Cocteau, coglie una sorta di contrapposizione “interno-esterno”. L’ “esterno” rappresenterebbe, in quel contesto narrativo, “la vita comune”, “la morale borghese”, in una parola “il mondo” col quale gli eroi protagonisti dell’ “inferno intimo” entrano in rapporto spesso conflittuale; “l’interno”, al contrario, non è altro che “l’universo psicologico” entro il quale si muove l’eroe protagonista alla ricerca di una dimensione “più autentica”.

E potremmo definire gli stessi personaggi vittoriniani di “Piccola borghesia” dei “personaggi reclusi”, chiusi anch’essi nella dimensione della loro interiorità, in un rapporto conflittuale col mondo esterno. Protesi con la fantasia verso mondi immaginari raggiungono talvolta quegli “esiti di straneamento fisico, di fantasticherie subumane o analitiche” che Vittorini avverte a livelli complessi in Joyce.

I personaggi di “Piccola borghesia” rimuovono il “presente” a vantaggio di un passato “mitico” in cui avvertono la vera autenticità dell’essere e, al contempo, il “fallimento di una favola salvezza individuale”.

Tra l’ottobre e il dicembre del 1931 lo scrittore siciliano dedica una serie di interventi alla narrativa diaristica di un autore di eccezione, F.B. Cummings. L’ideatore del “Journal of disappointed man”, è testimone di un altro “inferno autobiografico”. L’autore inglese partito dall’osservazione dei fenomeni naturali supera l’interesse puramente scientifico per inoltrarsi via via in una dimensione diversa, autobiografica ed introspettiva. Il critico coglie una sorta di inquietudine crescente “che sposta il baricentro dell’opera verso il suo segreto motore”. Senza accorgersene Barbellion era andato sfiorando la propria verità interiore”, “si abbandonava alla voluttà di mettersi a nudo e confessarsi fino all’inconfessabile”. E il suo diario “acquistava così, in modo quasi automatico, una funzione letteraria, diventava arte”. Barbellion si arrogava la parte orgogliosa del “creatore”, dava “forma” alla vita inesauribile dello spirito, trattava una materia intensamente vitale, portando all’estremo la coscienza di sé”.

Raccogliendo le fila dei frammenti del “Journal”, lo scrittore siciliano ci fornisce sull’autore-

protagonista un quadro di elementi precisi: “Ambizione, coscienza esagerata di sé fino all’egoismo, gusto della vita e disgusto del male fisico...”.

Traspare dal diario dello scrittore inglese un desiderio di comunione con le cose, “il desiderio di penetrare nel segreto della loro vergine vitalità”. Un lirismo narrativo, quello di Barbellion, non dissimile da quello insito in ogni poesia, dove emerge “la forma” della coscienza umana allo stato puro, nella sua evoluzione creatrice.

Leggendo le liriche di “Acque e terre”, Vittorini individua l’essenza di una poesia che scaturisce da una evoluzione interna e, al contempo, procede per “assottigliamento del verso” lasciando il posto alla materia viva”. “Tra poesie e poesie si avverte come un vuoto, a volte tra strofe e strofe, tra verso e verso addirittura”. La poesia di Quasimodo si forma parola per parola “levandosi di dosso la materia”. Il «taglio» è già insito, per Vittorini, nel suo momento lirico. E il verso nasce “affiorando dal vivo di una massa compatta”, irto di ripugnanze respinge il colore, la musica, gli aggettivi. La poesia di “Acque e terre” è dunque nei momenti migliori una poesia per “eliminazione, è una “verità essenziale” che si esprime, come quella montaliana, in parole scarse e metalliche, staccandosi come da qualcosa che l’“imprigionava”. Diversamente “trascina con sé un peso informe che la tiene in crisalide e talvolta la contamina”. Ma proprio in questi momenti la “tara di pesantezza” è la controprova della sua qualità, poiché denuncia la materia allo stato grezzo, non ancora filtrata, intrisa ancora di sfumature e motivi estranei.

E’ interessante notare come — lungo il corso degli anni trenta — Vittorini, proprio attraverso l’esperienza critica, chiarisca a se stesso le linee di una poetica, le ragioni di una narrativa moderna. E’ un percorso talora nebuloso, non lineare, del quale tuttavia si possono individuare i confini, cogliere le tappe salienti e i punti cruciali.

Vi è un articolo del ‘31 in cui tenta di definire i limiti, o meglio i pericoli insiti in ogni letteratura. Punta in modo specifico la sua attenzione sulla letteratura sovietica, erede della rivoluzione d’ottobre. In essa coglie il processo di deperimento di una grande eredità, quella di Dostoevskij e di Cecov. “Di fronte a giovani letterature come quella francese, inglese e italiana, quella dei sovietti appare a Vittorini schiava ancora dell’eco enorme che fa nel suo cuore il riso di Gogol e la pazza pietà di Dostoevskij; il suo sforzo di esprimere il proprio tempo, di essere contemporanea di Lenin, di Troskij e di Stalin, la consuma:

«Guai agli scrittori — egli dice — che vogliono essere contemporanei del proprio tempo. Lo scrittore è profeta non è cronista, provoca le rivoluzioni e gli Stati non li esalta a cose fatte».

E’ espresso in questa citazione il concetto vittoriniano di «impegno» naturale e inconsapevole dell’arte, la sua superiorità su ogni altra forma conoscitiva. Ci sono inoltre gli elementi fondamentali di concezione dell’arte che sconta in sé tutta l’estetica idealistico-crociana, la filosofia di Bergson, quella sorta di “neoplatonismo solariano” che da all’arte un valore “medianico”. Partendo da queste fondamentali riflessioni sui compiti della letteratura, Vittorini chiarirà — negli anni successivi — il concetto di una cultura “autonomamente impegnata”. “La cultura è verità che si sviluppa — dirà nel 1947 — e si sviluppa.. non solo grazie alle esigenze di mutamento che si presentano nel mondo, ma grazie anche al suo proprio impulso...Essa è la forza umana che scopre nel mondo le esigenze di mutamento e ne dà coscienza al mondo. Essa dunque vuole la trasformazione del mondo”.

Nel ‘31 Vittorini ribadisce varie volte la teoria dell’arte come «ricerca di verità», anticipa quei temi che affronterà ancora lungo il corso degli anni trenta, i più fervidi da un punto di vista intellettuale. Talvolta tenta di delineare i presupposti di un’arte che sia autonoma ed eteronoma ad un tempo, «engagé» e tuttavia soggetta a leggi sue proprie. In un articolo su B. Ricci del luglio ‘31 egli dice:

«Con Berto Ricci la polemica artistico-letteraria acquista motivi “universali” dico non nel senso che si possono accettare i suoi aforismi a guisa di massime, ammonimenti, consigli e postulati di morale; universali nel senso che quegli aforismi si muovono per motivi di poesia, per ragioni di arte, di stile e nell’insieme costituiscono una collana di sdegni lirici».

Il retroterra di simili affermazioni è da ricercare ancora una volta nell'estetica crociana, ma, nel caso specifico dell'articolo citato, sembra che Vittorini voglia superare anche le difficoltà contingenti cui dovette far fronte un'intera generazione di letterati negli anni del fascismo: assegnare all'arte e alla letteratura una funzione "preminente", evitare al contempo e fin quando era possibile, lo scontro con una realtà socio-politica e culturale estranea e per molti versi castrante. La polemica di Ricci non era affatto isolata nell'ambiente intellettuale fiorentino, assumeva, come sappiamo, un carattere di fronda all'interno del fascismo. L'autore del "Manifesto realista" in modo ingenuo, emblematico di una intera generazione, operava distinzione tra "arte" e "regime", attaccava la classe dirigente e il ceto borghese nel tentativo di bloccare il clima di «normalizzazione» del fascismo. C'era, in sostanza, in molti intellettuali dei primi anni trenta, la convinzione di dover adempiere a un compito preminente, essenziale a livello storico, culturale e politico. Il disinganno fu più o meno precoce, ma — per i più — inevitabile. Nel 1931 Vittorini dedica sul "Bargello" anche una recensione a Dino Garrone. L'amico di Persico e di B. Ricci era certamente più disincantato, meno fiducioso nei confronti del fascismo-regime; egli si andava in quegli anni sempre più allontanando dalla matrice strapaesana cui Ricci faceva ancora riferimento. Con un percorso simile a quello vittoriniano, Garrone si era convinto della necessità di una letteratura autonomamente operativa, libera espressività di un pensiero vivo, intuizione di verità al di là di limitazioni o fini immediatamente politici. Come Vittorini, egli opponeva, alle pastoie di una polemica spicciola, l'identità di un'arte il cui compito riteneva "assoluto", quasi "metastorico". Garrone affermava in sostanza l'impossibilità di conciliare l'arte e la letteratura con quanto nella realtà storico-politico si verificava.

Che egli si andasse allontanando come Vittorini dal mondo strapaesano, è testimoniato, oltre che dalla sua proposta, dopo il trasferimento in Francia, di una rivista tutta in francese, anche da una lettera inviata a Vittorini nel 1931. In essa Garrone conveniva sulla necessità di dar vita ad una letteratura che dal documento passasse al "mito". La scelta dell'autonomia dell'arte era in quel contesto "obbligata", autodifensiva.

Era in sostanza, e lo abbiamo già accennato, la scelta di molti solariani, eredi dell'esperienza barettiana, fautori di una letteratura che viveva la sua "separatezza" con il senso di una mutilazione dolorosa.

In una nuova recensione a Comisso ('31) Vittorini accenna in modo seppure implicito, al superamento del romanzo naturalistico e psicologico-autobiografico di stampo vociano; lascia intendere, a mio avviso, quelle che presumibilmente erano le sue aspirazioni: Creare una nuova sintesi poetica dove il naturalismo narrativo, i motivi autobiografici, lo stesso realismo psicologico, fossero "superati" o "valorizzati al massimo", ai fini di una "percezione e visione globale del mondo". «Questo senso di scoperta nell'ultimo libro di Comisso ci rivela — dice — una Parigi quasi sorgente dalle acque; nulla di letterario, nulla di libresco, tutto nuovo e splendente nell'occhio di un fanciullo stupefatto. E il miracolo.. è reso dallo stile.. in quanto arcano di visioni, di sensibilità, di motivi».

Comisso aveva, per Vittorini, "un mondo tutto suo senza essere un romanziere, una poesia tutta di movimenti e di armonia senza essere espressamente un poeta". Egli realizzava — nella sua prosa — una sintesi tra forma liriche e narrative. La sua sensibilità ovunque totale, convertiva la "visione" in canto, "l'impressione" in "espressione". Comisso possedeva come "una interna sirena che lo portava a raccontarsi nelle cose più immediate, appena viste".

52

Nel 1931 Vittorini fa ripubblicare su "Il Mattino" un suo articolo su Rebelais, nel quale pone a confronto l'opera dello scrittore francese con l'"Ulisse" di Joyce, "percorse entrambe — egli dice — da una sorta di disgregazione parallela".

Vittorini coglie ancora, nel mondo rabelaisiano, "il disordine organico in cui sboccano le forze classiche dell'immaginazione e del mito", un disordine che può ridurre un soggetto di epopea ad una macchina "metafisica e grottesca".

Una narrativa rabelaisiana, dunque, letta dallo scrittore siciliano ancora in chiave novecentesca, non

dissimile da quella joyciana. In Joyce infatti il processo di disgregazione investe “l’intelligenza moderna, il gusto, la rappresentazione umana”. Lo scrittore anglosassone “su una vicenda semplice, su un caso quasi sentimentale opera effetti capillari, divisionistici, illusioni tenebrose e mostruose, ed entra in un mondo di fantasticherie subumane”.
54
55
56

Su uno scrittore come E. Pea, Vittorini appare prodigo di consenso critico. In una recensione apparsa sul “Bargello” afferma che Pea era rimasto fin dagli esordi sostanzialmente identico a sé stesso; le qualità della sua narrativa erano in un “lirismo”, un tono vagamente autobiografico, una sorta di “incanto corale dei personaggi”. Era come se “tutto l’inquieto, l’ammirato, tutto il lirico della sua vita avesse trovato musica nella sua arte.”

Abbiamo avuto modo di constatare, nel corso delle nostre considerazioni, come Vittorini faccia riferimento, in alcuni interventi critici dei primi anni trenta, ad una sorta di continuità tra la generazione romantica e un certo filone della letteratura del decadentismo.

Tra gli scrittori americani di cui egli si occupa in questa fase, Nataniele Hawthorne gli appare uno tra i più interessanti esponenti di quella generazione romantica che in Europa fu particolarmente tedesca e contò i nomi di Tieck, Chamisso, Schiller ecc. “Generazione, invece, di un altro genere di romanticismo, quello «ante litteram» di Rousseau, De Foe e così via, induce Vittorini ad ipotizzare l’esistenza di un romanticismo come categoria dello spirito”, un modo “particolare” ed “inconsapevole” di porsi nei confronti della realtà. In quest’ottica “Romanticismo” e “Classicismo” non sarebbero termini di distinzione storica ma estetica.

Si spiegherebbero dunque in tal senso quei continui riferimenti, dello scrittore siciliano alla narrativa romantica, ritenuta precorritrice della nuova sensibilità decadente.

In Hawthorne, il romanticismo spontaneo della sua arte rimane, per Vittorini, imprescindibile da un ordine romantico di idee, di moralità, di aspirazioni proprie del romanticismo storico tedesco; anzi Hawthorne giunge alla letteratura e al suo “romanticismo”, in modo libresco, come gran parte degli scrittori americani del “periodo aureo” (Alcott, Torem, Longfellow). Non sa che ispirarsi alle sue letture da cui trae quella sorta di “ideologia moralistica”, che è “il concetto di innocenza nella colpa”.

Lewis Sinclair, altro scrittore americano “erede della narrativa di H. James, rivela, al contrario, “una nuova poesia della sofferenza umana”.

Provocato da Kipling e da tutti gli scrittori che, alla fine del secolo precedente, avevano propagandato “il mito dell’americanismo”, esaltando l’energia per l’energia, la civiltà meccanica, Lewis Sinclair rivela a Vittorini “una poesia umana la quale nasce spesso come sottoprodotto di una falsa poesia”.

Al di là di ogni forma di contenutismo (o di vuoto formalismo), vi è dunque il concetto di arte, intesa come “sintesi di intuizione e di espressione”, estrinsecazione di una verità intima, inesauribile.

Nell’articolo dedicato a Montale (come già per Quasimodo), Vittorini rifiuta l’appellativo di “poeta ermetico”, oscuro, intellettualistico.

Con il critico Gargiulo condivide il concetto “di corrosione critica dell’esistenza” come motivo della poesia montaliana, tuttavia lo ritiene condizione preliminare da cui “sgorga il canto”, inno di “nuove certezze umane”:

«L’universo vittoriniano — dice Anna Panicali — concede ben poco alla “divina indifferenza” e al “delirio di immobilità di E. Montale, la sua dimensione negativa non gli appartiene... Nello svolgersi complessivo degli “Ossi di seppia” si sforza di cogliere solo il segno che illumina di speranza.... puntando sull’ottimistica fiducia in una ricomposizione progressiva e progressista della crisi».

Contro un’arte e una letteratura “apatica”, per così dire “indifferente”, di puro formalismo, Vittorini ritorna in vari interventi del ‘31.

Parlando di R. Bachelli, rondista di eccezione, lo accusa di aver assimilato i postulati della rivista romana in maniera quasi cattedratica, riduttiva, meramente formale;

«Prese “Bacchelli alla lettera — dice — i postulati della predicazione rondesca e li inghiottì come

eucarestia, li deglutì non nella maniera ironica e purgativa che raccomandava Cecchi, ma come uno che prende olio di fegato per nutrimento e ci inzuppi anche il pane. Saporito!»

Lo scrittore rondista si era dunque rilevato “il meno dotato di ingegno, di genio, di immaginazione poetica”. Il migliore Bacchelli era, per Vittorini, nelle prose brevi, “nei ritagli dell’inutile”, dove il periodo assumeva fremiti di poesia, “interna necessità”.

Nel corso degli anni trenta Vittorini lancia segnali di revisione critica nei confronti dell’esperienza rondesca e accenna ad essa come ad una fase letteraria da superare. In una recensione a Raffaello Franchi accusa lo scrittore “di non aver saputo dimenticare, cancellandoli, i propri precedenti, che in parte addirittura prerondeschi, nel resto rondeschi in pieno, lo facevano un po’ il figliuol prodigo di Cardarelli.

“Per questo — dice — in che cosa consista il compito di Franchi tra i turbolenti numeri dei giovani solariani non sarebbero altre modo difficile stabilire; anzi a lui risalirebbe la responsabilità di certi atteggiamenti puritani, frammentistici e rondeschi della rivista”.

Incapace di “provocare delle anime” Franchi resta, per Vittorini, come imbrigliato “in un guscio di espressione pura, di linguaggio”, e non riesce a superare “il tirocinio” artistico-letterario dell’esperienza romana.

Esaminando gli articoli vittoriniani del 1931 ci è capitato di cogliere quel modo particolare dello scrittore di porsi di fronte ai testi esaminati, di captare quella lettura immediata, istintiva, fortemente soggettiva.

Ecco cosa dice Vittorini sulla narrativa di Pietro Gadda:

«E’ un’arte (quella di Piero Gadda) definibile superficiale.. che si appiglia alla superficie delle cose e in un mondo di apparenze si appaga; per cui le cose esistono orizzontalmente, anzi in orizzonti, e sono avvicinate una dopo l’altra nello spazio... Tutto per lui si sviluppa in primo piano, ma in primo piano un po’ distante, un po’ nostalgico, evocativo...epperò è uno sviluppo musicale. Appunto in musica c’è verticalismo e orizzontalismo: l’arte di Gadda è di quest’ultimo genere”.

Sembra questa recensione un corpo a corpo con una scrittura che viene assunta anche come termine di verifica e di confronto.

La narrativa di “P.Gadda” per Vittorini, “una poesia di paesaggi”, poco adatta a cogliere la “poesia interna” dell’animo umano. P.Gadda si rifiuta di lavorare in profondità e “di battere nella natura per cavarne accenti cosmici”. La sua arte è una sorta di “incanto disincantato”, come quella di A. Greco appare a Vittorini statica, caratteristicamente inanimata, “priva di profondità” e di “movimento”. In “Remo Maus” di Greco lo scrittore siciliano aveva precedentemente colto “pagine raggranellate a fatica, nulla che desse ai fatti “un senso di andatura”, solo momenti netti di psicologismo, lirismo o semplice fotografia.

In alcuni brani di una recensione vittoriniana a Corrado Pavolini, è facilmente intuibile quella sorta di identità, insita nel pensiero di Vittorini, tra “arte” e “ideologia del fascismo puro”. Lo scrittore siciliano non fa che interpretare in Pavolini quelli che sono i propri motivi:

«(Pavolini) — egli dice — ha il dono di sentire la poesia presente in tutte le questioni di spirito e di civiltà, l’impulso interiore a scoprire, attraverso i veli, il volto segreto. Perciò la sua lirica ha preso così spesso le forme di una intelligenza militante e si è spesa in una cordiale comprensione della lirica altrui».

Pavolini ha dunque tradotto in “pura forma” un’ideale, quel “fascismo poesia” di cui parla anche Garrone. La sua arte era intuizione lirica del reale, “idealità pura”. Egli aveva, per Vittorini, il dono di essere un “uomo” e uno “scrittore” ad un tempo, di esprimere, proprio per questo, “un mondo intimo e universale”.

Risale al 1932 l’interesse vittoriniano per la produzione cinematografica. Un film di R.Schunzel

dà allo scrittore l'occasione per una recensione a "Ronny". Nel film infatti, appaiono evidenti preoccupazioni volte allo scenario, all'arredamento, all'abbigliamento, e "neppure la ripresa sonora convince". Le parole sono, per Vittorini, troppo usate in senso didascalico, esplicativo, mentre nel sonoro mai esse dovrebbero servire a sostituire le didascalie, ad ~~80~~ intendere la vicenda; diversamente perdono il valore di "pura espressione", per diventare commento. Nel campo della cinematografia, Vittorini adopera gli stessi concetti di "poesia" e "non poesia" sostituisce i concetti di "immobilità" e "dinamismo" per indicare rispettivamente "la profondità" o la "superficialità" della narrazione cinematografica. Un brano di un articolo su Ruttman dice:

«(Il film)... è materiale grezzo raccolto e disposto senza logica di scelta, cioè di fantasia.. Annullato quel senso del divenire...sembra di saltare. E in tanto "cinamismo" ciò che sorprende è la spaventosa "immobilità"...Ognuna delle immagini resta fissa».

Nel film di Renè Clair, Vittorini intravede, al contrario, ciò che per lui è l' "essenza" del cinematografo ossia il "movimento interno" dei personaggi, inteso come "pura forma" e "pura espressione". "Che i personaggi facciano o non facciano importa poco. Nell'ottica vittoriniana un personaggio perfettamente immobile può riuscire ~~82~~ cinematograficamente movimentatissimo e un soggetto di per se stesso acrobatico, addirittura fermo".

La fantasia del cineasta non è altro, per Vittorini, che una continua intuizione del "movimento". Con minimi gesti dei personaggi, con la musica che conta quasi quanto ~~83~~ immagine, Clair sostituisce e rinnova "la mimica realistica di tutto il teatro e di tanto cinematografo".

Nei suoi films anche il suono non ripete mai "l'azione visiva; diventa esso stesso elemento immateriale ~~84~~ di moto a sé", dilatazione ~~85~~ dell'immagine, suo "accrescimento di significato".

In Pabst e in Ruben Mamulian ~~86~~ lo scrittore rifiuta un'arte cinematografica intesa come trascrizione pura e semplice della realtà. In "Doctor Jekyll" tutte le volte in cui quella sorta di "trasfigurazione" si manifesta come "spontanea" il paradosso diventa, per Vittorini, possibile, ed è volto al raggiungimento di "un nuovo senso del naturale".

L'arte nelle sue varie forme era, anche e soprattutto, "invenzione", libertà creativa-gnoseologica del soggetto singolo.

Abbiamo tentato di affermare, nel corso di queste riflessioni, quanto a Vittorini importasse poco dell'autonomia dell'arte, quanto forte fosse in lui l'assillo di assegnare ad essa una superiore capacità interpretativa e creativa del reale. "Nella deontologia culturale vittoriniana — dice A.Panicali — la letteratura mostra sempre due volti: E' pratica, utile, remunerativa (funzione sociale); è teorica inutile, gratuita (funzione storica). L' "engagement", nel suo aspetto "naturale" e "creativo", dà unità alle due facce della letteratura ... ~~87~~ permette quella rivoluzione di cui l'arte si fa portatrice, unendo le dimensioni dell'estetica e della politica".

La letteratura che Vittorini difende è "fattore", ~~88~~ "metafora" della "rivoluzione", solo quando è frutto di "creatori", di artisti naturalmente engagé". Chiariremo meglio queste affermazioni: in due brani di interventi apparsi sul "Bargello" (1932), Vittorini assegna alla letteratura un ruolo quasi metastorico, una tappa imprescindibile nella ricostruzione della realtà e della "Storia":

«Centinaia di teorici, — dice — di studiosi, di politico-storici...e la storia stessa col suo rosso inchiostro spremuto dai fatti, vorrebbero stabilire e dire che cosa è la Russia. Ma tutto questo non è nulla, non dice nulla .. accanto alla storia c'è uno Stendhal, c'è un Tolstoy, noi leggiamo i loro romanzi e sappiamo tutto ... la vita .. il cuore di un'epoca e di un popolo.. E basta anche meno. Anche molto meno di uno Stendhal o di un Tolstoy... Insomma se vogliamo sapere che cosa è la Russia... noi non andremo a sfogliare le esegesi economico-sociali sul piano quinquennale... ma andremo a leggere ~~89~~ il pezzo di stile, il frammento lirico di uno Sciolochov... per quanto minime cose siano».

E ancora:

«..scrittori come Zola o De Amicis sono quelli che rappresentano" il loro tempo "agli occhi dei

contemporanei. Eppure se di Zola qualcosa è vivo lo è proprio in quelle parti che meno furono scritte con la preoccupazione documentaria.. D'altra parte che un'artista si ponga un fine sociale o anche politico e si proponga di raggiungere un effetto dimostrativo non sarà mai male.. Ma ciò che vuol dire? Anche se nata in condizione di sottoprodotto dopo è la poesia che conta. La società cui è servita perisce e la poesia resta: fa storia».

La letteratura si associa dunque alla realtà, ma al contempo la prevarica conservando i diritti di "privilegio" o "superiorità" creativa che le sono propri; con i suoi attributi fantastici, "idealistici", dà forma al non ancora definito, "alle parti di realtà in formazione".

In un intervento su E. De Michelis, Vittorini ribadisce in modo chiaro la concezione antinaturalistica, per meglio dire "iper-realistica" e lirica dell'arte. Anticipa quindi quel bilancio fallimentare del romanzo realistico contemporaneo, tracciato da lui nella prefazione al "Garofano rosso" del 1947.

«(In "Adamo") — egli dice — il difetto proviene dalla povertà di fantasia.. Servendosi di una materia patologicamente autobiografica sarebbe stato indispensabile che, oltre le pure facoltà narrative, un effettivo calore poetico suscitasse in De Michelis la forza del distacco...(Ma) i ricordi che costituiscono la trama del romanzo sono lì fermi. La fantasia doveva scegliere tra essi e non ha scelto. Per "Bugie" il volume di novelle....nove su dieci delle creature...aspettano ancora il giorno della creazione».

Sul concetto della "superiorità" della scrittura poetica su ogni altra forma di narrazione, Vittorini ritorna lungo tutto il corso degli anni trenta, gettando le basi della letteratura neorealistica del secondo dopoguerra. In un articolo su S.Benco coglie nello scrittore un'ispirazione saggistica che tuttavia "riesce a fondersi e a maturare verso un estuario di fantasia". I mezzi riflessi del saggio erano in Benco sviluppati oltre le loro stesse possibilità di analisi e psicologia, acquistando la forza fantastica. In Aldo Palazzeschi, al contrario, coglie elementi estranei alla lirica o alla narrativa poetica.

Prima di dare una valutazione critica delle poesie e della narrativa palazzeschiana, lo scrittore siciliano dà il via ad un'analisi preliminare e fa una distinzione tra "forme liriche" e "forme prosastiche", nelle quali vede, al di là di ogni distinzione di "valore", due diverse forme di ispirazioni:

"Mi chiedo — egli dice — se quella particolare attitudine del cosiddetto lirico alla rappresentazione cantata non sia costituita...di una divina impotenza a distendersi nella rappresentazione narrata".

Nel caso di Palazzeschi, in cui coesistono entrambe le attitudini, quella del "lirico" e del "narratore" Vittorini coglie una "parziale deficienza narrativa", generatrice di una "parziale possibilità di canto". Procedendo con ordine cercheremo di individuare le ragioni di questo giudizio.

Vittorini conduce anzitutto un'analisi di raffronto tra la produzione narrativa e quella lirica di Palazzeschi, e individua nelle "Poesie" i luoghi in cui "il verso è veramente determinato da intensità ed essenzialità di parola" e i luoghi in cui ciò non avviene. Giunge così alla conclusione che, nel poeta Palazzeschi, fin dagli esordi "c'è più facilità narrativa che facoltà di canto".

Esaminando poi la produzione narrativa di Palazzeschi, anche questa volta coglie una sorta di parziale incapacità dell'autore alla "narrazione lirica". In molti brani delle "Stampe dell'Ottocento" i ricordi servirebbero da pretesto per dissertazioni storiografiche sull'epoca e verrebbero "ad essere costituiti da una specie di doppia partitura: rappresentazione poetica a filo di memoria da un lato e di ragionamento in chiave di pittoresco dall'altro — con un di più di gusto e di compiacenza".

Gli attributi di una "narrazione poetica", metarealistica, che procede nei modi di una trasfigurazione lirica del reale, possono essere facilmente desunti, facendo riferimento a ciò che Vittorini scrive ancora su Comisso:

«Sembra intento — dice — alla "cosa vista" e invece sta intento al momento di vita propria. E dovunque è la sua esaltazione, la sua commozione di muoversi, di essere là... Il fatto è che

possiede nello stile una specie di interna sirena che può condurlo a ricavare delle “creature sue” dai semplici passanti di un marciapiede...tutto nel suo scrivere si piega ad un incanto. La sua sensibilità è ovunque totale...e qualunque tema si presta al suo lavoro, come se il mondo intero si prestasse al viaggio di un fanciullo».

Sono stati citati, precedentemente, alcuni brani vittoriniani del '31 sulla letteratura diaristica; abbiamo anche cercato di definire le ragioni di questo interesse vittoriniano per il diario intimo; al di là di una semplice propensione ad una narrativa psicologica o di “vietto” realismo introspettivo; l'interesse di Vittorini per la narrativa intimistica trova motivazione nel suo stesso concetto di “arte”, intesa come approdo intimo alla verità delle cose, “intuizione totale del mondo”⁹⁸ Nel “Diario del viaggio in Sardegna”, ripubblicato poi col titolo “Sardegna come infanzia”, Vittorini trae impressioni spontanee, singolari, non tracciate dalla intelligenza ma scovate in se stesso da improvvise rivelazioni. In quella terra, quasi un mitico continente, allegoria della realtà tutta, c'è una compresenza di passato, presente, futuro. In quel luogo egli tende a ritrovare la vera autenticità dell'essere in una sorta di acquisizione-rimozione del presente. L'importanza che ebbe nella stesura del “Diario del viaggio in Sardegna” l'incontro dello scrittore siciliano con D.H.Lawrence, è notevole. Con un esame di raffronto tra la produzione narrativa di Vittorini e quella lawrenciana di «Sea and sardina», «The plumed serpent» fino agli «Studies in Classic american Litterature», Raffaella Rodondi ha evidenziato le analogie tematiche, stilistiche e lessicali tra Vittorini e Lawrence, tutta una sorta di “emulazione-contestazione” del primo nei confronti del secondo. L'emulazione tuttavia non giunge mai ad una imitazione pedissequa o artificiosa, raggiunge al contrario esiti originali che conducono ad uno stravolgimento tematico-contestuale della fonte primaria. Vittorini ha bisogno, in sostanza, di un motivo interno, e a quel motivo “eccitarsi”. Siamo lontani, in questo caso, da puri esiti formali, lontani da ogni forma di calco imitativo.

In un articolo su D.Terra ('32) lo scrittore siciliano riafferma il concetto di inutilità, ai fini dell'arte di ogni forma di artificio formale. Con una specie di ductus subtilis del discorso, irride all'accademismo letterario:

«Dev'essere (Dino Terra) — dice — un ragazzo pieno di baldo ingegno, i suoi libri traboccano dell'immagine di ciò che deve essere, anch'essi pieni di ingegno. In Dino Terra c'è questo: il marasma di un mondo interno in formazione, ingrossato dalle acque delle letture e fatto grigio, è un mondo di tre elementi che, se riuscissero a disintricarsi e prender via libera, si comporrebbero in un'armoniosa trinità; non riescono e si viene ad avere il senso di una composizione letteraria, troppo letteraria...».

Anche nell'ambito più propriamente lirico, Vittorini aborrisce le ragioni di un'oltranza tecnicista; fermo nell'elogio della trade: Ungaretti - Montale- Quasimodo, apprezza la poesia di A.Grande ma al contrario dà una valutazione negativa della poesia di Ugo Betti o di A.Capasso. Nei confronti di quest'ultimo, attua forse una delle recensioni più severe:

«Il mio impulso — dice — sarebbe di non occuparmene, di quest'anfora il cui liquore infetta, ma ho ben un impegno con i miei lettori, che d'ogni granchio li avverta...Vi sono tante dottrine a questo mondo per cui l'ocacismo non è un gran difetto. Solo la poesia non è dottrina e come a lui a nessun altro poteva essere vietata. Non con sforzi e letture si raggiunge, o si è sublimi in poesia o si fa ridere. Nè mai un ambizioso del canto osò guarnirsi e incedere pomposo con tanta corrotta, sgargiante, triviale espressione.. La sua vocina è di timbro dannunziano...Sebbene imiti scolasticamente i ritmi del Leopardi. Ha fatto orecchio a tutto, da Cavalcanti a Quasimodo e A.Barile, e tutto ha preso in recitativi...Ruba e poi cerca di distinguersi dal derubato con ripieghi da opera buffa...».

Ancora una volta, mi pare siamo in presenza del “neoplatonismo” solariano, di una poesia intesa

come intima rivelazione, “stato di grazia”.

Alla fine di questo capitolo faremo riferimento ad alcuni interventi vittoriniani di critica d'arte. Numerosi, ¹⁰⁸ partire dal 1932, sono l'indizio di un'attenzione costante nel campo dell'arte figurativa.

Del pittore Primo Conti, Vittorini pone in risalto l'ultima produzione; sono argomenti quelli di Conti, sentiti finalmente “fuori dalla loro apparenza di fatto da raccontare e nell'immobilità di una visione del mondo”.

Conti si era accorto in tempo di pericoli dell'ingegnosità, della bravura tecnica. Si era volto a considerare le creature dall' “interno” con un tremito di scopritore.

Nelle sculture di Martini, “la scultura è nata come nascono la felicità e la poesia quando sono grandi, ossia come sottoprodotto”. E così avviene sempre, per Vittorini “^{104 bis} in ca stagno e si trova oro” e nell'oro trovato non si riconosce più traccia dello stagno cercato”. Giungendo a concepire la statua, sembra che Martini abbia tutto dimenticato del lavoro precedente, tutto esaurito, “persino le sue letture”. Quando concepisce la statua, egli realizza per Vittorini un'erotica divinità. Non vede che il nudo, il corpo, entità terrestre della parola infinito. E ogni moto e pausa dell'animo “è ridotto a moto fisico, ma a un moto fisico che è cosmico. Realismo no”. Il realismo non vede, per Vittorini, “che quanto capita dentro il dominio dei sensi, quanto interessa l'occhio. E' l'arte di Martini è interessata a molto di più, ad una sorta di realismo fino in fondo”. “Martini concepisce le sue statue in corrispondenza ad una intuizione dell' ¹⁰⁵ mondo, intuizione che è totale ogni volta ad ha per punto di partenza un senso erotico della vita..”.

La scultura di A.Martini realizza la sintesi di spirito e materia, di “finito” e “infinito”, di visibile e invisibile. Un'arte dunque che suggerisce qualcos'altro oltre a ciò che si vede, supera la barriera del visibile con un di più di “sensibilità fisica”.

1. Elio Vittorini, Biografia di Apollinaria, “Il Mattino”, 11 feb.,1931,p.3.

2. Ibidem.

3. Ibidem.

3 bis. Questa lettura vittoriniana dell'opera di Apollinaire scaturisce forse da precedenti interpretazioni critiche riguardanti lo scrittore francese e a cui Vittorini si richiama qui esplicitamente. Citiamo a questo proposito delle affermazioni di Palmarocchi, tratte da un testo degli anni venti sulla letteratura francese: “Piuttosto che accusarlo di aver scritto sempre “secondo i libri” — dice Palmarocchi — mi pare che si debba rimproverare ad Apollinaire il suo libertinaggio poetico e spirituale; un Don Giovanni che si vergogna di amare sul serio e fa ogni sforzo per soffocare il suo sentimento”. (Letteratura francese contemporanea, Roma società editrice La Voce, 1927, p.190).

4. Elio Vittorini, Intelligenza di Lenin, “Solaria”, a VI, n.2, febb., 1931, pp.56-60; L'articolo è presente col titolo: Malaparte, Intelligenza di Lenin, in Riviste dell'Italia moderna e contemporanea, a c. di A. Folin, pp.93-99.

5. Malaparte, Intelligenza di Lenin, op. cit. pp95.

6. Ibidem.

7. ivi p.96.

8. Ibidem.

9. Elio Vittorini, C.Peguy, “Il Mattino”, 3 maggio, p.3, 1931.

10. Ibidem.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

13. “...i suoi scritti che non potevano comunque raggiungere un significato nettamente artistico sulla coscienza del dato interiore, insistevano ahimè sottoposti alle esigenze di questo genio, di questa

originalità, nell'indirizzo falso e ingannevole che li portò ad assumere la fisionomia di scritti tout court filosofici, politici e religiosi." ibidem.

14. In due articoli apparsi, uno nel 1929 e l'altro nel 1930, vi sono brevissimi accenni rispettivamente ai disegni di Alfredo Mezio e ad una mostra di pittori e scultori tenutasi a Gorizia proprio nel '30, i loro titoli sono: E.Vittorini, Corriere di Siracusa, "L'Italia Letteraria", a.I, n.7, 19 maggio, p.6, 1929; La mostra del sindacato giuliano, "L'Italia Letteraria", a.II, n.3, 19 genn., p.4, 1930.

15. E.Vittorini, Pittori e scultori toscani, "L'Italia Letteraria", a.III, n.21, 17 maggio, p.4, 193.

16. Ibidem.

17. E.Vittorini, D.De Foe, "L'Italia Letteraria", n.24, 24 maggio, p.1 1931. L'articolo compare anche in: Diario in pubblico, op. cit., pp.20-21.

Si ricordi che al novembre del 1931 risale un altro articolo vittoriniano su De Foe: Si tratta di un consuntivo della trama del romanzo "Moll Flanders" e compare col titolo: Moll Flanders, "Il Mattino", 3 nov., p.3, 1931. Verrà ancora ripubblicato con i titoli: Moll Flanders, di D.De Foe (Un grande libro dimenticato), "Il Lavoro", 12 luglio, p.3, 1932; Moll Flanders, "Corriere adriatico", 27 genn., p.3, 1933.

18. E.Vittorini, Daniel De Foe, cit., ibidem.

19. Ibidem.

20. "Chi ha letto Robinson sa rendersi conto di ciò che affermo. Tagliato fuori dalla società, ridotto sopra ad un'isola deserta nelle condizioni del primo uomo subito dopo la creazione, egli non si abbandona ad una vita interiore. Agisce, lotta per l'esistenza... spronato da un forte istinto di operare" (ibidem).

21. Ibidem.

22. Ibidem.

23. E.Vittorini, Settimanale dei libri:Il Malaparte,"Bargello", a.III, n.22, 21 magg., p.3, 1931.

24. E. Vittorini, La vedova allegra, "Il Bergello" a.III, n.26, 28 giu., p.3, 1931.

25. Ibidem.

26. E.Vittorini, Gloria di un genere: il diario intimo, "Il Mattino", 30 giu., p.3, 1931. Anche in : diario in pubblico, op. cit., p.24.

L'articolo compare in altre riviste, in anni successivi al 1931, con i titoli: Diari intimi, in "Il Lavoro fascista", 18 ago., p.3, 1932; Parabola di un genere letterario: Il Diario intimo, in "Il Lavoro", 25 febb., p.3, 1933; Il diario intimo, in "L'Ambrosiano", 16 genn., p.3, 1934.

27.E. Vittorini, Gloria di un genere, cit., ibidem.

28. Ibidem.

29. Ibidem.

30. "Una colonna di egotismo —dirà Vittorini in un articolo solariano — ci aiuterebbe a capire cosa un personaggio di romanzo pretende da noi". E. Vittorini, Tendo al diario intimo, "Solaria", a. VI, n.9-10, pp.50-51, sett.-ott., 1931.

E' dello stesso anno ('31) una recensione ad un volume di Philpp Witkop, costituito da una serie di lettere di studenti morti in guerra: L'articolo, che attesta ancora l'interesse vittoriniano per una letteratura a carattere introspettivo, appare coi titoli: Lettere dai morti, "Il Bargello", a.III, n.49, 13 dic., 1931; Lettere e diari di studenti morti in guerra, "Il Lavoro", 26 ago., p.3, 1932.

31. E.Vittorini, Estetica della camera, "Il Mattino", 15-16 sett., p.3, 1931. L'articolo, abbiamo visto, era già apparso nel 1930, col titolo: Da De Maistre a Cocteau, cit...

32. "De Maistre credeva di aver trovato, nell'ordine delle quattro mura, una formula di salvezza per la fantasia romantica... ci sarebbe da scrivere tutta una storia favolosa e istruttiva degli "inferni intimi", ma dopo "A rebours" di Huysmans, dopo "Le diable au corps" di Radiguet, il curioso...è come a un secolo di distanza, proprio l'invenzione antiromantica e pascaliana della camera di De Maistre, si sia fatta specifica e direi indispensabile per una letteratura ultraromantica di dannati di enfants terribles. Una letteratura peraltro che attraverso uno svolgimento a grado a grado stendhaliano, flaubertiano e

baudelairiano, qua e là sulle tappe ora del bovarismo ora del rimbaudismo o magari più tardi del surrealismo... ha finito per trovare un nuovo De Maistre nel nome di A.Gide.”

E.Vittorini, *Estetica della camera*, cit., *ibidem*.

33. *Ibidem*.

33 bis. Per i riferimenti a Piccola borghesia v. *Opere Narrative a.c.* di M.Corti, op. cit., pp.5-158.

34. “Più che della trita realtà in cui Barbellion (pseudonimo di Cumming) viveva, anzi a dispetto di essa, il Jurnal riesce a rendere il corso, tra acque ora torbide ora chiare, di un complesso carattere umano. E’ un’alternativa di forti reazioni, culminante in un grido di orrore, quel “self disgust” che chiude il libro e che rinnova dinanzi ad una situazione così minima lo stesso tragico senso delle situazioni colossali”. E.Vittorini, *Vita ed opera di un Inglese*, “Il Mattino”, 16 ott., p.3, 1931.

35. E.Vittorini, W.N.P.Barbellion I, “L’Italia Letteraria”, a.III, n.48, 29 nov., p.6, 1931.

36. E.Vittorini, W.N.P.Barbellion I, “L’Italia Letteraria”, 6., a.III, n.49, 1931, p.6.

37. “Egli si tormenta e si corrode nell’odio degli uomini...; si eccita in desideri smansiosi di amicizie e di affetti; si dispera della trivialità e della miseria della propria situazione o se ne inebria... Sembra in ebollizione di sé e passa “come un turbine” sulle pagine del diario trascinando in questa specie di diluvio infuocato le cose, le persone che lo circondano...Vibra e rotea in se stesso ..così stordito di sé che non gli riesce di mettersi al di fuori della moltitudine dei fatti e contemplarli un istante con occhio sereno”. E.Vittorini, W.N.P.Barbellion III, “L’Italia Letteraria” a.III, n.50, p7, 1931.

38. E.Vittorini, W.N.P.Barbellion IV, “L’Italia Letteraria” a.III, n.51. 20 dic., p.7, 1931.

39. E.Vittorini, W.N.P.Barbellion V, “L’Italia Letteraria” a.III, n.52, 27 dic., p.11, 1931.

40. E. Vittorini, S.Quasimodo: *Acque e terre*, “Il Leonardo”, a. II, n. 6, giu., pp.270-271, 1931.

41. *Ibidem*.

42. In un articolo del settembre del 1931, ancora dedicato a S.Quasimodo, Vittorini rifiuterà per la poesia di “Acque e terre” l’etichetta di “ermetismo”. La poesia per “eliminazione” di Quasimodo era tanto più chiara per Vittorini “quanto più s’impoveriva, quanto più si scrollava di dosso il peso della strofa e del componimento, vale a dire il superfluo”. E.Vittorini, *Nuovo numero fra i poeti*, “Il Bargello”, a.III, 6 sett., p.3, 1931.

43. E. Vittorini, S.Quasimodo: *Acque e terre*, cit. *ibidem*.

44. E.Vittorini, *Letteratura sovietica*, “Il Bargello”, a.III, 27 lug., 1931, p.3.

45. *Ibidem*.

45 bis. Per Bergson l’intuizione insita nel procedimento creativo dell’arte è di natura analoga all’istinto il quale «aderisce» e al tempo stesso crea la vita: «Se le nostre analisi sono esatte —egli dice — è la COSCIENZA.. quella che è posta all’origine della vita.. Ma questa coscienza, che è «un’esigenza di creazione», non si manifesta da sé che là dove la creazione si presenta possibile.. la coscienza è essenzialmente libera.. ma non può attraversare la materia senza... adattarvisi». H.Bergson *L’evoluzione creatrice*, Milano, edizione Atena, 1925, pp.222 sgg.

46. “Cultura e verità che si sviluppa — dirà Vittorini nel 1947 — e si sviluppa, muta non solo ...grazie alle esigenze di mutamento che si presentano nel mondo, ma grazie anche al suo proprio impulso ...Essa è la forza umana che scopre nel mondo, le esigenze di mutamento e ne dà coscienza al mondo. Essa dunque, vuole le trasformazioni del mondo”. E.Vittorini, *Lettera a Togliatti*, in: *Diario in pubblico*, op. cit., p. 295.

47. E.Vittorini, *Intorno allo “scrittore italiano”*, “Il Bargello”, a.III, n.28, 12 lug., p.3, 1931.

48. Per riferimento a Berto Ricci e al fascismo di fronda v. L.Mangoni, *Interventismo della cultura*, ed. Laterza, Bari, 1974, pp.93-238.

48 bis. E.Vittorini, *Forti promesse*, “Il Bargello”, a.III, N.”9 19 lug., p.3, 1931.

48 ter. Garrone il mese successivo (agosto ‘31) in una lettera a B.Ricci scrive: “cos’è successo con le nostre polemiche? La realtà non si è spostata di un pelo, la stupidaggine, la balorderia imperversa nelle esposizioni, nei libri ufficiali...E’ inutile confondere un proprio ordine spirituale, una propria ideale realtà con una realtà vera, quotidiana visibile... noi siamo per un fascismo poesia che è in ultima

analisi la poesia stessa...che ha poco a vedere, anzi nulla, con ciò che si verifica". L.Mangoni, *Interventismo della cultura*, op. cit., p.222.

49. E.Vittorini, Comisso, "Il Bargello", a.III, n.30, 26 lug., 1931.

50. E.Vittorini, Comisso a Parigi, "Italia Letteraria", 23 ago., a IX, p.6, n.34, 1931.

Stralci dell'articolo ricomparirono in un nuovo intervento su Comisso dal titolo: Cina e Giappone, "Il Bargello", a.IV, n.52, 25 dic., p.3, 1932.

51. "Sembra (Comisso) intento alla cosa vista è invece sta intento al momento di vita propria che si avvera nella cosa vista.. E tutto è scoperto in una luce primordiale, di primo giorno della creazione". E.Vittorini, Comisso a Parigi, cit. ibidem.

52. E.Vittorini, L'opera di Rebelais, "Il Mattino", 26 lug., p.3, 1931.

Si ricordi che questo articolo era già apparso nell'agosto del 1929 col titolo: Joyce e Rebelais, cit.,

53. E.Vittorini, L'opera di Rebelais, cit, ibidem.

54. Ibidem.

55. Ibidem.

56. E.Vittorini, E.Pea, "Il Bargello", a.III, n.46, 22 nov., p.3, 1931.

L'articolo verrà ripubblicato col titolo: E.Pea, servitore del diavolo, in "Il Lavoro", 18 feb., p.3, 1932.

57. Ibidem.

Sul carattere «lirico e personale dell'arte» il riferimento va' a Croce: «Or bene —egli dice — la verità è propria questa: che l'intuizione pura è essenzialmente liricità.. L'intuizione pura non producendo concetti non può rappresentare se non la volontà nelle sue manifestazioni, ossia non può rappresentare altro che stati d'animo». B.Croce, *Problemi di estetica*, cfr. *Estetiche e poetiche del novecento a.c.* S.Givoni, Torino, Società editrice internazionale, 1973, pp.36-37.

58. E.Vittorini, N.Hawthorne, "Il Mattino" 16 dic., p.3, 1931.

59. Ibidem.

60. Ibidem.

61. Ibidem.

62. E.Vittorini, S.Lewis r Mr Wrenn, "Il Mattino", 21 nov., p.3, 1931.

L'articolo ricomparirà con lo stesso titolo: S.Lewis r Mr Wrenn, "Il Lavoro Fascista", 23 ago., 1932. oggi è riportato parzialmente in : *Diario in pubblico*, op. cit., p.32.

63. "E come sottoprodotto della superficiale visione di un'America febbricitante governata da semidei... anzi come reazione ed essa, ecco l'anonimo (Mr Wrenn) sbucare... e dirci lui cose di intesa liricità". E.Vittorini, S.Lewis r Mr Wrenn, cit., ibidem.

64. "Montale non è poeta difficile, non è poeta oscuro, non è il mostro intellettualistico che alcuni si compiacciono di dipingere" E.Vittorini, Montale, "Il Bargello", a III, n.37, 20 sett., 1931.

65. "...la linfa del "ramo secco" improvvisamente fiorisce e alimenta un inno di certezza umana. D'altra parte chi nega il valore lirico degli "Ossi di seppia" lo fa col gusto disfattistico di denunciare il disagio spirituale del nostro tempo, gusto di professori e di filistei che il rimpianto di Gozzano, Angelo dell'oca Bianca e Giolitti accomuna nell'arte e nella politica". ibidem.

66. A.Panicali, *Il primo Vittorini*, op. cit., pp.100-112.

67. "Mi basta sciorinare i panni sudici dell'ultimo libro "La morte e l'amore" in cui Tombari si mostra di nuovo tutto spavalderia. Il periodo di Tombari è musicale.. Ed è musica affatto verbosa nella sua banale cantilena, tanto verbosa da non badare al senso della parole pur di non rompere il motivo... c'è presunzione e pacchianeria." E.Vittorini, Il granchio Tombari, "Il Bargello", a.III, n.49, 13 dic., p.3, 1931.

68. E.Vittorini, L'ultimo Bacchelli, "Il Bargello", a III, n.31, 2 ago., 1931.

69. "Nume tutelare del periodo e della sintassi (Bacchelli) ha saputo formarsi una prosa letteralmente prosa, di valore artisticamente fisiologico e basta... e come in nessun altro scrittore moderno, in Bacchelli opera quella deprecata scissione di forma e contenuto che ad un mondo lirico o

narrativo non da vita e alle parole non da necessità". ibidem.

70. Ibidem.

71. E. Vittorini, Franchi, "Il Bargello", a.III, n.32, 9 ago., p.3, 1931.

71 bis. Leggiamo a questo proposito un brano di una recensione a Nino Savarese, l'autore di "Storia di un Brigante": "Vedere sa vedere (il Savarese), —dice Vittorini— ma nel giro di una frase; i suoi esseri hanno magari lo sguardo misterioso e la parola grave di significato, ma per lo spazio di un "carattere", tirati fuori dal frammento perdono subito consistenza poetica, "stile" e si trascinano ciondolini da capitolo a capitolo della loro storia che vuol essere semplice e pare assurda..". E. Vittorini, Il Savarese ultimo, "L'Italia Letteraria", 5 lug., p.3, 1931; L'articolo ricompare col titolo: Storia di un brigante, "Il Bargello", a.III, n.42, 25 ott., p.3, 1931.

72. E. Vittorini, Piero Gadda, "Il Bargello" a.III, n.47, 29 nov., p.3, 1931.

73. Ibidem.

74. Ibidem.

75. "Qualche critico ha fatto anzi il nome di Buster Keaton per suggerire quell'incanto disincantato, quella impassibile meraviglia, quel senso di finto tonto che regge centralmente le visioni di Gadda. Ma è un nome fuori di proposito Buster Keaton, perché non è sostenuto da una maschera comica o comunque buffa". ibidem.

76. E. Vittorini, Greco e Puccini, "L'Italia Letteraria", a.IX, 25 ott., 1931.

Parte dell'articolo ricompare col titolo: Un romanzo che poteva riuscire col buco, "Il Bargello" a.III, n.50, 20 dic., 1931.

77. E. Vittorini, Corrado Pavolini, "Il Bargello", a.III, n.39, 4 ott., p.3, 1931.

78. Ibidem.

79. I primi due interventi vittoriniani sul cinema risalgono all'aprile 1932 ed appaiono poco rilevanti ai fini di questo studio. Cito quello su Cauda, teorico e critico cinematografico italiano, e quello su Margadonna, anch'egli storico del cinema, i quali apparvero rispettivamente con i titoli: E. Vittorini, Cauda sul cinematografo, "Il Bargello", a.IV, n.48, 27 nov., 1932.

80. E. Vittorini, Films Ronny, "Il Bargello", a.IV, n.17, 24 apr., p.3, 1932.

81. E. Vittorini, La melodia del mondo, "Il Bargello", a.IV, n.20, 15 maggio, p.3, 1932.

82. E. Vittorini, Film di Renè Clair, "Il Bargello", a.IV, n.23, 5.giu., p.3, 1932.

83. "Lungi dal considerare —dice Vittorini— l'elemento sonoro come un rafforzamento realistico dell'immagine visiva...(Clair) ha saputo adoperarlo a continuazione dell'immagine stessa, cioè proiettare l'immagine e svolgerla "di più" in una nuova dimensione: in un al di là sonoro". ibidem.

84. E. Vittorini, Settimanale dei films, "Il Bargello", a.IV, n.27, 3 lug., p.3, 1932.

85. E. Vittorini, Mamulian (cinematografo), "Il Bargello", a.IV, n.51, 18 dic., p.3, 1932.

86. A proposito del film di Mamulian, "non importa — dice Vittorini — il cattivo gusto di una situazione, l'inverosimiglianza di essa, l'ingenuità dei suoi sviluppi... importa se si riesce a farci credere in essa"; ibidem.

87. A. Panicali, Il primo Vittorini, op. cit., pp.186-187.

88. Ibidem.

89. E. Vittorini, Isacco Babel scrittore sovietico, "Il Bargello" a.IV. n.32, 7 ago., p.3, 1932. Quest'articolo è indicativo della nuova attenzione che —agli inizi degli anni trenta— si ebbe per la letteratura e per la politica sovietica: La crisi della filosofia gentiliana, la convinzione della ormai inevitabile decadenza della civiltà capitalistica, faceva pensare in determinati ambienti anche al regime bolscevico come ad un modo possibile di rottura col passato e possibile risposta, anche se non auspicabile, alla crisi degli anni trenta.

90. E. Vittorini, Letteratura e fini sociali, "Il Bargello", a.IV, n.41, 9 ott., p.3, 1932.

91. E. Vittorini, E.De Michelis, "Il Bargello", a.IV, n.4, 24 genn., p.3, 1932.

92. E. Vittorini, Silvio Benco, "Il Bargello", a.IV, n.33, 14 ago., p.3, 1932.

A proposito del concetto vittoriniano di "narrazione poetica" come la sola in grado di veicolare

“verità essenziali”, di portare “altre cose ad essere poesia”, mi viene in mente l’introduzione alla Storia dei mussulmani in Sicilia di M.Amari che Vittorini scriverà, molti anni più tardi (1942). Il libro dell’Amari ebbe per lui l’indiscutibile valore di essere un libro di storia e al contempo avere “validità poetica”. In esso episodi di civiltà “erano anche allegorie dell’uomo dal momento che l’Amari univa — per Vittorini — le doti dello storico a quelle del “visionario”. Per i riferimenti alla recensione vittoriniana del libro dell’Amari, si v. Diario in pubblico. op. cit., pp.170-171.

93.E. Vittorini, Palazzeschi nelle stampe dell’ottocento, “L’Italia Letteraria”, a.IV, n.39, 25 sett., p.3, 1932.

94. Ibidem.

95. “E Palazzeschi ha tutta l’aria di non accorgersi, di non sapere dove (nelle “Stampe” ha narrato in termini...poetici e dove si è lasciato andare in termini astratti. E avesse almeno voluto narrarsi lui, bambino, con le cose sue in quel “suo proprio tempo”! Ha voluto invece narrare l’epoca...non ha saputo contentarsi... degli scarsi elementi fornitogli dalla memoria, ed ha lavorato in una sorta di alternativa tra il tanto di “concreto” che la memoria gli offriva e il tanto di astratto che da informazioni, libri o altro ha potuto ricavare”; ibidem.

96. Ibidem.

Sul carattere antologico delle “Stampe”, Vittorini si soffermerà in un nuovo intervento, che prende il titolo: Antologia Palezzeschiana in “Il Bargello”, a.IV, n.46, 16 nov, p.3, 1932.

97. E. Vittorini, Cina e Giappone di Comisso, “Il Bargello”, a.IV, n.52, 25 dic., 1932.

98. E. Vittorini, Sardegna come infanzia, in Opere Narrative, a.c. di M.Corti, op. cit. pp.159-215.

99. Per i riferimenti v. R.Rodondi, Vittorini e Lawrence in Studi di Letteratura offerti a D. Isella, Napoli 1983, pp.553-574.

99bis. Sul concetto di scrittura antiretorica il riferimento va’ ancora all’estetica crociana: «Lo scrivere bene —dice Croce — non si impara per regole.. il linguaggio è perpetua creazione.. Scrivere secondo una teoria è non già scrivere per davvero ma tutt’al più, fare della letteratura di quella non buona ecc.» B.Croce L’estetica, op.cit. pp.161 sgg.

100. E. Vittorini, Dino Terra, “Il Bargello”, a.IV, n.13, 27 marzo, p.3, 1932.

101. “Come il Giotti e Lo Savio credono che la poesia significhi “verso”, egli (Betti) crede che significhi musichetta. Si rifà al genere popolaresco ma senza il gusto, la leggerezza, la felicità di un Malaparte, né la spontaneità di un Maccari. Si vedono pure le filastrocche.. Questo la critica chiama “fiabesco” in Betti. Io chiamo soltanto “libresco”. E. Vittorini, Rassegna di poesia, “Il Bargello” a.IV, n.35, 28 ago., p.3, 1932.

102. E. Vittorini, Musa savonese, “Il bargello”, a.IV, n.5, 31 gen., 1932.

103. Si legga a tale proposito il saggio di Vanni Bramanti, dal titolo: Vittorini e le arti figurative in Lettere Italiane, a.XL, n.2, aprile-giugno, 1988, pp. 270.280.

104.”E. Vittorini, La galleria di palazzo Ferroni, pittura di Conti, “L’Italia Letteraria”, 31 gen., p.4, 1932.

104 bis. Viene in mente di accostare la metafora vittoriniana della scrittura come «oro» colato al topos crociano dell’argomentazione o parola come «oro coniato», pensiero che emerge dal «Fondo tenebroso»: «Per il filosofo napoletano la difesa di uno stile chiaro.. è la difesa del buon pensiero, quello che si rivela capace di spargere luce.. l’opposizione (di Croce) luce-tenebre si sostanziava attraverso la metafora della estrazione dell’oro dalle viscere della terra». E.Giammattei, Retorica e idealismo, Bologna, Il Mulino, 1987, pag.110.

105. E.Vittorini, Sculture di Martini, a.IV, n.6, 7 feb., p.4, 1932.

CAPITOLO QUARTO

Primi segnali di una crisi ideologica (1933-1934)

La letteratura fissa, per Vittorini, tramite il linguaggio, «parti di realtà in formazione», verità umane «non ancora emerse» che si aggiungono al già «noto», al già «rivelato». L'arte suggerisce «altre cose oltre a ciò che si vede, fa emergere il flusso vitale della coscienza, fonda e allo stesso tempo garantisce la realtà. Potremmo definire la letteratura e l'arte in generale, come una sorta di reale «virtuale» con una funzione trainante e oppositiva ad un tempo. Nei numerosi articoli del biennio '33-34 lo scrittore non fa che ribadire un concetto di arte come estrinsecazione di una «verità interiore», «espressione dell'intima vitalità delle cose».

In una recensione al pittore F. De Pisis, Vittorini definisce l'artista «capace di scoprire il demone nascosto in ogni creatura e in ogni cosa», di cogliere nei suoi quadri «l'intima essenza di essa», una loro funzione segreta di vita.

Le cose più comuni riescono ad associarsi nei quadri di De Pisis nelle atmosfere volta a volta diverse, strane, insolite. E' come se «le forme fossero date in funzione del loro sensibile-invisibile, come parvenze di odori, di suoni, tavolta di sensazioni miste fino al soprannaturale, o addirittura come punti di riferimento di un certo clima, di una certa atmosfera, di un certo "meraviglioso" di natura». In una arte siffatta trova per Vittorini, espressione una realtà magmatica, interna o immaginifica, che non trova referenti nel mondo esterno; l'artista ha un compito tremendo, poiché «non può esimersi dal rappresentarla».

Egli deve rendere visibili delle «visioni introspettive», «momenti della memoria», o sprazzi di intuizione.

Nel pittore Alberto Savino, Vittorini coglie «il gusto della deformazione delle «forme» che appaiano simboli di trasfigurazione del reale. In lui «più che visioni di cose sono associazioni di idee», idee culturali, filosofiche, storiche rese in poesia. Egli è un grande artista tutte le volte in cui riesce a farci credere alle sue associazioni, come ad una realtà. Il pittore Guido Peyron, appare invece dar vita nei momenti di maggiore ispirazione «a pure corrispondenza poetiche tra cose e cose», elaborare in maniera immediata e personale i dati della realtà esterna. Nei quadri meno originali, al contrario, Peyron fa agire la sua fantasia non direttamente «ma attraverso una premeditazione tutta intellettualistica di toni e di forme, scegliendo e associando attraverso squisiti calcoli di montaggio».

Sono momenti in cui il mondo che l'artista ha in sé non emerge, ed egli si limita «a compitare a scandire forme e colori estranei e già noti».

Per definire i tratti salienti della pittura di Colacicchi, Vittorini adopera invece il sintagma bontempelliano di «realismo magico». La formula indica «uno speciale incanto della realtà presente nella pittura di quest'autore», quel modo proprio di trasfigurare i dati del mondo visibile approdando ad una sorta di iper-naturalismo pittorico o «realismo fino in fondo».

Il «sintagma di realismo magico» si riferisce ad un'arte in cui la realtà si carica di accordi favolosi e di un «di più di significato». I suoi seguaci sono, in ambito più propriamente letterario, «gli scrittori lirici» i quali elaborano poeticamente i dati della realtà empirica. Gli attributi di una scrittura lirica sono meglio definiti da Vittorini in un nuovo intervento apparso in rivista nel '33. Qui il critico opera una distinzione chiarificatrice tra due categorie di scrittori: «coloro i quali leggendo danno una conferma di come in genere è nella vita» e coloro i quali al contrario «ci rivelano un nuovo e particolare come è nella vita». Si capisce che egli non esita a porre questi ultimi assai al di sopra dei primi. Sono «realisti» gli scrittori «che si limitano alla semplice descrizione di ciò che vedono, non aggiungono nulla al nostro senso comune della realtà», non creano e non rinnovano niente»; al contrario sono

scrittori «lirici» narratori come Proust, James, Dostoievskij «i quali arricchiscono in una direzione speciale la nostra sensibilità, riescono a farci vedere le cose come non le avevamo mai viste, a farcele capire come non credevamo possibile». Essi ci fanno dunque «conoscere il mondo daccapo e ci danno con i loro libri la possibilità di accrescere la nostra umanità» di aver dentro «una parola intima di più per accettare o respingere».

Il concetto di scrittura poetica come mezzo per accrescere la propria coscienza, scatto gnoseologico creativo ad un tempo, è anche alla base, vedremo, dell'esperienza vittoriniana di «Conversazione» è ancor più di «Americana». In entrambe le opere c'è una sorta di inveramento-precipitazione di una linea poetica nata fin dai primissimi anni trenta. C'è una concezione dell'arte «come abbandono perfetto alla cosa da dire», una sorta di «fissità che avvampa gli occhi e ci fornisce la chiave dell'esistenza». Ma non anticiperemo il discorso su «Conversazione»; faremo invece ancora un'osservazione sul concetto vittoriniano di «scrittura poetica»: Per Vittorini essa è il mezzo più efficace per veicolare qualsiasi tipo di messaggio ed appare in grado di comunicare un pensiero nella sua interezza, rendere, in modo vivo e visibile, la realtà che si vuole rappresentare.

Per definire in modo chiaro l'evoluzione formale vittoriniana negli anni 33-37 è importante un accenno alla stesura solariana del «Garofano rosso» (febbraio 1933-dicembre 1934): Il progetto che si nasconde dietro questo esperimento «è quello di calare la forma letteraria nel fervore della realtà e del presente», di vedere fino a che punto la forza creativa della letteratura e della cultura si è realmente concretizzata nell'esperienza storica del «fascismo rivoluzione». Nel «Garofano rosso» Vittorini tenta, ancora una volta, di trovare un'identità tra vita e arte, un nesso tra politica e cultura, che la sua fede nell'idealità del fascismo richiedeva. E' un tentativo che abbiamo rilevato fin dagli esordi della sua carriera di scrittore. Il «Brigantino del papa» (1927-29) e tutta la prosa imperniata sul modello rondesco-strapaesano, rappresentavano in sostanza esperimenti letterari funzionali ad una ipotesi di militanza politica nel fascismo. Il «Garofano rosso» testimonia ancora una volontà di presa sul reale, un bisogno di verifica e di confronto con la realtà storica; il fallimento «dell'ipotesi-bisogno» del presente, la evidente antinomia che Vittorini avvertirà tra realtà degradata e idealità letteraria lo porterà, come vedremo, ad una crisi profonda; essa investirà naturalmente anche la forma letteraria, il linguaggio narrativo e sfocerà — dopo una sorta di «gelo conoscitivo», di «furore astratto» — nel nuovo approdo di «Conversazione di Sicilia». Il «Garofano rosso» rappresenta già uno spartiacque tra due modi di comporre; ha in sé un bipolarismo formale e diacronico. Voglio dire, in sostanza, che fin dall'ultimo capitolo (VIII) del romanzo solariano (1934) prende avvio «quel tono di denuncia progettazione che condurrà agli esiti oracolari di «Conversazione»(1937).

Tra il settembre e il dicembre 1934 è scritta dunque quell'ottava e ultima puntata del «Garofano» intrisa già di cadenze prosastiche nuove; in essa è il bisogno insopprimibile di far coincidere fascismo e cultura, di dare alla letteratura una capacità creativa e prammatica nella realtà socio-politica. Proprio a partire dal '34 Vittorini incrementa sul «Bargello» la sua attività di letterato militante e inasprisce la sua polemica antiborghese; egli definisce il ceto della borghesia in base a motivazioni per lo più etico-culturali; tuttavia si possono avvertire timidi segnali di una polemica classista, gli annunci del salto qualitativo di «Erica e i suoi fratelli», dove i rapporti umani, in una società borghese capitalistica, sono visti come rapporti di tipo economico, di sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Dalle colonne del «Bargello», Vittorini sfiora il tema dell'ingiustizia sociale e coglie, — a me sembra — le contraddizioni della politica demografica del regime, che richiede i costi maggiori agli strati sociali più indifesi. Questa mia impressione integra quanto è stato già affermato sul populismo vittoriniano degli anni trenta, considerato troppo letterario e intellettualistico e coglie, in sostanza, nell'umanitarismo vittoriniano, timidi segnali ideologici, idonei ad accogliere il marxismo alla fine degli anni trenta. E' interessante in alcuni interventi del '34 individuare il binomio vittoriniano proletariati-classi colte, una sorta di aggregazione sociale di una parte della cultura alle classi disagiate. Contro l'ingiustizia e la sperequazione sociale, lo scrittore interviene in varie occasioni e talvolta critica il populismo piccolo borghese, la scarsa capacità di discernere i valori della

«borghesia», da quello del mondo operaio: In «Tre operai» di Bernari, Vittorini coglie, seppur in maniera confusa, l'incapacità dell'autore di delimitare i confini ideologici e culturali delle classi subalterne; si stupisce che il testo «sia stato additato al pubblico vilipendio» come un libro comunista: «Mi fanno ridere — dice — gli illusi che credono di scrivere per il popolo narrando la storia di qualche disoccupato. Si capisce, sono gli stessi che dicono «Breviamo la vita del popolo», e non si accorgono che intendono dire “imborghesiamo” il popolo».

In un intervento sui sindacati delle lettere e delle arti (34), Vittorini dissente da Volpicelli sulla creazione di un «sindacato chiuso», al contrario, egli propende per le forme aperte, per le iscrizioni libere. Si domanda «perché dovrebbe essere negato a chiunque lo volesse di fare professione di scrittore, di pittore o di scultore, se non è negato a nessuno di professarsi operaio edile ecc.». Lo scrittore teme che una consorceria degli intellettuali e degli artisti possa creare «una nuova e permalosa categoria di impiegati delle lettere e delle arti», possa impedire o minare qualsiasi possibilità di esercitare una critica seria; vorrebbe mediare il sistema corporativo con l'inalienabile bisogno di libertà intellettuale.

Lo stato coercitivo sul piano della cultura o dell'organizzazione dei quadri intellettuali era ovviamente quanto di più estraneo alle sue aspettative: al contrario, egli pensava alla «cultura» come legittimazione delle azioni politiche, come «reale virtuale». E senza alcun dubbio, ogni intervento dello Stato corporativo doveva esprimere, per Vittorini, delle ragioni culturali, rispondere in campo politico a delle esigenze nate in ambito artistico letterario.

Nel periodo che intercorre tra la stesura solariana del «Garofano rosso» ('33) e gli «astratti furori» di «Conversazione di Sicilia» (febbraio '37) si consuma la speranza vittoriniana di una cultura «egemonica», di un «fascismo-rivoluzione» inteso come concretizzazione pratica di esigenze nate in ambito culturale. Gli anni che vanno all'incirca dal 1933-37, sono anche di accelerata maturazione del linguaggio vittoriniano anni di intensa sperimentazione linguistica e stilistica. A partire dal '33, lo scrittore inizia la traduzione di alcune opere di Lawrence; Raffaella Rodondi coglie in «The plumed serpent» singolari affinità «con gli snodi salienti dell'engagement vittoriniano sino a tutto il '36, in sede giornalistica ma anche in sede narrativa».

Si è già accennato all'influenza esercitata da Lawrence sulla narrativa vittoriniana degli anni trenta; in essa le suggestioni lawrenciane «acquistano in varietà e in spessore, si dispongono irregolarmente sulla pagina per scatti e associazioni improvvise e comunque fuori da ogni calcolo o strategia preordinata quando non testimoniano, invece, l'introyettata acquisizione di formule lessicali o stilistiche».

Proprio il «Garofano rosso» si rivela, ad esempio, «collettore eterogeneo e disponibilissimo sul piano delle strutture narrative». E' possibile all'interno di questo romanzo, isolare precisi schemi, calchi lessicali, immagini di tipo lawrenciano. Il vitalismo dei personaggi vittoriniani, la spontaneità, la loro tensione ad una vita autentica, evidenziano un rifiuto delle convenzioni etico-sociali, simile a quello di tanti personaggi di Lawrence. La facoltà di pensare per immagini, il gusto sensuale della parola, il motivo del viaggio (reale o metaforico di avventura interiore), sono ulteriori elementi che Vittorini può avere assimilato dallo scrittore inglese. Nello scrutinio delle prove narrative e degli articoli vittoriniani del '34, ci è capitato di cogliere il tema del sesso come elemento di tensione liberatoria e antiborghese. In un articolo de «Il Bargello», lo scrittore attua — ad esempio — un intervento a favore della natalità; la libertà della procreazione non è tanto connessa a ragioni politiche quanto a ragioni «culturali» e si associa al concetto della naturalità e spontaneità dei rapporti uomo-donna, alla libertà e all'antiborghesismo dei rapporti umani. L'arte e la cultura coincide in tal caso con la politica demografica del fascismo, ma sempre al di fuori di ragioni propriamente utilitaristiche o propagandistiche del regime.

La narrativa e in genere, la prosa vittoriniana, negli anni che precedono «Conversazione» e «Americana», sembrano dunque essere la risultante di vari elementi e fattori di influenza, non ultimo la

crisi che investirà lo scrittore nella seconda metà degli anni trenta.

Se le traduzioni di Lawrence costituiscono, per Vittorini, una «suggerzione letteraria» nonché un anello importante nell'elaborazione del «linguaggio profetico» vittoriniano, la frequentazione della prosa giornalistica e perfino il linguaggio declamatorio e assertivo della retorica fascista contribuiscono senz'altro alla nascita delle nuove cadenze prosastiche. A ciò andrebbe aggiunto un fattore intrinseco al linguaggio vittoriniano e cioè il suo proprio impulso ad evolvere verso forme di linguaggio medianico. Il linguaggio solariano dello scrittore, dopo il breve esordio rondesco-selvaggio, tende per se stesso a puntar sul tono e il valore evocativo della parola; in tal senso, gli esiti oracolari della seconda metà degli anni trenta non sono che lo sviluppo e la precipitazione di una poetica che assume l'arte come «rivelazione» e il linguaggio come canale medianico.

A partire dal 1934, una letteratura diacronica e sincronica della prosa narrativa e giornalistica vittoriniana evidenzia dunque, un'accelerata evoluzione formale e stilistica. Nei vari racconti pubblicati in rivista compare una tendenza al fono-simbolismo, all'iterazione di parole e sono presenti i primissimi casi di sinestesia. Vittorini sperimenta la misura breve del periodo, una prosa a sottovento della poesia in cui è evidente l'influsso della lirica contemporanea; la serie di allitterazioni e di anafore danno come un ritmo musicale al periodo e ne provocano una amplificazione.

Negli interventi critici apparsi in rivista nello stesso periodo, lo scrittore non rinuncia a ridefinire i cardini di una poetica antinaturalistica, di una narrativa essenzialmente «lirica». In una recensione al romanzo di Giansiro Ferrata, egli definisce il libro «di una singolare bellezza fisica, una bellezza «tempo» al di là delle immagini e delle cose». Il romanzo non ha in sé «quel fluire degli anni», simile alle epopee borghesi ottocentesche, nelle quali «la bellezza-tempo è un continuo tirare le somme cifra dopo cifra, cioè una somma di immagini». Al contrario, nel romanzo «Luisa» vi è, per lo scrittore, una nozione quasi «extratemporale» del tempo, «un miracoloso divenire» proustianamente inteso, dal quale si possono desumere, le leggi «universali» che governano il mondo; nel romanzo di Ferrata non vi è mera trascrizione di ricordi, stati d'animo, o situazioni, vi è, piuttosto, una sorta di «risonanza acustica», la quale:

«permette di ascoltare come in fondo ad un pozzo il rumore delle carrucole che nell'interno dei personaggi fanno andare e venire le cose».

Essa ci permette ancora di rilevare, in una compresenza di passato presente e futuro, quella che è l'essenza della realtà. Nel romanzo c'è una nozione bergsoniana del tempo, inteso come «divenire reale» e non come «tempo spazializzato».

Risale al 1934 un intervento dello scrittore sul romanzo di Remigio Zena, «La bocca del lupo»: Il libro sembra a Vittorini come «parlato tutto di un fiato», la narrazione come «tolta di peso dalla bocca e dal cuore dei personaggi»; alcuni brani gli appaiono concretarsi in piena forma di «monologo interiore» e raggiungere «una bellezza di movimento simile a tanti romanzi contemporanei». Tuttavia «l'inferno intimo» dei personaggi di Zena appare al critico quasi «picaresco», rispetto a quello dei personaggi della narrativa contemporanea; sembra «vero di quel genere di vero che si limita a confermare e rendere indispensabile la realtà nelle sue apparenze».

Abbiamo accennato ad alcuni interventi del '34, in cui lo scrittore porta avanti, in maniera accesa, la sua polemica antiborghese. Direttamente collegati al tema dell'antiborghesismo, sono alcuni articoli vittoriniani sull'architettura moderna.

43

Affrontando il discorso sull'architettura razionale, Vittorini coglie in essa l'espressione di bisogni e di valori nuovi. Tuttavia, le potenzialità insite in quest'arte gli appaiono come vanificate, svuotate di significato. Un'architettura autenticamente innovativa sembrava a Vittorini, in una realtà contemporanea e degradata, costretta «a funzionare da posticcia», a soccombere a nuove forme di accademismo «stile novecento». «L'arte del novecento, la quale avrebbe dovuto affermare «valori nuovi», un nuovo modo di concepire la vita, era diventata una sorta «di surrogato in più fra cento altri surrogati degli stili», «Uno zuccherino in più nelle mani dei centomila «poltroni» che presumevano

esercitarla. L'artista stesso, anche il più autentico, aveva finito così «per lavorare il proprio miele in funzione di stile bello è fatto», per dar vita a «simboli di bellezza non bellezza». Vittorini vedeva, dunque, vanificate le possibilità rivoluzionarie della nuova architettura, strumentalizzate le sue premesse, potremmo dire «antagonistiche», nei confronti dei valori borghesi dominanti. La posizione richiama alla mente quella assunta da Persico, notoriamente non fascista, il quale si rese conto, in maniera precoce, che il compito della moderna architettura era fallito; essa non era riuscita a creare le condizioni per una corrente culturalmente innovatrice, né a modificare i tratti politici di un'epoca.

L'architettura razionale aveva, in sostanza, mancato il suo bersaglio: quello di raggiungere «una bellezza specifica dei suoi propri termini strutturali che realizzasse in fatto estetico nuovi valori, ogni ragione utilitaristica e politica».

Come ogni altra forma di creazione artistica, essa «avrebbe dovuto esprimere un «puro bisogno», «un'intima necessità», e «trovare il suo canto di forme nell'esprimere la vita al suo momento originario». Nell'affrontare il problema dell'architettura popolare e dell'architettura tout court, Vittorini aveva sempre pensato ad una risoluzione estetica di ogni finalità pratica o utilitaristica. A prescindere da qualsiasi scopo prefissato, l'architettura popolare avrebbe dovuto esprimere per lo scrittore «un puro bisogno di vivere e di abitare», al di là di qualsiasi distinzione sociale. Essa, in particolare, avrebbe dovuto evitare qualsiasi suggestione retorica o propagandistica, qualsiasi forma architettonica preconfezionata o convenzionale. Cos'era, se non una convenzione estetica, quella fissità mentale degli architetti secondo la quale «l'idea di casa popolare riusciva inscindibile dall'idea di arnia umana?». La monumentalità della casa «arnia» popolare non rispondeva — per Vittorini — né ad esigenze estetiche né ad esigenze strutturali o ideologiche. La casa popolare doveva essere «casa pura», abitabile per tutti, «tanto dall'operaio quanto dall'industriale o dall'uomo di studio».

Contro un'arte accademica, provinciale, antimoderna, lo scrittore prende posizione anche in altri interventi del '34; del critico G. Waldemar rifiuta, ad esempio, «il convenzionalismo estetico», la sua tesi dell'«antimodernità» della cultura italiana, corroborata da posizioni nostrane strapaesane e ormai improponibili; Waldemar suggeriva in arte un nuovo accademismo greco-romano, il canone della verosimiglianza, il concetto del mondo esterno, come «verità intangibile»: aveva la pretesa di annullare con un colpo di spugna tutta l'arte figurativa d'avanguardia, da Coubert in poi, adottando «argomenti che sarebbero stati altrettanto validi per stroncare tutta la pittura italiana del tre-quattrocento».

Abbiamo già accennato all'accelerata evoluzione linguistica vittoriniana, a partire all'incirca dal '34. L'ottava e ultima puntata del «Garofano rosso», «Giochi di ragazzi» ed «Erica» testimoniano quel tono di denuncia-progettazione che sfocerà poi nel linguaggio profetico di «Conversazione di Sicilia». Questa fase della sperimentazione letteraria evidenzia ancora la ricerca vittoriniana di una identità tra arte e politica, il tentativo di recuperare i dati storici e ideologici nell'«assoluto della letteratura». Nel momento in cui il fascismo opera le sue scelte fondamentali (guerra in Etiopia, intervento a favore di Franco nella guerra civile spagnola), la prosa giornalistica vittoriniana mostra lo sforzo di riaffermare un ruolo e un potere della «cultura» sempre più vacillanti, di sanare l'interna conflittualità tra «idealità letteraria» e realtà concreta.

A partire dal '35, c'è sul «Bargello» una riduzione numerica degli interventi di carattere critico-letterario, mentre un notevole incremento subiscono gli articoli vittoriniani di polemica politico-culturale. Il linguaggio declamatorio, assertivo, talora interrogativo della prosa di Vittorini testimonia un'esigenza di «auto-chiarificazione», l'attenzione costante ai temi dello Stato corporativo, della condizione socio-economica dell'intellettuale, dell'etica collettivistica. Lo scrittore assolutizza il concetto di «antiborghesismo», lo considera cardine di ogni forma di cambiamento, di contrapposizione ai non-valori di una società borghese capitalistica.

Lo spirito borghese-individualistico conduce — per Vittorini — al deprecato egoismo, «al bisogno di distinguersi dal popolo e trincerarsi nella difesa dei propri privilegi». Esso confonde l'«interesse economico» con «l'idea», esige la morte di qualsiasi virtù morale e di ogni forma di solidarietà

sociale.

La lotta allo spirito borghese va dunque intrapresa a livello culturale e politico-coercitivo. Il totalitarismo dello Stato fascista è paradossalmente inteso da Vittorini come espressione dell'«assolutezza» della cultura. Esso si nutre, nella seconda metà degli anni trenta, di una ideologia — per così dire — «idealistico-socialisteggiante» e di un umanitarismo comunista e neo-romantico.

L'intreccio tra politica e cultura implica la piena responsabilità degli intellettuali, la loro necessità «di entrare nelle abitudini, nei pensieri e nei sentimenti degli uomini» per portarli ad una nuova concezione della vita.

L'intervento statale è quasi un mezzo attraverso il quale uniformare l'azione politica all'«idealità culturale», ad un'etica collettiva, anti-borghese. La contraddizione nasce, per Vittorini, nel momento in cui lo Stato fascista adopera i suoi metodi coattivi anche nei confronti di quella cultura, che per lui ha un ruolo essenziale; l'inganno diviene palese e i conti non tornano.

Gli articoli della seconda metà degli anni trenta, evidenziano pertanto la crisi dell'intellettuale siciliano, la sfiducia nella possibilità che «la cultura» possa ormai modificare la realtà delle cose. Vittorini vive una fase di disorientamento, la delusione della propria impotenza; affronta più volte il tema della proletarianizzazione del lavoro intellettuale, il problema dell'inquadramento sindacale per la categoria di pubblicisti, la tematica dell'unificazione della cultura; tenta, inoltre, di dare ancora una giustificazione culturale ed etica all'intervento italiano che proprio in quel periodo si va attuando in Etiopia. La tematica sindacale lo spinge poi sul versante di una polemica filo-classista, lo porta ad una distinzione tra datori di lavoro e prestatori d'opera.

Vittorini approda, evidentemente, in questo periodo, ai primi testi della filosofia marxista e comincia a nutrire delle incertezze sulla effettiva capacità del fascismo a realizzare l'uguaglianza sociale e il superamento dei conflitti di classe.

13

Questione importante per lo scrittore è quella dell'«unificazione della cultura», il concetto di una formazione culturale «base», intesa soprattutto come «preparazione spirituale di tutti i cittadini senza alcuna distinzione». Essa «avrebbe aperto — dice — nuove possibilità di gusto, di letture, di comprensione umana per tutti», ed avrebbe evitato l'esclusione del lavoro manuale da queste possibilità culturali e sanato la disuguaglianza sociale.

Vittorini pensa, in sostanza, ad «un'eguaglianza di condizione morale» tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, che rende indifferente la scelta della professione e i «salari — come egli dice — tutta la vita sociale al piano superiore in cui si trova la vita degli artisti».

Il tema della «unificazione della cultura», apparentemente marginale e «peregrino», assume dunque un'importanza fondamentale e diviene l'asse portante della questione sociale. Unificare la cultura al punto che tutti abbiano «la stessa base di preparazione spirituale» significa — per Vittorini — «spogliare dell'importanza borghese» le professioni intellettuali, quelle «dell'uomo meccanicamente colto».

Se la cultura «base» diventasse possibilità aperta a tutti, l'individuo «meccanicamente colto», perderebbe la sua importanza fittizia, «il suo valore sociale distinto»; in compenso, acquisterebbe valore «la vera cultura», quella gratuita e aliena da fini immediatamente pratici, la sola cui spetta il compito «di creare» e «di fare», in senso assoluto; una cultura, dunque, che implichi gerarchie di «valore», che non sia «un mezzo» ma un fine scaturito dal libero pensiero, alieno da scopi individualistici.

Sono questi temi della giustizia sociale e della unificazione culturale, ad essere dibattuti da Vittorini anche nel «Quaderno '37» e nella contemporanea prosa narrativa.

Nel corso del '35 affiorano nello scrittore i primi dubbi sul sistema corporativo, su un regime fascista che mantiene inalterati tutti i privilegi, le «forme» — come egli dice — di uno spirito borghese andato.

Lo scrittore assume posizioni di fronda all'interno del regime, nega l'affinità di «fascismo» e «reazione conservatrice», auspica la radicalizzazione del conflitto tra corporativismo e vecchie forme di «filisteismo».

borghese».

L'espansionismo italiano in Etiopia è approvato, all'insegna del collettivismo e dell'umanitarismo universalistico. Esso gli appare «una missione di civiltà», cui è estranea ogni concezione razzista o nazionalistica: La guerra in Africa è, in quest'ottica, nient'altro che l'estrinsecazione delle potenzialità rivoluzionarie del fascismo, l'ulteriore passo avanti «nell'ascesa della massa alla sovranità politica». Le sue motivazioni sono, pertanto, «culturali», «storiche» e persino etico-religiose.

Dal 1935 prende l'abbrivo un concetto vittoriniano di identità ARTE-COSCIENZA-CIVILTÀ' e soprattutto si specifica il concetto di cultura intesa come «azione virtuale» e suprema giustificazione degli eventi storici.

La cultura intesa da Vittorini come «coscienza» ha la capacità di modificare il tessuto degli avvenimenti e rinnovarsi, sottintende inoltre il concetto di «universalizzazione» dei popoli, «l'annientamento di ogni mistero del sangue».

Se operiamo una lettura sincronica degli articoli vittoriniani del «Bargello» e delle prove narrative dello stesso periodo («Il Garofano rosso», «Giochi di ragazzi», «Erica»), scopriamo i medesimi supporti ideologici e le stesse strutture sintattiche. La lettura comparata mostra il tema della polemica sociale, il medesimo utilizzo delle parole «corporativismo» e «collettivismo» intese come termini sinonimi e paradigmatici di una società classista.

Lo stile paratattico, assertivo, interrogativo tenta di tradurre, in modo rigoroso e sintetico, un'intuizione o un'idealità e ci immette in una dimensione conflittuale; lo scrittore tenta di ridefinire il ruolo e la funzione dell'intellettuale, di combattere l'accademismo e la «reazione» dell'arte ufficiale.

In modo particolare, in ambito narrativo, i «personaggi-funzione», le figure scarnificate e assottigliate del «Garofano» e di «Giochi di ragazzi» indicano un pensiero dialettico, un'esigenza di ordine intellettuale. Nati «in funzione della cosa da dire», essi esemplificano la scelta di campo che lo scrittore compie — o sta per compiere — in quel momento. Eppure, il «comunismo» cui Vittorini fa riferimento, in modo esplicito in «Giochi di ragazzi», è ancora privo di valenze rigorosamente ideologiche e viene adoperato nella doppia accezione di una «dimensione perduta» e «una dimensione da conquistare»: La prima, condurrà alla «quiete nella non speranza» e al nuovo linguaggio monologante di «Erica e i suoi fratelli»; la seconda, porterà alla negazione degli «astratti furori» e allo sbocco di «Conversazione di Sicilia» e di «Americana».

In entrambe le dimensioni narrative, la «crisi» con la sua ingombrante e antagonista presenza è sempre un termine necessario di confronto.

L'intervallo temporale — che va dall'inverno del '36 all'autunno del '37 — segna, per Vittorini, la fase acuta di una crisi ideologica e letteraria, la deflagrazione dell'illusione di un «protagonismo» della cultura in seno al fascismo. Fattori scatenanti di ciò che la critica ha indicato col nome di «astratti furori» vittoriniani, sono gli avvenimenti in Spagna e il fallimento della politica mussoliniana in Etiopia, non certo oasi felice del corporativismo integrale.

L'inverno del '36 segna dunque lo stazionamento vittoriniano nel dubbio, una fase di smarrimento e di «alienazione» intellettuale.

Lo scrittore si lancia in una battaglia per la «civiltà», intraprende un dialogo serrato con i centri e gli apparati di diffusione della cultura, approda allo studio della filosofia. Appaiano, infatti, in alcuni articoli di questo periodo, lacerti di filosofia idealistica e spunti di cultura vichiana. L'approdo ambizioso alla filosofia sembra quasi trovare una giustificazione nel concetto crociano di «identità», sul piano «estetico», della conoscenza artistica e di quella filosofica, entrambe intese come forma di «intuizione» rispettivamente del «particolare» e dell'«universale».

Se la differenza tra conoscenza filosofica e conoscenza artistica risulta essere, per Croce, una differenza di «grado di conoscenza», ogni «forma» d'arte viene forse intesa da Vittorini come sostanziata di filosofia e anzi ogni forma di speculazione filosofica si intende «risolta» nella creazione artistica.

Il testo dell'articolo vittoriniano «Dell'obbligatorietà di credere» ('37) è qualificato in calce come un brano proveniente da un libro di cultura vichiana (Del progresso civile come religione), mai

pubblicato. Nel brano compaiono echi della riflessione vittoriniana successiva al «Garofano rosso»: il concetto di CULTURA intesa come COSCIENZA, il rifiuto di una concezione liberal-democratica della salvezza individuale. Nell'«Obbligatorietà di credere» c'è il mito di una storia ideale ed eterna imperniata sul progresso civile, inteso come norma di comportamento umano; il tono profetico e il lessico ricordano ancora chi e suggestioni lawrenciane, ma rimandano soprattutto allo spiritualismo e storicismo idealistico. Il concetto di «civiltà universale» si specifica in altri interventi sul «Bargello» del '37: In essi la Storia è intesa come affermazione continua dello spirito che esclude ogni forma di «inerzia» o «immobilismo» della cultura; permane, inoltre, la giustificazione della conquista italiana dell'Etiopia, inteso come fatto storico e culturale, il quale esclude il ricorso ai concetti di «pluralità imperiali» e di «solidarietà tra potenze colonizzatrici occidentali. Una siffatta identità degli stati occidentali non può essere spiegata, per Vittorini, che come «solidarietà di classe». Al contrario, la colonizzazione italiana dell'Etiopia ha un senso per lo scrittore, solo se il regime mussoliniano inasprisce i termini di una contrapposizione tra i «nuovi valori» del fascismo e l'imperialismo borghese, si fa, cioè, portatore di una novità culturale e civile. Nei mesi che precedono la stesura di «Conversazione di Sicilia» (settembre del '37), riaffermare il protagonismo della «cultura» significa, dunque, per Vittorini, riportare il problema dell'organizzazione della vita sul terreno diretto «del divenire culturale», ribadire il concetto di universalità del progresso umano. Ed è importante ribadire che la «cultura» non è, per lo scrittore siciliano, patrimonio aristocratico di pochi, ma «cultura di massa al suo più alto grado raggiunto», quasi un «fine» naturale di ogni uomo. «Conversazione di Sicilia» segna il passaggio da uno stato di crisi intellettuale ad una condizione di rinnovata fiducia nella funzione euristico-creativa dell'arte e della cultura. La scrittura poetica, immagine speculare, «precipitato» di una coscienza rinnovata, riafferma il suo ruolo non irrelato dalla storia. La nuova «codificazione formale», nata come risoluzione dei «furori astratti», decide soprattutto della «vitalità e dell'efficacia del messaggio culturale», ossia della sua «prammatilità». La capacità coinvolgente del nuovo linguaggio vittoriniano di «Conversazione» segna il ridimensionamento dell'io monologante ed autosufficiente e l'apertura ad altre soggettività. Il protagonista «è il personaggio collettivo che, di volta in volta, si incarna nelle diverse voci monologanti, prende corpo nelle diverse figure e lascia rimbalzare la parola-idea dall'uno all'altro personaggio in un interrotto interrogarsi».

Il linguaggio di «Conversazione» segna dunque un nuovo capitolo della storia letteraria vittoriniana e tuttavia evidenzia la «permanenza» di una linea poetica che assume l'arte come rivelazione di «verità» e come rifondazione della storia contingente e falsificante. Si vuole affermare qui che, al di là di ogni concezione metafisica dell'arte, di ogni meditazione cosmica, c'è nel linguaggio poetico vittoriniano, una tensione verso la vita, la fiducia che la «forma letteraria» (o «forma della coscienza») possa riprogettare e garantire la storia.

1. E. Vittorini, Filippo De Pisis, «Il Bargello», a.V, n.2, 8 genn., 1933; Filippo De Pisis, «L'Italia Letteraria», a.V, n.5, 29 genn., 1933, p.4.

2. Ibidem.

3. E. Vittorini, Savino Annigoni, «L'Italia Letteraria», a.V, n.3, 15 genn., p.4, 1933.

4. Ibidem.

5. E. Vittorini, Mostre fiorentine: Colacicchi, Peyron, «Il Bargello», a.V, n.6, 5 febb., 1933, p.3.

6. E. Vittorini, Peyron, Colacicchi, «L'Italia Letteraria», a.V, n.7, 15 febb., 1933, p.3.

7. Ibidem.

8. Ibidem.

9. «Non sbaglia (Colacicchi).. in quelle mitiche composizioni dove tende a far fruttare più magiche e

metafisiche realtà pittoriche dal suo nativo sentimento di cose. Non sbaglia ma non riesce o non riesce quanto sarebbe necessario... Ma ciò non vuol dire ch'egli non debba riuscire. Quel giorno che riuscirà parleremo di «un realismo magico «di Colacicchi». Ibidem.

10. E.Vittorini, *Realisti e lirici*, «Il Bargello», a.V., n.5, 31 dic., 1933, p. 3.

11. Ibidem.

12. Ibidem.

13. «E' certo che solo chi viene a svelarci altro animo nel nostro stesso animo io saprò chiamarlo scrittore».Ibidem.

14. E.Vittorini, *I nostri simili*, «Il Bargello», a.V., n. 27, 2 luglio, 1933, p.3; poesia in Mussolini, «Il Bargello», a.V, n.5, 1933, p.3. ; Ungaretti, «Il Bargello», a.V, n.35, 27 ago., 1933, p.3.

15. Sull'inefficacia del linguaggio meramente descrittivo, Vittorini si sofferma in alcuni interventi; citiamo, in particolare: E.Vittorini, *Cinema ieri e oggi*, «L'Italia Letteraria», 22 genn., 1933p.4.; *Libri verdi.*, «Il Bargello», a.V., n.4 ,28 genn., 1934., p.4; in quest'ultimo articolo, lo scrittore rifiuta l'arida esposizione dei fatti storici la quale non ha, per lui, alcun valore, «né per il pubblico, né per il gusto».

16. Anna Panicali, *Il primo Vittorini*, op.cit., pp.143-149.

17. E.Vittorini, *I nuovi antiborghesi*, «Il Bargello», a. VI, n.42, 21 ott., 1934; *Borghesismi*, «Il Bargello», a. VI, n.46, 18 nov., 1934, p.3; *Lettere borghesi*, «Il Bargello» a. VI, n.48, 2 dic., 1934, p.3; *Borghesi al magnesio*, «Il Bargello», a.VI, n.51, 23 dic., 1934, p.3; ecc.

18. «Bisogna evitare che il popolo si senta imbarazzato dal numero dei figli, che l'esistenza gli diventi più difficile perché ha dei figli». E.Vittorini, *Propaganda controdemografica*, «Il Bargello» a.VI, n.47, 25 nov., 1934, p.3.

19. A.Asor Rosa, *Scrittori e popoli*, op.cit., p.112.

20. «..mi interessa il lato psichico della felicità umana... con le relazioni che ne derivano tra uomo e uomo. E se non dico Dostoevskij ma Marx è perché sono convinto che... alle condizioni necessarie per il raggiungimento del minimo di questo risultato porta meglio l'idea marxista.» Lettera a S.Guarnieri (1937), in E.Vittorini, *I Libri, la città e il mondo*, ed. Einaudi, 1985.

21. «Ci vuole tanto ad allungare i rapidi di una vettura di terza? se in nove ore si può andare da Milano a Napoli perché un operaio o comunque un ingegnere povero... è costretto ad impiegarci il doppio? Una volta i commendatori d'Italia erano dell'opinione che il popolo ha tempo da perdere. Giudicavano dal fatto che se perdeva una giornata non perdeva che quindici lire..» E.Vittorini, *F.F.S.S. e popolo*, «Il Bargello», a. VI, n.50, 16 dic., p.3, 1934.

E ancora:

«...sei un giovane scrittore e non c'è chi ti possa aiutare... E dai sotto quindici giorni che una settimana mangerai...Se ad ogni modo crepi... ai bambini che ti lasci dietro una volta tanto penserà l'accademia con un incoraggiamento di duemilacinquecento lire..». E.Vittorini, *Lamento per lo scrittore giovane*, «Il Bargello», a.VI, n.49, 9 dic., p.3, 1934.

22. «Si è letto in questi giorni —dice — che in Germania si sta facendo messe di scarpe usate, nonché vestiti... Questo rientrerà nello spirito cristiano come possono intenderlo i buoni borghesi ma denuncia una mentalità assai poco rivoluzionaria... il significato viene ad essere quello del padrone che regala.. i propri indumenti smessi al servo. E.Vittorini, *Scarpe usate*, «Il Bargello», a.VI, n.51, 23 dic., 1934, p.3.

23. E.Vittorini, *Tre operai che non fanno popolo*, «Il Bargello», a.VI, n.29,22 lug., p.3, 1934.

24. E.Vittorini, *Le arti e i sindacati*, a.VI, n.28,15 lug., p.3, 1934.

25. Ibidem.

26. E.Vittorini, *Il Chiunque e le categorie*, «Il Bargello», a.VI, n.35, 2 sett., p.3, 1934.

27. v. E.Vittorini, *Hitler non vuole critica*, «Il Bargello», a.VI, n.35, 2 sett., p.3, 1934.

28. «Domando a quali scuole bisogna ancora mandare i nostri giornalisti...per apprendere come il mondo deve fare molto cammino prima che una polizia di Spagna o Finlandia possa avere ai nostri occhi ragione? «E.Vittorini, *Stampa e propaganda*, «Il Bargello», a.VI, n.45, 11 nov., p.3 1934.

28bis. Per importanti riferimenti all'evoluzione linguistica vittoriniana v. A.Panicali, *Il primo Vittorini*, op.cit.

29. R. Rondondi, *Vittorini e Lawrence*, op.cit., p. 566.

30. *ivi* pp. 564-565.

31. Ci riferiamo all'appellativo di Eva per designare l'emblema della femminilità, allo schema del romanzo a due coppie, o ancora alla iper-sensualità di alcuni personaggi ecc.

32. E.Vittorini, *Demografia e amore secco*, «*Il Bargello*» a.VI, n.52, 30 dic., p.2, 1934.

33. «..ho intervistato una popolana...le ho chiesto se conoscendo un segreto che le consentisse di «giacersi con il suo uomo» senza fare figlioli essa sarebbe stata contenta di non farne. Ma ha risposto... che ad essa piaceva la vita com'è e via via di seguito in un crescendo da mettere in imbarazzo Lawrence».

Ibidem.

33bis. Per un approfondimento del linguaggio lawrenciano mediato da Vittorini un'utile lettura è stata D.H.Lawrence, *Il serpente piumato*, ed. Mondadori I, gennaio 1962.

34. Per uno studio sul linguaggio vittoriniano v. A.Panicali, *Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana degli anni trenta*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova ed. 1973; Vittorini e «*Solaria*» in *Quaderno 70 sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970.

35. E.Vittorini, *Il signore che voleva assassinarlo*, in *Opere Narrative*, cit., pp.791-797; *Trasformazione*, «*Occidente*», a.II, vol.V, pp.111-113, 1933; *Il bambino che si sveglia*, «*L'Ambrosiano*», 20 marzo, p.3, 1934.

36. «Gino Gino...lo chiamarono... Ma lui di filato correva sotto la pergola a vedere la musica...quando giunse sentì lo sguardo cattivo». E.Vittorini, *Trasformazione*, in *Opere Narrative*, cit., p.778.

E ancora:

«Ricordo di essermi svegliato un'intera estate nel paese più bello del mondo. fu al principio della mia esistenza ed io m'immagino che sono nato così al primo di questi risvegli. Nel sonno udivo d'un tratto cantare... nel sonno era come una fiamma... Mi riaddormentavo e sognavo e ogni giorno lo stesso sogno; sognavo di essere diventato...» E.Vittorini, *Bambino che si sveglia*, in *Opere Narrative*, cit., p.781; Anche in «*L'Ambrosiano*», 20 marzo, p.3, 1934.

37. E.Vittorini, Luisa, «*Il Bargello*», a.VI, n.1, 7 genn., p.3, 1934.

38. *Ibidem*.

39. *Ibidem*.

40. E.Vittorini, Remigio Zena, *La bocca del lupo*, «*pan*», 1 marzo, pp.608-611, 1934.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

43. E.Vittorini, *Lo stile novecento*, «*L'Ambrosiano*», a.VI, 2 maggio., p.3, 1934; *Lo stile novecento*, «*Corriere adriatico*», 30 magg., p.3, 1934; *Lo stile novecento*, «*Il Bargello*», a.IV, n.19, 13 magg., p.3, 1934.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*.

46. Luisa Mangoni, *Interventismo della cultura*, op.cit., pp.214-216.

47. E.Vittorini, *Si salvi chi può*, «*L'Ambrosiano*», 7 giu., p.3, 1934. Un brano dell'articolo è in *Diario in pubblico*, op.cit., pp.69-70.

48. E.Vittorini, *La casa pura*, «*Il Bargello*» a.VI, n.10, 11 marzo, p.3, 1934.

49. *Ibidem*.

50. E.Vittorini, *Case popolari e case minime*, «*L'Ambrosiano*», 7 marzo, p.3, 1934. Parte dell'articolo è riportato da Vittorini in *Diario in pubblico*, cit., pp.64-66.

51. «Si mira giusto nel tendere alla creazione di un apparecchio che sviluppi «abilità» nel senso più puro possibile... e si procede sbagliato nel fare dipendere la possibilità di questa creazione dallo

svolgimento di un tema... che è soggetto, nella pratica, ad ogni specie di convenzionalismo e predisposto a suggestioni retoriche». E.Vittorini, *La casa pura*, cit. ibidem.

52. Ibidem.

53. Ibidem.

54. «Certo —dice — il libro (di Waldemar) oltre che a suscitare il favore di Soffici ha forti qualità per servire da specchio alle allodole. Metà degli italiani che hanno agitato idee in fatto di cose dell'arte possono riconoscervi il suono delle loro più abituali parole... e specie se si fermano dove si legge che...«l'inoculazione del virus italiano, l'iniziazione alla cultura latina pagana o cattolica sono una necessità per l'uomo occidentale...Ci sono pagine e pagine nel libro, di descrizione apocalittica, dello sfacelo verso il quale sarebbe avviata la civiltà moderna... e poi per tutta salvezza... non sa augurare altro che una rinascita del convenzionalismo greco-romano». E.Vittorini, *Waldemaro nel paese delle meraviglie*, «Il Bargello», a.VI, n.6, 11 febb., p.3, 1934; L'articolo compare anche col titolo: *Le forche Waldemarie*, «L'Ambrosiano», 1 feb., p.3, 1934; Brani del testo sono riportati in *Diario in pubblico*, op.cit., pp.54-55.

55. Ibidem.