«CONVERSAZIONE IN SICILIA» DI ELIO VITTORINI

di *Vittorio Spinazzola*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1996

Sommario

1.	Genesi e storia.	4
2.	Struttura.	7
2.1.	Io narrante e punto di vista narrativo.	7
2.2.	Sistema dei personaggi.	9
2.3.	Coordinate spazio-temporali.	11
2.4.	Articolazione d'intreccio.	12
3.	Tematiche e contenuti.	16
4.	Modelli e forme di genere.	18
5.	Lingua e stile.	21
6.	Nota bibliografica.	25

1. Genesi e storia.

Nato da una volontà di provocazione e di scandalo energica, persino temeraria, *Conversazione in Sicilia* deve la sua fortuna storica alla combinazione di due fattori: la capacità di proporsi come il libro manifesto di una nuova letteratura, sorretta da un impegno etico-civile di stampo inequivocabilmente progressista; ma insieme, l'adozione di un linguaggio letteratissimo, ad alto quoziente di sperimentalismo innovativo, molto lontano dalle forme tradizionali della narrativa socialmente impegnata.

L'efficacia dell'opera vittoriniana, assurta subito tra le poche meritamente leggendarie del nostro Novecento, si basa su una riscoperta corrucciata e accorata delle condizioni di indigenza materiale dei ceti popolari meridionali. Ma la rappresentazione di questa realtà iniqua viene trasfigurata alla luce di un rovello intellettuale e morale che ne proietta i termini in un orizzonte di assolutezza simbolica, sulla spinta di un *pàthos* lirico infrenabile.

Così *Conversazione in Sicilia* appare un libro semplice e nello stesso tempo complesso, portatore di un senso generale ben percepibile e tuttavia aperto alle possibilità interpretative più varie. La sua scrittura è modellata con una estrosità, una scaltrezza che testimoniano un processo di elaborazione quanto mai sofisticato. Nondimeno, il sistema di valori ideali cui Vittorini fa appello ha una eloquenza immediata che li rende assai facilmente, se non irresistibilmente condivisibili. È vero che il regime dittatoriale rendeva necessaria un'allusività cautelosa. Ma ciò non diminuisce affatto, anzi paradossalmente esalta l'afflato universalistico del messaggio che lo scrittore intende diffondere: anche se, certo, ne limita l'area d'influenza a un pubblico di buona competenza letteraria.

Il fatto però è proprio questo: gli interlocutori elettivi del testo vittoriniano erano appunto i ceti colti, nelle tensioni e inquietudini che li animavano lungo i tardi anni Trenta, sospesi tra il massimo consenso al fascismo e l'insorgere di un risentimento profondo contro il regime, ormai smascheratosi nella sua natura di destra antipopolare. La genialità dello scrittore consisté nell'interpretare e sintetizzare suggestivamente gli stati d'animo fermentanti nelle élite giovanili letterariamente avanzate e politicamente anticonformiste. Così poté accadere che un intellettuale di bassa estrazione sociale e di formazione autodidattica sapesse mobilitare al meglio le energie della cultura d'opposizione rinascente, ottenendo un successo in cui il riconoscimento di prestigio formale si saldava con l'adesione alla proposta di impegno militante.

Nel rileggere oggi *Conversazione in Sicilia*, a mezzo secolo di distanza dalla sua comparsa, si impone però una considerazione ulteriore. L'opera mantiene infatti inalterati i motivi di fascino singolare della sua pagina, sostenuta da una

sapienza retorico-stilistica indiscutibile, per quanto sin troppo esibita. Sempre apprezzabile appare d'altronde il codice dei valori umanitari predicati da Vittorini, anche se la loro indole largamente sincretistica denuncia una sommaria vaghezza. Ma queste due chiavi di lettura, se vengono accostate troppo strettamente, rischiano di lasciare poco spazio a un'indagine sulla tenuta propriamente narrativa del testo, evitando di illuminare caratteri e portata del suo assetto strutturale. Invece, proprio qui trova radice il valore più saldo del libro.

Il nucleo genetico del romanzo ha un'indole di apologo insieme storico e antropologico, dove la dimensione dei fatti privati si mescola a quella delle vicende pubbliche. La *fabula* pone in scena un giovane emigrante che, tornando ai luoghi d'origine, ripensa e reillumina i suoi rapporti parentali: regola per così dire i conti con la comunità di nascita, da cui non ha più nulla da apprendere e nella quale non avrebbe più senso reinserirsi; ne fuoriesce quindi per sempre, sorretto da una matura consapevolezza adulta. Silvestro, il protagonista narratore, non rinnega ma oltrepassa la condizione di figlio per assumere quella del cittadino responsabile, ormai in grado di proiettarsi dall'ambito del microcosmo familiare a quello del macrocosmo sociale, per portarvi un'idea di solidarietà fraterna orientata anzitutto verso i membri più deboli, più offesi della famiglia umana.

Sono queste coordinate di racconto a mediare opportunamente la ricchezza di risorse d'una scrittura ad alta concentrazione espressiva e l'essenzialità di un patrimonio concettuale scandito, reiterato, ricantato nella sua incandescenza elementare. Il romanzo di Silvestro narra la storia di un congedo definitivo dai genitori: e assieme, dal regime sociale cui non potevano non appartenere. Qui sta il motivo per cui *Conversazione in Sicilia* attinge il senso di una parabola dal valore totalmente esemplare; e qui si giustifica l'onda di musicalità verbale assorta e emozionata, contristata e esultante che pervade una narrazione librata tra realisticità circostanziata e incantamento visionario.

D'altronde, è proprio la calibratura serrata della parabola romanzesca a dare misura dello stacco vertiginoso segnato da *Conversazione in Sicilia* rispetto alle prove precedenti dello scrittore. La sua carriera si era sviluppata sotto un segno di incertezza, per svolte continue, secondo progetti disomogenei. Ora Vittorini sente di aver imboccato la strada giusta: quella cioè che gli consente meglio di riutilizzare le diverse sollecitazioni alle quali aveva aderito, ricomponendole in un organismo testuale originalmente coeso.

Nella nuova opera è in effetti agevole riconoscere le tracce delle esperienze e tentativi accumulati durante gli anni di apprendistato: il gusto della prosa d'arte sobriamente raffinata, d'ispirazione rondesca, e le suggestioni della grande narrativa decadentistica europea; il metaforeggiare criptico di scuola ermeti-

ca e la nitidezza evocativa del memorialismo di aura solariana; il vigore epicizzante dei romanzieri americani contemporanei e la disposizione a adottare un'ottica di ingenuità fantasiosa; le reminiscenze del realismo naturalistico e le aperture a una surrealtà *allucinatoria*; il calore d'un vitalismo erotico spregiudicato e la severità d'un bisogno di purezza morale; infine, il confronto polemico con gli smarrimenti della coscienza borghese e la ricognizione drammatica della vita popolare.

Come è noto, la personalità vittoriniana entra in crisi nell'anno 1936, per effetto di un avvenimento extraletterario, la guerra di Spagna. L'appoggio offerto da Mussolini all'insurrezione franchista contro il legittimo governo spagnolo è l'episodio risolutivo di un turbamento aggravatosi man mano nell'animo dello scrittore[1]. Si scioglie l'equivoco del fascismo di sinistra, cadono le illusioni sulla carica anticapitalistica del regime: Vittorini passa all'opposizione. Lo sorregge il vagheggiamento di una idea generosa di palingenesi umana, prima che di rivoluzione sociale: un sogno di felicità libera e giusta in cui le suggestioni dell'escatologia marxista potevano mescolarsi al profetismo millenaristico evangelico.

Alla conversione politica si accompagna quella letteraria: nel senso che Vittorini assegna alla parola letterariamente intonata il compito di aprire il varco dalla realtà verso l'utopia. Non dunque un abbassamento di registro sul piano della prosasticità dimessa ma al contrario un'accensione poeticistica trasfiguratrice, pervasa dall'ansia di dire ciò che nei discorsi convenzionali non può, non deve essere detto. In questa prospettiva, la stilizzazione dei modi di colloquio, prima forma della comunicazione interpersonale, si configura come via privilegiata per testimoniare una ricerca avida di verità espressiva, nel corso della quale la parola si rigeneri come Verbo, da cui traluca una rivelazione dell'uomo a se stesso.

Lo stato di grazia ardente e lucida in cui Vittorini venne a trovarsi dà ragione della volontà di tagliare i ponti con il passato, interrompendo per sempre la stesura del romanzo cui stava lavorando, *Erica e i suoi fratelli*; e dello sforzo per accelerare i tempi non solo di gestazione ma di pubblicazione della nuova opera cui aveva deciso di dedicarsi. *Conversazione in Sicilia* è impostato nel settembre 1937, comincia ad apparire su «Letteratura» nell'aprile 1938; a questa data l'elaborazione del testo non è ancora terminata, ma l'ultima delle cinque puntate in cui è suddiviso viene pubblicata nell'aprile 1939.

[1] Un interessante documento in proposito è l'articolo in forma di finto *reportage* da Malaga che nel 1936 Vittorini inviò a «Il Bargello», settimanale della Federazione Provinciale Fascista Fiorentina, al quale collaborava da anni. Lo scritto, da cui traspariva una chiara simpatia per i repubblicani, non venne pubblicato. Lo si legge ora in appendice a E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, a cura di G. Falaschi, Milano 1988.

La prova di determinazione è davvero notevole, specie se si tien conto degli altri impegni di lavoro da cui lo scrittore era oberato. Va poi sottolineato che la redazione è non solo completa ma ha un assetto già pressoché definitivo, cosa nient'affatto scontata, per lui. Rispetto alla stampa in rivista, quella in volume, a Firenze presso l'editore Parenti nel 1941, comprende sì numerose varianti: non però di rilievo strutturale e volte piuttosto a eliminare sia riferimenti psicosociali od osservazioni ideologiche troppo circostanziate sia vezzi stilistici troppo insistiti; un semplice stratagemma per sfuggire alla censura fu l'adozione del titolo di un racconto, *Nome e lagrime*, aggiunto al romanzo[2]. Ancora meno rilevante è la successiva revisione, compiuta per l'edizione Bompiani (Milano), nello stesso 1941. Nessuna modifica interviene poi nelle due ristampe effettuate dal medesimo editore nel corso del 1942: testimonianze significative, queste, del successo ragguardevole ottenuto dall'opera, prima di essere sottoposta a sequestro.

Una novità ebbe luogo invece con la ripresentazione del romanzo, ancora da Bompiani, nel 1953: ma l'intervento di Vittorini fu solo d'indole paratestuale. L'opera fu infatti corredata di una serie di fotografie scattate da Luigi Crocenzi, su indicazioni dell'autore stesso. Qualunque sia l'interesse da annettere a questo apparato iconografico, non è inutile constatare che la sua funzione era di rafforzare l'ancoraggio del testo a una realtà ambientale siciliana ben determinata.

2. Struttura.

2.1. Io narrante e punto di vista narrativo.

Conversazione in Sicilia è raccontato in prima persona da un personaggio, Silvestro, che dà alla narrazione il carattere del resoconto d'un viaggio della durata di tre giorni, da lui effettivamente compiuto in un passato imprecisato. Subito nelle prime righe il narratore pone in rilievo la differenza che lo separa dal se stesso di allora: «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori»[3]. Così il lettore sa immediatamente quale sia stato il frutto dell'esperienza di viaggio: la capacità del narratore di mettere a fuoco criticamente gli stati d'animo in cui versava prima di intraprendere l'azione narrata.

[2] Sulle varianti fra il testo apparso in rivista e la prima edizione in volume, cfr. A. GIRARDI, *«Conversazione in Sicilia» dalla prima alla seconda redazione*, in «Studi novecenteschi», III (1974), 7, pp. 111-21, e R. RODONDI, *Note ai testi*, in E. VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di M. Corti, Milano 1982≈, I, pp. 1200-9.

[3] *Ibid.*, p. 571. Tutte le citazioni da *Conversazione in Sicilia* sono tratte da questa edizione; d'ora innanzi saranno indicate con il semplice numero di pagina, tra parentesi, direttamente nel testo.

Quanto tempo sia intercorso da allora resta però sottaciuto. D'altronde, l'epoca in cui si è svolto il viaggio viene solo allusa: all'inizio ci viene detto che i giornali riportavano titoli squillanti di massacri, dunque era in corso una qualche guerra: quella durante la quale, verremo informati alla fine del romanzo, è morto il fratello del protagonista, Liborio. Sta a noi dedurne che si trattava della guerra di Spagna.

In compenso, sappiamo che Silvestro è già un uomo fatto, ha trent'anni, quando parte da Milano per la Sicilia. E che ha lasciato l'isola quindici anni prima: l'emigrazione è durata dunque un quindicennio, un periodo di tempo certo lungo ma che qui appare assolutizzato drammaticamente, come se avesse comportato una perdita secca della vecchia identità paesana, senza però consentire alcun radicamento proficuo nel nuovo ambiente urbano.

Questo gioco alterno di riferimenti cronologici determinati e indeterminati vale a rendere molto ambiguo il rapporto fra il Silvestro che racconta e il Silvestro che viene raccontato (ai quali bisogna poi aggiungere il Silvestro dei ricordi d'infanzia). Le due figure non possono non essere diverse: ma il testo tende a farle percepire come sovrapposte. In effetti, dopo il capitolo di esordio il narratore evita ogni interferenza nel resoconto di viaggio: non esibisce alcun motivo di superiorità sull'altro se stesso e soprattutto evita di trarre qualsiasi conclusione, qualsiasi ammaestramento esplicito dall'accaduto.

Il punto di vista è insomma quello del Silvestro trentenne, al tempo del ritorno in Sicilia. La narrazione appare effettuata in spirito di autenticità cronachistica. Alla registrazione ordinata degli avvenimenti si accompagna la dichiarazione dello stato d'animo con cui li ha vissuti, dei riflessi emotivi che gliene sono derivati: ma senza mai sottoporre i fatti a decantazione analitica né formulare giudizi a posteriori, con una asciuttezza che limita al massimo soste psicologiche o indugi moralistici.

Nondimeno, l'ottica mentale del protagonista rivela una natura duplice: interna ed esterna al mondo narrato. Nel ritornare dalla città alla campagna, dalla modernità all'arcaismo, Silvestro trova la sua Sicilia nativa immutata: nessuna sorpresa dovrebbe dunque venirgliene. Ma cambiato è lui, in quanto si è straniato dal se stesso fanciullo. I paesaggi, le persone, le cose è come se le vedesse per la prima volta, anche se in realtà si tratta pur sempre di un rivedere, un riconoscere, un riscoprire. Nessun cedimento però a una immersione estatica nel passato. Man mano che la memoria si attiva ed affiorano i ricordi, si rafforza per converso l'effetto di lontananza da un mondo che non è più il suo, per quanto la madre gliene trasfiguri miticamente le sembianze.

Certo, ogni incontro, ogni colloquio ha un sapore di rivelazione epifanica: l'io narrante si apre agli altri in uno slancio di comunione simpatetica che rafforza la

vividezza delle loro fisionomie, quasi in una galleria di figure archetipiche. Ma pur con questo favoleggiamento intenso, colui che narra resta ben presente a se stesso: nessuna immedesimazione affascinata, anzi una rivendicazione sempre più consapevole della propria soggettività come portatrice di una istanza di trasformazione, non di idoleggiamento dell'arcaismo siciliano. Anche se, va aggiunto, proprio da questo mondo assopito gli è provenuta, nel corso del viaggio, l'illuminazione sul compito da affrontare per restituire dignità umana a tutti gli uomini, dunque anzitutto a lui stesso.

Silvestro si è presentato al lettore in uno stato di crisi etico-esistenziale che lo ha reso inerte e muto, ma che assieme gli conferisce una sorta di innocenza neonatale. Di qui la disposizione a ritrovare se stesso per cambiare se stesso, in un fitto rapporto di dialogo con la sua gente, ascoltando e interrogando, sempre disposto ad apprendere e sempre più certo di avere anche qualcosa da insegnare. Ad ogni occasione d'incontro, le sue facoltà percettive appaiono tese a cogliere qualche particolare, la voce la corporatura l'abbigliamento, che consenta di definire icasticamente il personaggio: esempio tipico, i nomignoli attribuiti ai due poliziotti, Coi Baffi e Senza Baffi. Poi la registrazione asciutta del comportamento verbale, come in un dialogato teatrale, senza alcuna mescolanza di voci né ricorso all'indiretto libero: anzi, con una reiterazione delle didascalie «dissi», «disse», a sottolineare le responsabilità elocutive dei singoli parlanti.

Lui, il narratore, non fa commenti: ma tutto ciò che gli viene detto, tutte le risposte ottenute alle sue domande gli servono per qualificare la sostanza umana di coloro con cui interloquisce, a seconda che collaborino o no con la sua ricerca d'un motto di verità da intonare assieme a quanti patiscono pena di fronte al «mondo offeso» (p. 675). Per tal modo, la serie dei personaggi che si succedono in scena assume una disposizione scalare, sulla misura della loro capacità di pronunciare le parole giuste, quelle che il protagonista si attende.

2.2. Sistema dei personaggi.

Ecco allora, al gradino infimo, i disoccupati che gemono e piangono all'osteria, inebetiti dal vino. Poco più su gli abitatori delle case caverne, prostrati dalla miseria e dalla malattia, prossimi alla cecità alla sordità al mutismo: impossibile un vero dialogo, al di là di domande e risposte tetramente formulaiche. Poi i braccianti agricoli conosciuti in battello, nei quali già emerge una attività coscienziale, almeno come consapevolezza rabbiosa e speranza ingenua, il sogno americano. A un livello analogo si collocano i popolani del viaggio in ferrovia, accomunati dall'ostilità tacita contro i rappresentanti del potere poliziesco e dall'allusione irridente alla loro «puzza» (p. 586).

Siamo sin qui nell'ambito di caratterizzazioni incisive ma schizzate con pochi tratti di penna. Per trovare una dimensione di interiorità più sviluppata, che dia luogo a ritratti più distesi e assieme a una emblematizzazione più forte, occorre riferirsi a personaggi che vivono al di sopra della soglia di povertà più avvilita. Artigiani o bottegai sono Calogero, Ezechiele, Porfirio: se le loro immagini appaiono sin troppo ricche di attributi pittoreschi, si tratta tuttavia degli umili portatori di tre diverse istanze di redenzione, ribellistica, intellettuale, mistica. A un ambito sociale affine appartengono però anche i loro oppositori, l'oste Colombo, dispensatore di letargia alcolica, e i due poliziotti, con la loro ottusità pur turbata dall'assillo della cattiva coscienza.

Infine, ecco colui che riunisce la posizione economica e la qualifica intellettuale più elevate: il Gran Lombardo, possidente terriero, che ha studiato dai Salesiani e può addirittura esser scambiato per un professore. Uomo intero, virilmente fecondo, la sua autorevolezza è resa subito evidente dalla fronte «olimpica», dall'aspetto «antico» (p. 586). Durante la conversazione in treno, è lui a lanciare con semplicità di accenti la parola d'ordine che scuote e affascina la coscienza inquieta di Silvestro: i tempi sono maturi per l'assunzione di «nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini» (p. 590). È questa l'illuminazione da cui procede il risveglio di energia morale del protagonista, fuori dall'inerzia dei suoi astratti furori.

Siamo al cuore del libro, dove si accampano le figure parentali e accanto ai personaggi maschili prendono rilievo quelli femminili. Nelle immagini di donna si chiarisce meglio il doppio criterio fisionomizzante adottato dal resocontista: comprensione indulgente e spregiudicata da un lato, limpida severità dall'altro. La premessa è che fame e miseria ottundono la femminilità nella sua vocazione eminentemente ausiliatrice: è il caso sia della moglie-ragazza lasciata da Silvestro a Milano sia della moglie-bambina del più piccolo fra i sicilianuzzi «affamati e soavi» (p. 576) conosciuti in battello. Il benessere però può indurre una disponibilità sessuale eticamente disapprovabile: infatti Silvestro rifiuta di accondiscendere alla malizia delle borghesucce cui viene presentato dalla madre, mentre la accompagna nel suo giro di iniezioni per il paese; e tacitamente deplora il ruolo di mezzana che essa non si è peritata di assumere.

Infine ecco appunto la madre, Concezione, il personaggio più suggestivamente chiaroscurato e l'unico che sviluppi un mutamento nel corso della narrazione. Il figlio ne enfatizza con vigore l'oblatività instancabile, esercitata sia sul piano familiare, per supplenza alla sprovvedutezza del consorte, sia sul piano sociale, nella sua attività infermieristica svolta senza scopo di lucro: d'altronde, anche Concezione è una benestante. Ma la narrazione non manca di porre in chiaro i limiti della sua naturalità tutta istintiva. Certo, i suoi amori extraconiugali ri-

spondono a uno slancio di dedizione soccorrevole che li differenzia molto dalle galanterie frivole del marito, Costantino. Però la durezza del rancore manifestato verso costui infrange troppo la legge della solidarietà misericorde fra quanti intendono resistere al male del mondo. In effetti, la glorificazione finale della figura materna trova suggello nella capacità di Concezione di farsi iniziare proprio dal figlio alla religione dei nuovi doveri, che in realtà già praticava ma in modo tutt'affatto inconsapevole.

La centralità decisiva di questo personaggio di donna viene ribadita devolvendo proprio a lei la presentazione delle altre due figure virili più importanti: il nonno di Silvestro, mitizzato affettuosamente quasi come un emulo del Gran Lombardo; e il padre, avvilito invece come un sognatore inetto, edonista e irresponsabile. Non solo, ma la ricchezza umana di Concezione, nella sua vitalità così robusta, appare esaltata dalla contrapposizione con la falsa femminilità emblematizzata nella grande statua di donna, con «segnato, oscuramente, il sesso» (p. 706): invulnerabile perché inerte, non datrice di vita ma custode di morte, compenso retorico al dolore delle madri per la scomparsa dei figli, immolati in una guerra senza perché. Non per nulla l'acme drammatica del romanzo è l'apparizione fantasmatica di Liborio, seguita dalla notizia del suo decesso. La madre e il fratello vengono accomunati non solo dal dolore ma dal rifiuto indignato delle mistificazioni patriottiche. Ed è da Liborio che Silvestro apprende a pronunziare la «parola suggellata» (p. 708), che ridirà poi assieme a tutti i conterranei, nel suo valore di grido contro gli offensori dell'umanità dell'uomo.

2.3. Coordinate spazio-temporali.

Agita da un protagonista ininterrottamente in scena ma via via affiancato da una pluralità di personaggi, estranei o familiari, viventi o emersi dal ricordo, *Conversazione in Sicilia* struttura la narrazione entro un sistema di coordinate spaziotemporali che appaiono rispettare i canoni della verisimiglianza resocontistica, eppure li oltrepassano in nome di una percezione soggettiva degli ambienti e della durata delle vicende esperite da Silvestro.

Egli parte da Milano la sera di un sabato, sei dicembre; trascorre due giorni e due notti in viaggio e arriva al paese della madre il martedì mattina: siamo alla fine del capitolo II della seconda parte. Il soggiorno dura soltanto il martedì e il primo mattino seguente, ma qui il racconto si distende per tutta la seconda, terza, quarta, quinta parte; poi, un brusco congedo, senza nessuna proiezione nel futuro.

Alla vaghezza dei riferimenti cronologici esterni risponde dunque una forte unità del tempo interno, su scansioni ravvicinate e precise. Va rilevato che nella

breve sosta paesana la dimensione della durata temporale si dilata, per effetto di un'alternanza fra il presente attualistico e il passato dei ricordi, recuperato per analessi. Questo incrocio di piani viene esaltato simbolicamente in chiave di contrasto tra la stagione invernale dell'oggi e quella estiva dello ieri rammemorato. D'altronde entrambe le prospettive cronologiche confluiscono finalmente nella temporalità altra del colloquio con il fratello morto: unico episodio collocato durante la notte, in un romanzo che si svolge tutto lungo le ore diurne. Dopo di che, il tempo di realtà può riprender il suo flusso lineare.

Analogamente percepibile è l'unità di luogo. A circoscriverla provvede la scarsità estrema di informazioni sull'ambiente urbano dal quale Silvestro proviene. Le sue impressioni paesistiche prendono avvio con l'avvicinarsi per mare alla terra di Sicilia e s'infittiscono poi, sulla scorta di un realismo toponomastico puntiglioso. Anonimo è però il paese in cui la madre abita. In compenso, ce ne viene fornita una descrizione sociologicamente significativa, «ammonticchiato» (p. 636) com'è lungo un vallone: nei quartieri bassi stanno le spelonche dei poveri, in quelli alti le case borghesi, tra cui l'abitazione materna.

Entro questi confini, prende corpo una serie di opposizioni localistiche. Da un lato l'interno domestico, luogo primario del reinsediamento affettivo, dove la madre ciba il figlio e colloquia con lui; dall'altro la piazza nella quale, ai piedi della statua, la comunità paesana si ritrova coralmente solidale col protagonista. Non solo. Da una parte abbiamo lo spazio privato degli alloggi nei quali Silvestro accompagna la madre, a partire dalla buia bassura lungo il torrente per risalire verso la luminosità della zona più elevata: dall'altra, per converso, i luoghi della socializzazione commerciale, le botteghe. E fra queste una distinzione ulteriore, giacché il negozio di Ezechiele sprofonda giù sin nel «cuore puro della Sicilia» (p. 670), quasi assurgendo a sede di un romitaggio sotterraneo disinteressato, mentre l'osteria di Colombo non è che il «nudo sepolcro del vino» (p. 684), cupo e impregnato di tanfo, dove si consumano ebbrezze a pagamento.

Alla restrizione del campo visivo sullo sfondo paesano risponde dunque la sua suddivisione in ambiti diversi, ai quali possono essere attribuiti connotati simbolici molto marcati. Infine, la descrizione impressionistica degli scenari sensibili, sia esterni sia domestici, si dilegua: subentra il trasferimento nell'altrove dell'interiorità fantasticante, tra lumi cimiteriali che non danno chiarore, dove solo risuona la voce del fratello morto. Poi il risveglio dall'ubriachezza, per ritrovarsi a casa.

2.4. Articolazione d'intreccio.

Conversazione in Sicilia ha una struttura narrativa impeccabilmente consequenziale, che segue con ordine le tappe di un viaggio e un breve soggiorno nella terra

d'origine del protagonista. Ma l'intreccio si allarga e articola svolgendosi su una pluralità di livelli, coinvolgendo una molteplicità di motivi: l'ordine dei fatti convive con quello dei ricordi, la vicenda familiare rinvia alla preoccupazione sociale, l'appuntamento con Eros si mescola a quello con Thanatos. Per tal modo il romanzo giunge a configurarsi come il resoconto di una esperienza totale, che mette in causa complessivamente il rapporto dell'io con se stesso e con gli altri, nella prospettiva di una palingenesi universale.

L'assetto della materia romanzesca obbedisce quindi a due propositi: assicurarne una scansione chiara e coerente; insieme, assecondare il dinamismo della trama nel rimescolio costante dei suoi filoni tematici. Il *continuum* discorsivo appare segmentato in quarantanove capitoli, raggruppati in cinque parti di lunghezza press'a poco eguale: dal primo all'ottavo, dal nono al ventesimo, dal ventunesimo al trentunesimo, dal trentaduesimo al quarantesimo, dal quarantunesimo al quarantottesimo; l'ultimo sta a sé, come epilogo. L'ampiezza dei capitoli oscilla da una a cinque pagine, con prevalenza della misura di tre-quattro.

Ogni singola parte presenta una forte unità resocontistica: partenza da Milano e arrivo a Siracusa; soggiorno e conversazione con la madre nella cucina di casa; giro per il paese in compagnia di Concezione; incontri successivi con l'arrotino, il sellaio, il panniere e sosta con loro all'osteria; colloquio fantasmatico con il fratello morto, ritorno nella casa materna, fuoruscita sulla piazza dove si aduna la comunità paesana, infine congedo dalla madre e dal padre, inattesamente tornato in famiglia. La quinta parte è l'unica a presentare una pluralità di movimenti narrativi, pur essendo la più breve per numero di pagine.

A questo sistema di cesure nette fa però riscontro la fluidità dei passaggi da un capitolo all'altro. Raramente la fine di un capitolo coincide con la chiusura di un episodio: di solito il discorso viene lasciato in sospeso, magari su una battuta di dialogo, per essere rilanciato nel capitolo successivo, come accade tra il decimo e l'undicesimo: «"Signora Concezione" dissi», «La signora apparve» (p. 601). Alle rotture della continuità segnate dalla divisione in parti fa riscontro l'interconnessione fra i capitoli che le compongono. Evidente l'analogia con gli atti e le scene dei testi teatrali.

In effetti gli stacchi fra le cinque parti rispondono ai mutamenti di ambiente, circostanze, personaggi e degli argomenti su cui il protagonista unico, sempre in scena, si intrattiene con loro: i dialoghi con gli occasionali compagni di viaggio; il colloquio intimissimo con la madre, fra le pareti di casa; il giro per il paese assieme a lei; i confronti di vedute con i tre artigiani; lo scambio di parole con il fantasma di Liborio; l'affratellamento corale con la collettività popolare.

La serie dei tagli nel *continuum* narrativo obiettiva dunque ed enfatizza il variare delle esperienze vissute da Silvestro. Ma al mutamento delle situazioni di

realtà esterna fa riscontro, nel suo animo, il perdurare di un'inquietudine che alimenta la disponibilità e l'ansia d'incontro dialogico con gli altri. Il protagonista è partito da Milano solo, sconfitto, ammutolito. La percezione dell'ingiustizia gravante sull'essere collettivo gli si traduce in «astratti furori», che lo separano anziché congiungerlo ai suoi simili. Durante il viaggio, eccolo invece prendere coscienza della necessità di riaprirsi al prossimo, ritrovando dentro di sé le ragioni di una solidarietà di linguaggio che valga a partecipare la speranza, la promessa dell'avvento di una felicità comune.

A questa luce, ogni episodio, ogni aneddoto si trasvaluta in occasione per dare svolgimento a una ricerca di pienezza comunicativa, che solo al termine della narrazione trova appagamento risolutivo. La vicenda si interiorizza tutta, insomma: la varietà degli eventi che si succedono sul filo del racconto viene riportata alla logica di una concatenazione stringente, perché determinata da un'ossessione mentale ineludibile. L'intreccio procede per svolte continue, accumulando motivi di tensione e effetti di sorpresa: ma tutto si ricompone, alla fine, nell'ordinamento prospettico di un itinerario intessuto di anticipazioni e riprese, opposizioni e analogie, fenomeni singoli e circostanze serializzate.

D'altronde, l'unitarietà della trama deriva dal parallelismo ma insieme dalla convergenza di due filoni, l'uno d'indole privatistica l'altro pubblica. Il primo è quello fattualmente decisivo, in quanto connette una serie di eventi legati da un vincolo di causalità. Il romanzo prende avvio dalla lettera con cui il padre di Silvestro annuncia al figlio di aver abbandonato la moglie ed essersi trasferito a Venezia con una donna più giovane: e lo esorta ad andar a trovare la madre, in occasione del suo compleanno. Di qui la partenza e l'arrivo a casa di Concezione, avvenimento centrale del libro e l'unico veramente necessitato; vi si collegano direttamente la serie delle visite ai malati e, la mattina seguente, il nuovo colloquio dopo la notizia della morte di Liborio; infine, a suggellare la circolarità della trama, la comparsa del padre, che è tornato al focolare come un vinto, un fallito nella sua avventura extraconiugale.

Il secondo filone invece è quello su cui si dispongono gli incontri occasionali e si configurano le relazioni sociali allacciate dal protagonista nel corso del viaggio. È dal loro svolgimento che insorgono le illuminazioni determinanti per Silvestro. A stimolarle sono i lavoratori affamati del traghetto come poi i malati delle case caverne. Il vero artefice però della rinascita interiore del protagonista è il Gran Lombardo; a rincalzo intervengono i tre artigiani di paese; in negativo agisce il confronto prima con i due poliziotti e poi con l'oste: va inoltre messo in conto il faccia a faccia con la statua di bronzo, forte della sua seduzione fraudolenta.

La conduzione binaria dell'intreccio trova dunque la sua giuntura nel qua-

lificare tutti gli episodi come altrettante prove che il protagonista è chiamato a superare per darsi una energia operativa fondata sulla consapevolezza dei «nuovi doveri» da assumere verso il prossimo. Silvestro comprende che occorre uscire dallo smarrimento inerte della chiusura in se stesso e calarsi nel mondo e schierarsi dalla parte dei vinti, delle vittime. È questo atteggiamento che gli consente di dare un senso positivo alle esperienze attraverso cui passa, traendone un acquisto, un arricchimento coscienziale. Ha uno sbandamento, sì, quando cede all'ebbrezza alcolica; ma poi se ne riscatta nell'indignazione rabbiosa con cui vive il trauma della morte del fratello: il pianto cui si abbandona ha un valore liberatorio poiché segna la fuoruscita definitiva dalla paralisi dell'io. Gli «astratti furori» hanno assunto corposità, in quanto ora fanno riferimento non più solo a titoli di giornali ma alla concretezza delle offese patite dai corregionali, e supremamente da Liborio.

In definitiva, il titolo *Conversazione in Sicilia* appare efficacemente appropriato a un apologo romanzesco incentrato sulle difficoltà di un processo graduale di iniziazione a un uso rinnovato della parola, come fattore di illimpidimento dei rapporti interpersonali. È nel parlare che Silvestro risolve il suo assillo; è dalle elocuzioni rivoltegli che apprende come la propria voce possa esprimersi all'unisono con quella di tutti quanti condividono o vanno chiamati a condividere la fede in un verbo di autenticità umana.

In questa chiave, i vari aspetti e motivi e momenti del racconto rivelano la loro funzionalità coesiva. Silvestro è un operaio tipografo che lavora sulle parole scritte altrui ma non sa più comunicare oralmente, in proprio. Lungo il viaggio, sperimenta dapprima la difficoltà di trovare un linguaggio comune coi suoi interlocutori; si vede anzi costretto a una comunicatività non trasparente, per motivi opposti, sia con il sicilianuzzo disperato e soave sia con il poliziotto. Poi però lo vediamo farsi ascoltatore attento del messaggio trasmesso dal Gran Lombardo, di cui è pronto a sentirsi subito discepolo: siamo al vero avvio del romanzo *di* conversazione e *sulla* conversazione.

Ancora soprattutto ricettivo è l'atteggiamento del protagonista all'inizio del dialogo con la madre. Presto però egli si fa interlocutore attivo, proponendole domande inattese, sollecitandone risposte che la mettono in causa con tutta se stessa. L'insegnamento del Gran Lombardo agisce in lui spingendolo a cercar di capire e valutare, dalle parole di lei, la sostanza umana del padre e del nonno. Al culmine, la conversazione diventa interrogatorio, attingendo un'intensità emotiva e un fervore etico eccezionali. Ogni falso pudore viene oltrepassato: la madre viene indotta dal figlio a confessare i suoi amori extraconiugali: e lo fa con una lealtà che ne esalta la figura, non la avvilisce.

In seguito Silvestro torna di nuovo ascoltatore, limitandosi a chiedere a Con-

cezione informazioni sui malati che visita, e con i quali gli riesce difficile comunicare. Ma la comprensione reciproca si spezza quando la madre si atteggia a candida mezzana fra il figlio e le inferme di condizione agiata: qui la conversazione precipita nell'inautentico, poiché nelle donne parla solo la voce dell'eros. Silvestro rifiuta di udirla, e smette di proseguire nel giro.

In compenso nei tre incontri successivi, che compie da solo, il giovane viene riconosciuto partecipe del nuovo linguaggio di fede e di speranza, variamente modulato da Calogero, Ezechiele, Porfirio. Però nel discorrere con loro le parole a voce alta si alternano con quelle a bassa voce, che sono le più importanti, ma non sono pronunciabili in pubblico, sicché il narratore stesso non le riferisce. Gli ostacoli al parlare danno misura di quelli all'agire: ecco motivato l'abbandono al torpore dell'ebbrezza alcolica.

Tuttavia, proprio questo smarrimento di sé prelude a un colloquio che oltrepassa i condizionamenti di realtà: quello con il fratello morto. Arduo, certo, intendersi con un fantasma che parla «figurato» (p. 693*).* Eppure proprio Liborio pronunzia la parola chiave del libro, un semplice «Ehm!» (p. 693*).* Il suo senso è e non può non essere «suggellato» (p. 708): ma diventa comprensibilissimo quando si condividano i sentimenti di chi così si esprime. La rinascita di Silvestro è matura. Di ritorno dalla madre, smaschera per lei, con lei, in tono di ironia rabbiosa, le menzogne della retorica ufficiale. Poi va in piazza, a dire il suo «Ehm!», «Ehm! Ehm!» (p. 707), che tutti riecheggiano. La conversazione si è ridotta a interiezione: ma il popolo siciliano è concorde nell'intenderne il valore. Il protagonista non è più impotente a parlare, dunque ad agire. In effetti, nella scena epilogica muto e inerte è diventato suo padre.

3. Tematiche e contenuti.

Conversazione in Sicilia esemplifica narrativamente una situazione di crisi dei rapporti fra i sessi e le generazioni, fra le classi sociali, fra la cittadinanza e i poteri statali: il terreno di verifica è quello dei rapporti di comunicazione interpersonale. Su tutti questi piani, Vittorini avanza una sua proposta rigeneratrice, che vuoi far coincidere lo slancio utopico con il ristabilimento di un ordine di valori naturali.

La crisi dell'istituto familiare deriva dal tramonto del patriarcato, ancora autorevole ai tempi del nonno ma non più del padre di Silvestro. Da ciò la desolidarizzazione fra i coniugi. La donna si trova gravata d'un carico maggiore di responsabilità, nell'accudire la casa e provvedere ai figli: Concezione sa farvi fronte con energia, ma perde fascino muliebre; altre, come la moglie-ragazza lasciata da Silvestro in città, non ne sono capaci. D'altronde l'insoddisfazione spinge anche

le donne, come da sempre gli uomini, alle esperienze extramatrimoniali, o per slancio affettivo o per semplice libertinaggio. Qui il narratore vuol conciliare l'insofferenza per il filisteismo dei benpensanti con la riconferma di alcuni principî etici tradizionali. Il maschio è più scusabile nelle sue infedeltà, perché è la sua natura a volerlo cacciatore. La femmina ha pieno diritto di rivendicare l'appagamento delle sue istanze sentimentali; ma non deve venir meno alla sua missione perenne, come tutrice della continuità vitale e custode del focolare domestico. Da ciò l'invito alla madre perché comprenda e perdoni le colpe del marito, emendandosi della sua furia gelosa: invito accolto, giacché nell'epilogo Concezione appare in atto di penitente, lavando i piedi a Costantino.

Quanto allo stato della società, la crisi è del tutto manifesta nella miseria endemica che affligge le plebi contadine, ma sovrasta anche il proletariato urbano: e nelle campagne si possono almeno mangiar erbe e chiocciole ma nelle città non si trovano commestibili gratuiti. A rincalzo, stanno l'inabitabilità degli alloggi popolari, le malattie sociali, tubercolosi e malaria, il vizio diffuso dell'alcolismo. Lo Stato è presente solo in funzione repressiva, senza aver alcuna forma di prestigio. La situazione è aggravata da una guerra le cui ragioni restano estranee, incomprensibili sia ai giovani che la combattono e vi trovano morte sia alle madri che piangono la loro scomparsa.

Com'è ovvio, Vittorini non può portare sulla pagina conflitti di classe dispiegati: vi allude tuttavia, a proposito dell'amante di Concezione probabilmente ucciso durante uno sciopero dalle Guardie Regie. Né tanto meno è in grado di incitare apertamente alla ribellione. Ciò che può e gli preme fare è appellarsi ai valori etici più difficili da contestare, perché improntati al massimo universalismo umano: e radicalizzarne la portata attualistica. Nessun bisogno dunque di argomentarli ideologicamente, basta martellarne l'enunciazione per farne percepire l'evidenza solare. La carica polemica del messaggio è implicita nel fatto stesso di insistere sulla necessità e l'urgenza di propagandarli.

Così questo libro, scritto per mobilitare socialmente i lettori letterati, esclude ogni connotato intellettualistico dalla sua proposta d'impegno sulla realtà collettiva. L'impresa riesce, sul piano testuale, perché colui che narra ostenta di fare riferimento agli strati inferiori dell'intellettualità: che sono però gli strati superiori, meno ignoranti e meno disagiati, del ceto popolare. Dotati d'una acculturazione modesta, ma non immersi nell'analfabetismo, costoro appaiono in grado di prestar ascolto alla voce di un dovere antropologicamente irrefutabile e farsi quindi portatori d'una buona novella, fondata su un afflato istintivo di solidarietà con chi è più povero, più escluso, più abbandonato di loro.

Ma per ricomporre ad unità sia l'istituto familiare sia l'organismo sociale occorre sormontare la crisi della interazione comunicativa. Proprio fra le classi

subalterne è più palese l'inesistenza di un codice di linguaggio comune. Difficile esprimersi, difficile intendersi; diffuso il ricorso alle fraseologie stereotipe; inevitabile, anche per buoni motivi, il gioco degli equivoci e delle reticenze; forte la tentazione della menzogna; fatale infine l'oscillazione tra la rinuncia sfiduciata agli scambi di parole e l'adeguamento passivo agli obblighi della retorica ufficiale.

Da questa diagnosi prende corpo l'apologia del dialogo, come rifiuto del solipsismo, come riaffermazione dell'importanza d'un confronto verbale che materializzi gli stati d'animo nella sonorità corposa delle voci. Il dialogo è vita, in quanto è dichiarazione di identità personale da parte degli interlocutori e desiderio di immedesimazione reciproca, in nome d'una ricerca di verità che dia luce comune alle loro esperienze vitali. Certo, il Verbo è ancora costretto a restringersi nel gergo iniziatico delle parole suggellate. Ma la sua intelligibilità è ormai piena: chi ha orecchi per intendere, intenda.

In effetti, già si è detto che *Conversazione in Sicilia* ha una suasività tanto più efficace quanto più cifrata. Ma a rafforzarla, bisogna aggiungere, è l'artificio costitutivo del libro: la sua presentazione come il rendiconto autobiografico d'una tensione colloquiale ad alto tenore di dignità elocutiva, pur nella modestia delle voci recitanti. La novità dell'impresa letteraria vittoriniana consiste nel non limitarsi a un risarcimento estetico dell'umanità degli umili, ma nel testimoniarli intenti, con elevatezza di sentire, a un nobile progetto di riscatto del mondo dalle offese alla dignità umana. Così *Conversazione in Sicilia* si propone a modello d'una letteratura che rilegittimi se stessa applicandosi a sublimare un messaggio in cui si configuri la maturità mentale e morale dei ceti subalterni: e si interpreti la loro attesa di chi «metta in versi il tutto di loro, e i vinti vendichi, perdoni i vincitori» (p. 694), con il *páthos* tragico di quello Shakespeare che il misero padre di Silvestro rappresentava di paese in paese.

4. Modelli e forme di genere.

Tutto collocato entro l'orizzonte della modernità novecentesca, *Conversazione in Sicilia* nasce da un impulso sperimentale la cui originalità trova realizzazione nel mediare modelli di genere e manipolare archetipi narrativi di ascendenza assai diversa.

Il primo riferimento va alla tipologia del romanzo familiare, in cui si incrociano e confrontano le vicende dei membri di un gruppo parentale: la diseguaglianza dei loro destini consente di evitare i rischi dell'intimismo privatistico e di aprire la rappresentazione a un quadro di costumi, socialmente ben connotato. È questo il piano di base dell'opera. Qui Vittorini non poteva non tenere conto dell'e-

sperienza verista, come glielo imponeva anche la scelta ambientale siciliana: ma per contraddirla alla radice, opponendo al pessimismo sconfortato del non amato Verga la sua fede nel futuro, ed alle cadenze contristate della melopea malavogliesca la propria esuberanza lirico-simbolica[4].

D'altronde la fisionomia del romanzo familiare appare subito riplasmata secondo le esigenze statutarie del romanzo di viaggio, e più precisamente del *nostos*, il ritorno alle origini. Lo spostamento nello spazio assume quindi anche la valenza di una risalita nel tempo: o se così vogliamo dire, l'ottica narrativa si allarga allo spazio della memoria. Ovvio ricordare al riguardo il recente, proficuo insediamento della narrativa d'indole memorialistica in Italia, specie negli ambienti rondesco e solariano, ben noti entrambi al nostro autore, amico intimo di Bilenchi e Pratolini. Eloquente in proposito, del resto, il suo *Viaggio in Sardegna* (1936), poi reintitolato *Sardegna come un'infanzia.*

Nessun incantamento elegiaco, però, in questa reimmersione nel proprio passato familiare: piuttosto, una riattribuzione di senso, in luce sia pur affettuosamente criticistica. Il viaggio si configura come un itinerario di ricerca dinamizzato da una forte carica propulsiva. Perciò stesso, assume il valore di una prova, da superare in preparazione d'un rientro più agguerrito nel cuore dei problemi di realtà dell'oggi. Diventa allora evidente la suggestione esercitata dalla modellistica del *Bildungsroman* moderno, e dietro di esso dal folclore dei miti e fiabe di formazione iniziatica. A Vittorini erano noti sia i classici romanzi ottocenteschi di educazione sentimentale sia gli esempi più recenti, come *Il grande amico* di Alain Fournier. Una sorta di romanzo di formazione è poi la sua opera giovanile più significativa, *Il garofano rosso*, avviato nel 1933.

In *Conversazione* però lo scrittore dà al processo formativo una forte tensione progettuale, in quanto lo orienta non all'ingresso del protagonista nell'ordine socioculturale costituito, ma all'edificazione di una socialità alternativa, nel nome di una idea di uomo misconosciuta dal regime vigente. Poteva derivarne il rischio di cedere ai vizi tipici della letteratura *engagée*, imprimendo al racconto un andamento dimostrativo, in funzione d'una tesi precostituita. Ma qui appunto scattano i procedimenti lirico-simbolici, desunti dalle esperienze della prosa poematica otto-novecentesca.

Lo scrittore conferisce ai *realia* i connotati della corposità più concreta, sul-

[4] «[...] il nostro schifosissimo Verga il più reazionario tra gli scrittori moderni *che cerca tra gli umili, nella loro umanità ancora capace di volontà indomita o di passionalità o di fatalismo combattivo per mancanza di coscienza nell'illusorio, una persistenza arcaica che consenta a chi scrive di sottrarsi ai compiti problematici del presente e di conservare, sotto l'aspetto di un interesse scientifico-umanitario, la vecchia forma*» (E. VITTORINI, *Le due tensioni*, a cura di D. Isella, Milano 1967, p. 77).

la scorta delle percezioni sensoriali trasmesse dalla vista e dall'udito, dal gusto e dall'olfatto. Proprio ciò dona slancio alla trasfigurazione dei dati di realtà, proiettati in una dimensione dove la Sicilia può apparire «solo per avventura Sicilia» (p. 710), come è affermato nella nota finale apposta al testo. Restava tuttavia il problema di non compromettere troppo l'intelligibilità del racconto, che doveva trasmettere al lettore un messaggio luminosamente chiaro. A ciò provvede la tecnica della schematizzazione concettuale e ripetizione verbale, in chiave di ridondanza enfatica, appresa alla scuola della narrativa americana, che Vittorini stesso stava provvedendo a importare in Italia: basti ricordare almeno le sue traduzioni da Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Saroyan, oltre beninteso alla preparazione della celebre *Americana. Raccolta di narratori*, apparsa nel 1941 e subito bloccata dalla censura[5].

Il ricorso a questi modelli era peraltro del tutto funzionale alla fisionomizzazione psicologica del narratore protagonista. Sospeso tra primitivismo e maturità mentale, Silvestro è sempre teso ad assorbire le sensazioni e accogliere gli stimoli riflessivi che gli provengono dall'esterno, soppesandoli bene per riportarli al pensiero fisso che lo ossessiona. Nondimeno, non c'è alcun indugio analitico nel suo autoritratto, e nessuno sforzo di penetrare nell'interiorità altrui. Il romanzo è leggibile anche come la cronistoria della risoluzione positiva d'un complesso edipico, ma non prevede alcuno scavo nel subconscio; quanto ai rapporti con l'altro sesso, appaiono definiti alla luce di un'idea di femminilità che non lascia trapelare turbamenti pulsionali.

L'animo di Silvestro è dominato dall'insorgenza di un Super-Io pervasivo, che lo richiama di continuo al precetto fondativo di un dover essere ineludibile: non si può non farsi carico delle offese che il mondo reca all'umanità dei nostri simili. Questo assillo della buona coscienza riecheggia per l'intera compagine del libro, sull'onda di una musicalità sonoramente scandita. È giusto ricordare in proposito la suggestione esercitata su Vittorini dal melodramma, come forma d'arte deputata a far grandeggiare i sentimenti antropologici primari, con un largo effetto di coinvolgimento emotivo[6].

Ma la musicalità del romanzo è franta, dissonante, laboriosa. Il *páthos* co-

[5] Per la riedizione, cfr. *Americana. Raccolta di narratori*, a cura di E. Vittorini, Milano 1968.

[6] «[...] il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi. [...] Il primo può andare, per questo, oltre i riferimenti realistici della sua vicenda sino a farli suonare dei significati di una realtà maggiore. E invece il secondo, quale almeno è oggi nei conformisti del realismo romanzesco, non riesce a produrre significati che sorpassino, senza diventare filosofia, il proprio impegno con una realtà minore» (E. VITTORINI, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»* (1948), in ID., *Le opere narrative* cit., I, p. 434).

scienziale non si effonde in arie melodiose, si costituisce invece nell'alternanza degli scambi dialogici attraverso i quali il protagonista impara a parlare il linguaggio familiare e arcano degli uomini di buona volontà. Ecco allora la varia modellistica utilizzata dallo scrittore trovare sintesi suprema nella forma del romanzo-conversazione, come la più adeguata al proposito di dire tutto pur tacendo ciò che i vincoli di realtà inibiscono di comunicare: e proprio così imprimere al discorso il connotato di magia evocativa con cui l'*ars loquendi* riesce a esprimere l'ineffabile.

5. Lingua e stile.

Il linguaggio di *Conversazione in Sicilia* intende effettuare una sorta di cortocircuito tra il più dimesso e il più sublime *dicendi genus*: per un lato fa riferimento alle modeste capacità elocutive di personaggi illetterati, per l'altro le trascende così da accedere a un livello di letterarietà sommamente artefatta. Vittorini stesso ebbe a dire che aveva avuto in mente l'umile solennità con cui si esprimono i re pastori dell'Antico Testamento[7]. Il suo proposito insomma era di coniugare realismo e irrealismo, in modo da conferire la massima forza d'impatto al flusso discorsivo.

Alla base delle sue scelte c'è l'adozione di un lessico medio, d'uso comune, privo di ricercatezze vocabolaristiche, che garantisse la leggibilità linguistica della pagina. Dunque, movenze vicine a quelle dell'oralità, di stampo pienamente italianistico. Molto ridotte le tracce del dialetto: alcune terminologie, «pesceduovo» (p. 595*)* e «Belle Signore» (p. 688), tradotte e spiegate, o qualche locuzione caratteristica, «far puzza» (p. 588), «fare appetito» (p. 658); sul piano sintattico, l'uso transitivo di «uscire» e «scendere», la posposizione del verbo e dell'avverbio, l'anteposizione dell'aggettivo. Genericamente popolaresche sono battute di dialogo come «che scemo» (p. 597*)*, «che bestia che sei!» (p. 609*)*, «Un corno!» (p. 610) o circonlocuzioni tipo «roba che si mangia» (p. 643*)*; vi si possono aggiungere i casi di uso dell'indicativo per il congiuntivo e di ridondanza pronominale. Un solo plebeismo forte, volutamente scandaloso, l'appellativo «sporche vacche» (pp. 626-28), rivolto reiteratamente dalla madre alle amanti del padre ma ritortole contro dal figlio, che però subito poi lo modifica, «vecchia vacca» (p. 628), «be-

[7] «E [...] la mimesi naturalistica (col rinvio sociologico a come oggettivamente si parla in uno strato popolare o in un altro) è lontana dal produrre un effetto esteticamente obiettivo – non fa veramente pensare a quella gente chiamata in causa, ma all'autore e alla sua cura scientifica (in effetti pedante) a lui che quasi accompagna ogni loro parola con un gesto compiaciuto che significa è proprio così che parlano – io li ho studiati –. Ciò in Zola e in tutti i naturalisti. Mentre gli umili che parlano un linguaggio da re (pur nella Bibbia) non fanno pensare ad altro che agli umili stessi. Il loro linguaggio *non raccolto dal vero* è però il solo che suoni vero» (ID., *Le due tensioni* cit., pp. 68-69).

nedetta vacca» (p. 632). Altrettanto raro il ricorso agli stranierismi, «linotype» (p. 574). Scarsissimi inoltre i termini dotti, «brughiera» (p. 638), «strale» (p. 666), «picche» (p. 673), «dianzi» (pp. 579, 598), «appiè» (p. 599, ecc.). Degno di nota semmai il ricorso diffuso all'asseverativo «invero», così come ai troncamenti, sino al caso limite «s'era inverno [...] s'era estate» (p. 689).

All'omogeneità complessiva dei materiali linguistici, su un registro di cordialità conversevole, fa riscontro la spigliatezza dell'andamento discorsivo. Il narratore ostenta la disinvoltura del resocontista orale, mantenendo però il controllo del flusso espositivo. In effetti, l'intensità costante del *páthos* non infrange i normali nessi sintattici, in quanto le modulazioni sciolte del parlato appaiono sottoposte a un criterio organizzativo che le parcellizza in segmenti dotati ciascuno di senso compiuto. L'affollamento delle percezioni viene riportato a un ordine di successione cinematograficamente rapida: ma i singoli fotogrammi restano ben distinti gli uni dagli altri. Anche quando lo stato d'animo del narratore è più febbrile, a prevalere è una sintassi della precisione, della messa a fuoco attenta di ogni particolare. Quanto più il periodo assume ampiezza di volute, tanto più sensibile è lo sforzo di coordinamento paratattico, sia per asindeto sia per polisindeto, di unità frastiche brevi. Dove poi trova luogo la ipotassi, a scioglierne la complessità provvede un richiamo al soggetto primario dell'azione verbale: del tutto eccezionale è la confusione, anzi la sovrapposizione tra le figure del padre e del marito fatta da Concezione parlando.

Un espediente caratteristico consiste nel ricorso a sintagmi attributivi o appositivi, prossimi all'accusativo di relazione, che dilatano il periodo senza comprometterne l'unità architettonica ma con un forte effetto di scorciatura nervosa: «Pensai Sicilia, montagne in essa» (p. 573), «in piedi sull'alto ponte, quell'altipiano, mi riconobbi di nuovo ragazzo» (p. 576), «il trenino entrava, piccoli vagoni verdi, in una gola» (p. 598). A suo modo, quella di Vittorini è una sintassi dell'icasticità analitica, tesa a captare l'insorgere dell'immagine percettiva nella sua immediatezza, dandole subito posto nel fraseggiato in corso.

La narrazione ha insomma un'indole dinamicamente puntigliosa: periodi lunghi e articolati, ma sorretti da una sintassi coesiva, con un sistema di interpunzioni fitte. Nel dialogato invece prevale una sintassi franta, per stacchi netti: il periodo tende alla misura breve, spesso uniproposizionale. L'io narrante vuol dare impronta di autenticità testimoniale al resoconto delle parole scambiate coi suoi interlocutori; e ribadisce la paternità delle rispettive battute intercalandole di didascalie, «disse», «dissi», «esclamò», «domandai». Ogni personaggio viene individuato dal modo in cui personalizza il patrimonio linguistico comune. Ma tutti appaiono predominati dal desiderio di capire e farsi capire, dunque dalla volontà di chiarire bene il proprio stato d'animo. Il fervore ragionativo o senti-

mentale non deve però compromettere la loro dignità elocutiva: da ciò la predilezione per un periodare stringato, asciutto, che tenga a bada i rischi della spontaneità divagatoria.

In maniere diverse, sia la narrazione sia il dialogato collaborano così a motivare il procedimento più tipico della prosa vittoriniana: la reiterazione e variazione ossessiva delle unità frastiche, assunta a fattore strutturante delle varie forme di composizione sintattica. Sia colui che narra sia coloro che sono narrati appaiono sospinti da una sorta di coazione a ripetere, che li induce a martellare persistentemente le inquietudini da cui sono abitati. A derivarne è un effetto di ridondanza semantica che enfatizza la portata degli enunciati, proiettandoli fuori della contingenza immediata, in un cielo di idee fisse, di psichismi a durata interminabile.

La ripetitività formulaica segna una via maestra per oltrepassare la dimensione della realisticità discorsiva ed assurgere a quella di un'affabulazione mitizzante. Dal determinato si trasvola verso l'indeterminato, dalla prossimità cronistica alla lontananza epica. D'altronde questa stessa tecnica produce un effetto di ritmicità trascinante. La scansione delle riprese modulari dà luogo a un succedersi e accavallarsi di ecolalie a ritornello, tra allitterazioni, consonanze, rime, sostenute dal ricorso incessante alle anafore ed epifore, iperbati e chiasmi, antitesi e parallelismi. La sonorità verbale del testo si costituisce in base a un tessuto di notazioni che prolungano la loro musicalità da un periodo, un paragrafo, un capitolo all'altro, con una rete fitta di riprese e contrappunti.

Questa tendenza fondamentale si combina però con un'altra, che pure segna il superamento della realisticità resocontistica: in direzione stavolta del soggettivismo lirico-simbolico. L'immaginario del narratore irrompe in scena, facendo ricorso a tutte le procedure retorico-stilistiche più lontane dalla prosaicità dimessa. Lo scopo è di infrangere la prevedibilità ricorsiva del discorso, intensificando la pregnanza dei suoi singoli elementi e accostandoli secondo la logica dell'analogia, dell'associazione di idee inattesa. Ovviamente, questo procedimento non contrasta affatto con l'altro, anzi offre occasioni privilegiate per applicare la tecnica reiterativa.

Una mediazione esplicita nel passaggio tra realtà e fantasia è costituita dalla similitudine, spesso in forma attenuata, introdotta da un «come se», «una specie di»: «Potei ricordare me e il treno in un rapporto speciale come di dialogo, come se avessi parlato con lui, e un momento mi sentii come se cercassi di ricordarmi le cose che lui mi aveva detto, come se pensassi al mondo nel modo che avevo appreso, in quei nostri colloqui, da lui» (p. 616). Non meno efficace per conciliare il trasferimento dal particolare al generale è la sostituzione dell'articolo determinativo con l'indeterminativo, o la sua eliminazione, che assolu-

tizza il sostantivo, magari disposto in serie enumerativa, «Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia...» (p. 668*)*; funzione analoga ha l'uso del verbo all'infinito o in altre forme infinitivali.

Ad accentuare e insieme velare l'inarcatura d'animo tra termini di positività e di negatività servono le forme litotiche, «non speranza» (p. 571) «non infelice invero» (p. 617), «né strana, né non strana» (pp. 648-49*)*, «non vita per me» (p. 650). Sulla stessa linea si collocano gli accoppiamenti contrastivi, «affamati e soavi» (p. 576*)*, e i veri e propri ossimori, «splendente e pur spento» (p. 636*).* Meno significativi ma pur interessanti per connotare la laboriosità d'un movimento di pensiero sono gli interventi sulla costruzione del periodo, come l'epifrasi: «Troppa ricchezza aveva lei in sé di madre [...]. Troppo aveva vecchio miele in sé» (p. 627).

Più decisamente orientate a superare la normalità del riferimento referenziale sono le endiadi, «nel ghiaccio dei monti» (p. 696*)*; le personificazioni, «febbre imperterrita» (p. 643*)*, «quell'estraneo che è il male» (p. 645*)*; gli astratti per i concreti, «senza dolcezza per la notte sulle mani» (p. 623*)*, «allevasse alla tenerezza» (p. 624), «portando dietro di me il loro gioco» (p. 704), «dai paralleli della terra» (p. 689); e tutte le altre figure di tipo metonimico. Ma la forma deputata di innalzamento del registro stilistico in chiave di illuminazione poetica è ovviamente la metafora.

L'esemplificazione può svolgersi dai casi più agevoli ai più arditi: «la foresta di cicale» (p. 605), «le sue antiche mammelle» (p. 620), «nel cuore puro della Sicilia» (p. 670), «la ruota del viaggio» (pp. 663, 665), «gli occhi aguzzi formicolanti di riso» (p. 590), «le campane non volavano più» (p. 677*)*, «mia madre cantava ed era uccello cantando [...] la madre-uccello dell'aria e, nelle sue uova, della luce, che dà la luce» (p. 624), «musica di zampogna che si allontanava dietro a noi, e diventava nuvola o neve, in alto» (p. 636*)*, «una generazione beveva dall'altra, dalla nudità di squallido vino delle altre passate, e da tutto il dolore versato» (p. 685), «seduta con sul capo la cenere che avvolgeva la Sicilia» (p. 697*).*

Una constatazione si impone: quali che ne siano la forza e arditezza, tutti questi traslati non ci allontanano dal campo della esperienza vissuta più comune. Il procedimento consiste nell'attribuire al narratore una capacità straordinaria di manipolazione retorica dei dati percettivi, senza però servirsi mai di materiali di linguaggio che non rinviino a una condizione socio-culturale mediocre. Una conferma ulteriore si ha quando l'io narrante si abbandona a un'ebbrezza allucinatoria, che gli fa confondere le dimensioni sensoriali: ecco allora la serie nutrita delle sinestesie, «aria cruda» (p. 576), «sapore bianco eppur aspro» (p. 576), «i fischi […] bagnati, e come fischi d'acqua» (p. 577*)*, «voce […] cantante e sinuosa» (p.

583*)*, «verde malaria» (p. 592), «il sole era sopra il grido» (p. 598), «lo sgorgare del silenzio» (p. 605), «bevemmo profumo» (p. 616), «nell'alta luce» (p. 663), «sgorgava odore secolare di vino» (p. 681).

L'io narrante si applica insomma con puntiglio a soggetttvizzare, stilizzare, connettere liricamente le emozioni provate durante il viaggio, non però illanguidendone la sostanza di realtà. A derivarne, comunque, è una complicazione e affatturazione del discorso, con un margine di sovrabbondanza manieristica. Ma a controbilanciare l'appesantimento della pagina interviene la tendenza di tutti i personaggi a riassumere e fissare il senso del proprio conversare in espressioni di concisione epigrafica. Vittorini, s'è già detto, avverte molto l'obbligo della chiarezza, necessaria perché l'opera trasmetta con efficacia il proprio messaggio. Al di là degli assilli, dubbi, interrogativi che drammatizzano problematicamente i colloqui, occorre pure che la parola esalti con incisività sintetica la sua demiurgia, per dare luogo alla gioia conclusiva dello scoprirsi a condividere un verbo di verità umanamente rivelata.

Nella varia tipologia dei dialoghi avremo allora le affermazioni ingenuamente entusiastiche, «Non c'è formaggio come il nostro» (p. 576*)* o le esplicazioni nudamente laconiche, «Qualcuno ha un po' di malaria. Qualcuno ha un po' di tisi» (p. 636*)*. E i motti sentenziosi, «Beato chi ha da ritrovare!» (p. 660). E gli aforismi paradossali, «non tutto il genere umano è genere umano» (p. 645*)*; «perdendolo l'hai acquistato» (p. 701); «i vinti vendica, perdona ai vincitori» (p. 694*)*. Infine gli atti di fede, di catechesi profetica, «Credo che l'uomo sia maturo per altro [...]. Credo che l'uomo sia maturo per altro, per nuovi, per altri doveri» (p. 590); «ricordati che noi non soffriamo per noi stessi ma per il dolore del mondo offeso» (p. 675). Così l'esuberanza di artifici della prosa vittoriniana viene riportata a una semplice solennità di dettato, secondo il principio che il nostro dire ha da suonare sì, sì, no, no. Il concerto delle voci dialoganti testimonia le dissonanze della comunicazione nel mondo offeso, ma assieme le ricompone in una sinfonia concorde: e da questo unisono si leva il canto grave degli assolo, pronunciati con timbro di assoluto. Sono queste le frasi musicali destinate a imprimersi davvero durevolmente nella memoria del lettore.

6. Nota bibliografica.

La miglior edizione di *Conversazione in Sicilia* è quella fornita in E. VITTORINI, *Le opere narrative*, 2 voll., Milano 1974 (1982[2]), a cura e con introduzione di M. Corti, note ai testi di R. Rodondi, I, pp. 569-710. Vanno segnalate inoltre le edizioni Torino 1966, con introduzione di E. Sanguineti, e Milano 1988, introduzione e note di G. Falaschi, con una *Nota* di S. Pautasso. Per una miglior compren-

sione del romanzo è utile la lettura della prefazione vittoriniana di ID., *Il garofano rosso* (1948), in ID., *Le opere narrative* cit., I, pp. 423-50; ed inoltre di ID., *Diario in pubblico*, Milano 1957 (1970²), e *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano 1967. Estese informazioni bibliografiche sono offerte da R. RODONDI, *Note ai testi*, in E. VITTORINI, *Le opere narrative* cit., II, pp. 973-1011, e più aggiornatamente da A. PANICALI , *Elio Vittorini. La narrativa*, *la saggistica*, *le traduzioni, le riviste*, *l'attività editoriale*, Milano 1994, pp. 363-72. Per la storia della critica è da vedere F. FORTINI, *Elio Vittorini*, in *I classici italiani nella storia della critica*, diretta da W. Binni, III. *Da Fogazzaro a Moravia*, Firenze 1977, pp. 693-732.

Efficaci avvii alla conoscenza della figura e dell'opera vittoriniane sono costituiti da S. BRIOSI, *Vittorini*, Firenze 1970; S. PAUTASSO, *Guida a Vittorini*, Milano 1977; G. GRONDA, *Per conoscere Vittorini*, Milano 1979; F. DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Roma-Bari 1993; vi si può aggiungere C. TOSCANI, *Come leggere «Conversazione in Sicilia»*, Milano 1975.

Nella ricca bibliografia della critica ci limitiamo qui a trascegliere le monografie d'insieme o le raccolte di studi che presentino un particolare interesse per la prima fase di attività dello scrittore: G. C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano 1968; E. CATALANO, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari 1977; A. ANDREINI, *La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*, Pisa 1979; A. DI GRADO, *Il silenzio delle Madri. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione»*, Catania 1980; A. PANICALI, *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*, Lecce 1982; A. BRIGANTI, *Elio Vittorini*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, III, Roma 1982, pp. 139-55; R. RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Elio Vittorini*, Palermo 1985; G. PETRONIO, *Il mio Vittorini oggi*: *appunti per un saggio*, in «Problemi», XX (1987), 80, pp. 305-16; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La forma e la vita*: *il romanzo del Novecento*, Milano 1987; F. FORTINI, *Saggi italiani* (1974), nuova edizione, Milano 1987; A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo* (1965), nuova edizione Torino 1988, pp. 120-23; A. PANICALI, *Elio Vittorini* cit.

Fra i contributi critici dedicati specificamente a *Conversazione*, sono da ricordare almeno i più recenti e significativi: F. BIANCONI BERNARDI, *Parola e mito in «Conversazione in Sicilia»*, in «Lingua e stile», I (1966), 2, pp. 161-90; ID., *Simboli e immagini nella «Conversazione» di Vittorini*, *ibid.*, II (1967), I, pp. 27-46; G. DEBENEDETTI, *Vittorini a Cracovia* (1967), in ID., *Il personaggio uomo*, Milano 1970, pp. 127-43; M. FIORAVANTI, *Preistoria ideologica di «Conversazione in Sicilia»*, in «Belfagor», XXVIII (1973), 5, pp. 592-610; A. GIRARDI, *«Conversazione in Sicilia» dalla prima alla seconda redazione*, in «Studi novecente-

schi», III (1974), 7, pp. 111-21; ID., *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli 1975; E. ESPOSITO, *Vittorini e no*, in «Belfagor», XLII (1987), 3, pp. 269-83; P. TOMASONI, *La Sicilia di «Conversazione»*, in «Autografo», VIII (1991), 22, pp. 61-76; G. GUGLIELMI, *La conversazione di Elio Vittorini*, in «Allegoria», VI (1994), 18, pp. 9-29.

Vanno infine menzionati alcuni importanti numeri unici di riviste: «Il Menabò», n. 10 (1967); «Rendiconti», n. 15-16 (1967); «Il Ponte», XXIX (1973), 31 luglio- 31 agosto; «Autografo», VIII (1991), n. 22. Vi si affiancano gli atti di tre convegni: *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi* (*Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976*), a cura di P. M. Sipala e E. Scuderi, Catania 1978; AA.VV., *Il lungo viaggio di Vittorini. Atti del convegno di studio, Milano, 11-12 aprile 1986*, in «Il belpaese», 1987; *Per Vittorini. Atti della giornata di studio di Empoli, 28 novembre 1986*, a cura di L. Desideri, in «Empoli», n. 1-2 (1986).