

aveva cani pregiati: segugi per le lepri, perpetuamente mobili e silenziosi. Ci sarà stato anche un bastardo da guardia; ma al Cornalè non avevo mai avuto paura dei cani. Ora l'abbaiare mi parve rabbioso, mi diede l'impressione di essere scacciata». E le persone: « Rimase là, estraneo, come un bambino o come fosse già morto. La testa china sul petto — adesso vedevo tutto intero il cappello rotondo — le mani sul bastone, si addormentò. Quella passeggiata, come la scelta del posto, doveva essergli abituale, per questo forse lo lasciavano andare da solo»; o un ricordo, invece: « Provavo una delusione anticipata, una stanchezza rispetto alla vita. Non era la paura di una violenza, ma piuttosto il senso di una decadenza inarrestabile, fatale»: decadenza, che parla pur in un ribaltarsi di cose e uomini, oltre il recupero, oltre l'ora: « Le borgate, le ultime capanne erano come le tende estreme dell'umanità sulle soglie di un altro mondo; erano misere e privilegiate insieme ». Questo, è la *penombra*: difficoltà, urti durati una vita, pur placatisi ma per una legge di muta comprensione, rinuncia, che ora soltanto si fa sentire, per un processo nuovo che riscatta e riconquista durate d'affetti umani, quasi da un tempo infinito in attesa, o maturanti, come di certi fatti che sembrano poi quasi appuntamenti della coscienza. La madre, il padre, sono al centro di quel remoto orizzonte d'avvenimenti. La madre soprattutto: « Ora la sua vita mi appare bella di nuovo, ma in un significato che da bambina non avrei potuto capire. E la certezza di adesso non è nemmeno un conforto per la mia incomprendimento di allora ».

È naturale che l'insidia delle ragioni del cuore non ceda facilmente al rifiuto d'indulgenza verso quanto è ormai avvertito come inganno, al bisogno di una conoscenza sottratta alla drammaticità ch'è degli impulsi, delle querele, dei conflitti del cuore. Si tratta di una difficoltà che sussiste nella Romano. Meno, o quasi più, ne *La penombra che abbiamo attraversato*. Sussisteva nel *Tetto murato*, e ne *L'uomo che parlava solo*, libri d'impianto implicitamente drammatico, circoscritti in casi di particolari difficoltà psicologiche. È il protagonista che narra, in prima persona nell'uno e nell'altro racconto: una

donna è entrata nella vita isolata di due sposi; assiduità, confidenza, provocheranno una confessione d'amore dell'uomo, che essa, così salvando un circolo d'affetti, chiuderà nel silenzio: l'isolamento, che è indicato nel titolo, *Tetto murato*, e nel verso di Pavese ch'è sul frontespizio del libro: « non c'è vero silenzio se non condiviso ». Ne *L'uomo che parlava solo*, il distacco affettivo della moglie e il dolore per l'improvviso abbandono della ragazza amata spingono il protagonista a riesplorare, senza un approdo risolutivo, le ragioni della propria miseria. Qualcosa di psicologicamente puntuale, privato, un'implicita carica drammatica nell'accenno d'intreccio dei due racconti, potrebbe venir dalla suggestione e dall'autorità (presenti anche nella narrativa di Pavese) del romanzo come tradizione: avvertita, sia pure, ormai, liricamente, come ricchezza d'interiorità, senso sorgivo della vita. E ne è segno la struttura, che resta immutata nei quattro libri della Romano. « A segmenti »: definì De Robertis il suo modo di lavorare. Racconta per paragrafi brevi, attraverso passaggi interni: ed è una scrittura che già in altri ha trovato soluzioni eccellenti. Diversamente, però, dalla Romano: essa non sostanzia progressivamente elementi per se stessi significanti. Al contrario: il succedersi di dati obiettivi, esterni, o, invece, della memoria, resta comunque sempre occasionale, libero delle prevaricazioni sentimentali della memoria, e d'ogni drammaticità. È un processo d'allineamento al presente attraverso puntuali, e occasionali, correzioni d'un lungo, e sciolto, libero, corso d'esperienza, e che porta punto per punto a distruggere schermi evasivi.

Ma, di qui, due difficoltà. La tentazione d'una carica drammatica; e, al polo opposto, quella dell'esecuzione tecnica e delle soluzioni tematiche, quindi d'una scrittura lievitata, lirica. E che, tecnicamente, infatti, ricorda altre forme d'arte, dal cinema alla pittura (con relative connessioni circa esempi di narrativa sperimentale, italiana, e straniera), e, tematicamente, porta a isolare i momenti dell'inchiesta, a specchiarsi liricamente, compromettendo il pungolo originale, sorgivo, dell'inchiesta stessa. Pericoli controllati e in sostanza vinti nell'ultimo romanzo, dove la per-

sona della scrittrice — una propria storia in minore, nel cerchio delle memorie — allinea seccamente i temi drammatici in un loro rapporto fermo, corretto dalla distanza, e gli elementi tecnici, e tematici, riescono altrettanto dominati perché reinseriti nel cerchio dell'inchiesta e fatti pur essi materia d'indagine. Basta pensare a un dato preciso nella formazione della Romano, il noviziato pittorico, e il suo gusto per la pittura: una disposizione critica e affettiva, e ora un vivo strumento espressivo. Vale come indice d'una disposizione generale, e della maturità raggiunta, nella sua carriera, con *La penombra che abbiamo attraversato*.

Le donne di Messina di Elio Vittorini

Ogni libro di Vittorini sembra portare come una provocazione deliberatamente voluta dall'autore per l'idea stessa ch'egli ha e del proprio lavoro e della narrativa in generale: ripubblicando nel '48 *Il garofano rosso* vi premise una *Prefazione* polemica cui seguirono repliche, anche severe, per la distrazione che comporterebbe l'atteggiamento teorizzante, portandolo, come già le altre iniziative sue di direttore di riviste e di collane editoriali, a barattare con illusioni circa una idea astratta di narrativa, e a sacrificarvi, l'autenticità artistica del proprio lavoro. Col distruggere ogni impalcatura culturale, tradizionale, né solo in sede letteraria ma delle idee in generale, si riporta ogni volta a una condizione di solo istinto, sicuro di poter rendere i valori vivi e attuali per una facoltà intima di intuito: a repentaglio dunque di una energia di temperamento quanto predisposta all'empito lirico della parola corale, poetica, altrettanto soggetta all'improvviso senso dello scacco. Eccolo allora ripresentare il libro con prefazioni distruttive, o teorizzanti, o, quando pubblica un romanzo, denunciarsi insoddisfatto, e prevederne una nuova stesura: come ha fatto per *Le donne di Messina*. Il romanzo fu scritto tra la fine del '46 e il principio del '49, uscì quell'anno stesso ma l'autore ne era scontento: vi è tornato su nel '52, nel '57, nel '64, e ora ricompare, come nel '49, da Bompiani. A considerarlo come tessere

periodi e dialoghi e immagini, pagina per pagina, lavoro di restauro risulta sempre, sebbene a gradi diversi, molto accostato alla prima redazione, condotto su quel testo e non frutto di una nuova scrittura, indipendente. Per questo, forse, l'autore ha dichiarato che, se potesse, porrebbe ancora, a questa nuova redazione, la data del '49.

Analisi e testimonianza precisa, *Le donne di Messina*, almeno nel progetto, ma già nel '49 l'indirizzo preso dal libro non lo convinceva: di qui, riscrivendolo, la cura di indicar proprio nell'esito dei fatti, dell'intreccio, quanto gli sembrava stonato. Quel gruppo di profughi che alla fine della guerra si ferma in un villaggio semidistrutto e abbandonato, lo libera dalle mine e vi organizza una embrionale comunità, era proposto come un modello ideale: ma già nell'autore era il dubbio che quell'iniziativa fosse da giudicare come un isolato tentativo anarchico, sterile, un regresso a stadi fin da prima della guerra superati. Cosicché è evidente che in quanto tema artistico felice venne avvalorato con richiami a precedenti romanzeschi, da *La colonia felice* di Dossi a *La nuova colonia* di Pirandello, aveva invece parlato alla fantasia dell'autore per una verità ch'egli vi voleva puntualizzare e prefigurare in vista dell'avvenire, e che nel corso dell'elaborazione gli si era venuta aggravando di dubbi: se quell'organizzazione da lui rappresentata non significasse un errore invece che un esempio, o l'esempio di un errore; e poiché quel tentativo isolato si verificava in un momento di rivolgimenti generali in Italia, e di assestamenti e indirizzi nuovi nel mondo, la sua verità, il significato dell'opera, doveva consistere nel prefigurare un indirizzo dei movimenti sociali del momento: di qui il richiamarsi pur nella correzione a quel tempo, alla messa a fuoco di un giudizio per cui l'opera è e resta datata al '49. Questo non ci dice ancora quale sia la direzione seguita nel processo al primo disegno, di dove l'allarme sia partito. Vittorini allarga il caso a tutta la sua opera. Sempre egli ha scritto « con piacere » o con « non piacere »: controllando nel momento della scrittura la vitalità delle parole, il loro portarsi dalla occasione e da un significato particolare a un valore d'as-

senso più largo e generale quanto più intimo. Lo aveva dichiarato nel '47 ripresentando, con una prefazione polemica, *Il garofano rosso*: « È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine ». E ora, parlando con i giornalisti della nuova versione de *Le donne di Messina*, confessa che sentiva vecchio il romanzo solo a incontrarvi parole come « fichidindia », « vedova », « mondo contadino »: parole vecchie nel contesto in cui eran poste, per una insufficiente liberazione di cui fossero — appunto come parole e immagini — capaci, sacrificate a significati astratti e, dunque, astratti ed errati anche questi perché il senso di verità deve passare in un « piacere » della scrittura, nella forza e persuasività del linguaggio. Il romanzo è un fatto di stile, di linguaggio: anzi, di novità e prefigurazione di valori generali ma nel campo intimo della fantasia, del linguaggio. Di qui, l'avversione alla narrativa ottocentesca in quanto tradizione realistica ancora presente e imperante, e l'ostinata fiducia in uno spirito d'avanguardia che sembra contare più quale disposizione morale che controllo di puntuali risultati.

Una conversione delle particolari cose narrate — come nella musica, o nella poesia — è il segreto per cui acquistano una forza d'assenso generale, d'una suggestione di verità e, conseguentemente, la loro durata, la loro coincidenza col senso della vita, del progresso. Musica e poesia hanno infatti per Vittorini linguaggio più vivo e nuovo, oggi, del romanzo, e da qualunque tema particolare appunto per autenticità di linguaggio si portano a una qualità di comunicazione più alta. È un concetto sul quale è tornato anche nel '61, nel quarto numero del « Menabò », parlando di *Industria e letteratura*: « ...la poesia, che ha compiuto un'operazione linguistica analoga se non equivalente a quella della musica, è senza dubbio tecnicamente più vicina della narrativa alla possibilità di inclu-

dere un progetto di possesso in qualunque cosa nomi nella sua amarezza o tristezza o rabbia o magari superbia e vanità di “ non possedere ”. E la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni narrativa che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc. ecc. ». Non è il caso di inseguire le testimonianze polemiche di Vittorini, né di considerarle oltre il suo stesso lavoro, anche quando presentino significato e valore di testimonianza su un momento o un'età della nostra cultura in generale. Ma, con questo, non credo che la sua creazione artistica ne resti condizionata o sacrificata: si ripete allora da altri l'errore ch'egli ha commesso accusando Lawrence d'« impotenza procurata » per aver sacrificato le sue doti di romanziera a un astratto programma di romanzo. Avrebbe dato esecuzioni utili senza quell'aiuto? Lo stesso si dica per l'ansia di Vittorini di scrivere « con piacere », cioè con la convinzione di proporre, per forza e autenticità di linguaggio, significati che sorpassino « il proprio impegno con una realtà minore » quale la favola romanzesca, realistica.

La scrittura de *Le donne di Messina* è il banco di prova, dunque, dell'esattezza delle correzioni apportate per cambiare l'esito dei fatti narrati. Ma non sono i fatti in se stessi ad esprimere un significato. Bastano elementi stilistici, dialoghi, e fattori anche più liberi. Riferisce ad un'influenza di Lukács certa soggezione a una logica dei fatti nel loro svolgersi, l'accentrare nei protagonisti la realtà dei fatti e il tipizzare le azioni nel senso del dramma, del conflitto: nella prima stesura un fascista responsabile di delitti, Ventura, cioè Faccia Cattiva, unitosi al gruppo e legato a una ragazza, Siracusa (i soprannomi contano più dei nomi veri), braccato dai partigiani, in un momento di disperazione uccide la ragazza e, dopo un'auto-critica, è fucilato dai partigiani; questo, ora riferisce all'influenza del realismo lukacsiano. Nella nuova versione, i partigiani saliti al villaggio con-

vincono essi gli elementi più attivi della comunità del non senso sociale e politico della loro iniziativa: il villaggio seguirà a vegetare ma perdendo via via i suoi elementi migliori, e Ventura, dopo la crisi — di parole, dialoghi, sentimenti — coincidente con l'arrivo, ma senza esito nei suoi riguardi, dei partigiani, e anche qui per il senso d'inutilità di quell'impresa, rimarrà con Siracusa a vegetare nel villaggio. Agli individui, son sostituiti gradi diversi di coscienza, una comunità rappresentata coralmemente, un nodo di speranze; l'ambiguità, non solo negativa, di Ventura, l'energia simpatica di Siracusa ne ricevono più spicco. Semplificata la struttura del romanzo, diviso invece che in tre in due parti, diverse di tono — di accenti staccati, distanziati, lenti, la prima; stretta a un intimo crescer d'una crisi inquieta e appassionata, vivace e sostenuta quindi, la seconda — e un epilogo meno significante. Ancora fa cornice al racconto la figura dello zio Agrippa (col titolo *Lo zio Agrippa passa in treno* era comparso, dapprima, il romanzo) che, dalla fine della guerra, continua a vagar in treno per l'Italia in cerca della nipote, Siracusa: si allarga così in un ulteriore spazio d'anni la vicenda, ma se ne accentua l'intelaiatura astratta, l'impegno di chiarirvi una morale; allo stesso modo, l'anticipo, pur legittimo, di innovazioni posteriori al momento in cui è collocato il romanzo, e che serve ai rimproveri mossi dai partigiani agli abitanti del villaggio di restar all'oscuro della realtà pur nei minimi elementi d'un benessere popolare nuovo, riesce un astratto elemento propedeutico e polemico. Sono condizioni probabilmente connesse col dato di fatto di una tela narrativa precedente e immutabile nei suoi dati essenziali. Forse avrebbe giovato portar la rivoluzione stilistica fino a sovvertire le linee maestre del racconto, e forse l'autore non ha voluto, invece, spostarsi dai termini di partenza e dall'origine d'esso, portando però con questa fedeltà un limite alla stessa revisione del linguaggio e del conseguente significato della storia.

L'effetto più utile delle modifiche all'intreccio è nella seconda parte, soprattutto verso la conclusione: che può essere una riprova dell'opportunità della crisi dell'autore verso la sua opera.

Sempre la narrativa di Vittorini è stata essenzialmente lirica. Basterà ricordare *Conversazione in Sicilia* e *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Simile disposizione si era allargata coralmemente, ne *Le donne di Messina*; ma con qualcosa di troppo, di eccessivo, e provvisorio: doveva avvertirlo un autore fin dalle prime prove attentissimo alla eredità della narrativa più poeticamente sottile e complessa, da Proust a Lawrence. Il progresso ottenuto con la revisione del romanzo è nel senso, dunque, di una controllata fusione degli elementi lirici, dialogo, immagini, cadenza del discorso: una fusione più compatta, che libera dall'intrusione dei fatti, ora meglio riassorbiti in un fluire di sentimenti e natura, parole e cose. Nei singoli episodi, ore e natura non son veramente mutati, ma diverso ne risulta il rapporto con i sentimenti, le vicende. Han protrato fino all'inizio del giorno, Ventura e Siracusa, la notte di crisi: il turbamento già espresso liricamente nel contatto con le mucche entro la stalla in cui l'uomo uccide la ragazza, è più effuso (si confrontino la pagina 368 della nuova con le pagine 384 e 392 dell'edizione del '49); la notte si scioglie non tragicamente, e non con l'enfasi lirica dei contatti con le mucche, ma con un diverso stabilirsi di rapporti e comunicazioni tra natura, e protagonisti: «Passato luglio fa chiaro verso già le cinque e mezzo e le sei, ma essi non cambiarono posizione nemmeno ai riflessi del raggio di sole che si posava ogni mattina sull'acqua di una caraffa di vetro e vi diguazzava, come un uccello che torni sempre allo stesso posto per un suo quarto d'ora di gioco. Il suo gorgheggio era di luci anziché di suoni eppure riempiva la stanza con altrettanta presunzione. Si sarebbe potuto dirlo un fischietto di sole. Ed era strano che Ventura e la ragazza continuassero a dormire tra gli acuti imperterriti di un merlo del genere » (e si veda alle pagine 242 della nuova e 336 della edizione del '49). Son mutamenti quasi inavvertibili, come alle pagine 266 della nuova e 209 della prima edizione: magari è solo un particolare isolatamente lirico, poetico, ma importa notare la costante d'un salire in primo piano d'una fusione tra sentimenti e rappresentazione, d'un elemento determinante di linguaggio, e che separa dal