

# *Lirica e narrativa in Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini

Mercedes RODRÍGUEZ FIERRO

La figura letteraria (e l'opera) di Vittorini è stata per lo più studiata, da un punto di vista del suo inquadramento cronologico, ed anche da quello del contenuto tematico di alcuni suoi romanzi (*Uomini e no*, singolarmente) nell'ambito dello stile e delle tendenze neorealistiche. Stile o corrente (e non, invece, scuola o gruppo o poetica) perché, come si sa ed è stato unanimemente ribadito dalla critica e dagli studiosi che si sono occupati di questo fenomeno, il neorealismo non è mai stato una scuola, con un manifesto o degli statuti poetici precisi, e neppure certamente un insieme omogeneo di scrittori che hanno diviso una identica proposta letteraria, dalle linee di realizzazione perfettamente solidarie, per ciò che riguarda la loro origine ideologica e la loro effettiva progettazione linguistico-contenutistica dei testi.

Il neorealismo (a cominciare anche dal punto di vista della periodizzazione: dello stabilimento cioè delle date più o meno precise per arginare le sue manifestazioni) ha sempre creato dei problemi agli studiosi, e discutere o riassumere i loro criteri e le loro conclusioni ci costringerebbe a fermarci qui su un argomento troppo lungo. Tutti i critici però, da quanto si può capire dai testi più consolidati (quelli che più frequentemente ricorrono negli elenchi bibliografici e nei dibattiti che si sono sostenuti a proposito dei punti polemici), sono concordi nell'affermare che il neorealismo è stato essenzialmente: un movimento d'idee ibride senza una struttura di gruppo, senza un manifesto programmatico e senza una poetica dalle regole codificanti; comprendente invece personalità, correnti

ed esperienze diverse, accomunate dalla ripresa di modi letterari vicini all'espressione di contenuti referenziali in stretto rapporto con la realtà<sup>1</sup>.

A considerare poi i rapporti fra l'organizzazione tematica e quella stilistico-formale dei testi da inquadrare in questa corrente, i problemi si complicano ulteriormente. C'è, per esempio, chi afferma di esserci stato decisamente un vero movimento avanguardista, espressione di un movimento rivoluzionario «reale» e non soltanto culturale, alla ricerca di un mutamento radicale delle forme espressive che sottolineasse lo svincolarsi dall'arte precedente<sup>2</sup>. Altri invece (specialmente Maria Corti) tendono prudentemente a dichiarare minima l'effettiva realizzazione di nuovi modi espressivi dal punto di vista stilistico-formale ed insistono invece sull'idea della ricerca di nuove forme, nella coscienza di una virtualità narrativa diversa che, secondo M. Corti, non si sarebbe potuta mai verificare, d'altra parte, per motivi soprattutto interni all'istituto della tradizione letteraria italiana<sup>3</sup>.

Entro i limiti cronologici (in senso lato) della corrente neorealista si colloca la figura de Vittorini. Vittorini del realismo in arte, della mimesi come rappresentazione letterale (tecnica da lui rifiutata con argomenti vari che comprendono anche quelli previsti da B. Brecht per il teatro —e sarà questa una scelta fondamentale poi, se si considerano i suoi esiti narrativi—), dell'esigenza ancora di adottare in letteratura dei contenuti e della forme espressive rinnovate; tutti argomenti, insomma, strettamente legati alla polemica letteraria presente in seno al neorealismo, se n'è occupato senz'altro nei suoi scritti teorici<sup>4</sup>. Ad un ambito letterario intellettualmente attivo sarebbe da ascrivere inoltre la sua attività di cosiddetto «operatore culturale» con interventi diretti presso case editrici, come consulente, curatore e direttore di pubblicazioni per scegliere il materiale da

<sup>1</sup> Carlo SALINARI: *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1967; Maria Corti e diversi suoi interventi: il «Neorealismo», per esempio, nel volume *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-98; G. FERRETTI: *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, e i capitoli introduttivi a AA. VV., *Introduzione al Neorealismo*, a cura di G. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1974; e, per completare questi titoli fra i più conosciuti (perché una bibliografia completa sarebbe troppo estesa), la nota *Inchiesta sul Realismo*, a c. di Carlo Bo, Torino, ERI, 1951.

<sup>2</sup> Cfr., per esempio, C. SALINARI: *La questione...*, *op. cit.*, p. 41 e ss.

<sup>3</sup> Cfr., M. CORTI: *Il viaggio testuale*, *op. cit.*, p. 39 e ss.

<sup>4</sup> Basterebbe, per accertare questo fatto, consultare la maggior parte degli articoli e riflessioni di Vittorini, raccolti nel volume *Le due tensioni* (pubblicato postumo in un'accurata edizione critica preparata da Dante Isella), Milano, Il Saggiatore, 1967; quelli presenti ancora nel suo *Diario in pubblico*. Milano, Bompiani, 1957, costituito da una raccolta di scritti scelti dallo stesso Vittorini; nonché quelli della sua prima epoca pubblicistica (ma sono cose che riguardano ancora, per la maggior parte, gli anni Trenta) e quelli, finalmente, pubblicati sul «Politecnico», dove convivono riflessioni su politica, critica letteraria e cultura, e sul «Menabò».

editare, secondo il suo esplicito giudizio artistico che dichiara il bisogno di coltivare la diffusione di una letteratura non consolatoria, emotiva e falsa, ma a «tensione razionale» invece (criterio questo con il quale vennero giustificate certe sue scelte generiche che si dimostrarono poi polemiche: il rifiuto a pubblicare per la prima volta *Il Gattopardo*, per esempio).

L'espressione del bisogno di districarsi lontano, di svincolarsi da una tradizione perversa di letteratura a «tensione affettiva», falsa e incantatoria, e di coltivare invece un linguaggio in stretto rapporto con la realtà effettiva (che negli ultimi anni della sua attività culturale —gli anni del «Menabò»— sarà il linguaggio del progresso tecnologico verso cui Vittorini si protenderà con un'intensa curiosità intellettuale, che cercherà poi di riflettere nell'augurio di un nuovo modello umanistico, opposto all'umanesimo decadente ed affettivo di vecchio stampo) dimostra che la ricerca di una nuova letteratura è indubbiamente presente nell'attività teorica di Vittorini.

I limiti di questo suo protendersi verso il rispecchiamento letterario della realtà esterna nella narrativa, vengono alla luce però già a partire degli anni del «Politecnico» nel corso della sua aspra polemica con gli intellettuali del Partito Comunista, nella cui orbita operava il settimanale, e specialmente nel dibattito con Togliatti sulle pagine appunto del «Politecnico» e di «Rinascita»<sup>5</sup>. La polemica con Togliatti, rappresentò anche il momento in cui Vittorini dovette precisare i termini della figura dell'intellettuale e i suoi rapporti con la politica, nonché i limiti che fra le due attività (quella politica e quella letteraria) esistono, visto che (con parole di Vittorini):

«La linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica.»

Il discorso si potrebbe ancora allungare a proposito di questo argomento. Ci basterà qui però ribadire che è un fatto assodato che Vittorini (come intellettuale e scrittore), si è sempre occupato dei rapporti tra arte, vita e cultura, alla ricerca di forme espressive nuove e di contenuti legati alla storia e all'impegno sociale. Il modo in cui questi interessi si riflettono materialmente nella sua opera narrativa

---

<sup>5</sup> Le parti più salienti di questa polemica possono venir oggi consultati dappertutto: nei brani scelti da VITTORINI nel suo *Diario in pubblico*, *op. cit.*, p. 54 e ss; nei testi raccolti nell'antologia di Marco FORTI e Sergio PAUTASSO: *Il «Politecnico»*, *ant. crit.*, Milano, Lerici, 1960, p. 123 e ss., e nell'ottima (in un certo senso —un riassunto sintetico ed esauriente— non scevro da qualche travisamento, a nostro avviso, in qualche punto essenziale degli argomenti di Vittorini) ma, tuttavia, ottima per altro verso, riduzione ad un decalogo dei punti fondamentali degli argomenti di Vittorini, condensati da M. Corti, nell'«Introduzione» alle *Opere Narrative*, di Vittorini, pubblicati nei «Meridiani» della Mondadori a Milano nel 1974, p. XXXIX.

e concretamente in *Conversazione in Sicilia* (un romanzo certe volte annoverato a torto fra i testi neorealisti) costituisce invece un discorso di poetica personale in Vittorini: una poetica, indipendente ed estranea al momento di rinnovamento culturale neorealistico in Italia, ricollegata —più di quanto è già stato accennato dalla critica— alla tradizione colta di alta prosa poetica italiana, e formalmente risolta in una manifestazione simbolico-profetica, nell'ambito tematico, e, in quello linguistico-stilistico, in una prosa dall'evidente andamento ritmico-lirico.

Per ciò che riguarda gli studi sul Vittorini di *Conversazione*, la critica più attuale è unanime nel separare il romanzo dalla tendenza neorealista, al di là di certi elementi di contenuto che (se non vengono osservati nella loro vera natura di materiale lirico-simbolico) potrebbero far pensare ad una tematica dai toni dimessi ed intimamente legata alla realtà di un concreto ambiente regionale, socialmente e materialmente depresso, nella linea del naturalismo verghiano, ma dotato invece di una componente attivamente critica, che dovrebbe contribuire a rinnovare quegli stessi contenuti, e che legherebbe la esperienza concreta del romanzo agli intenti del neorealismo.

Per M. Corti, per esempio (ed in un modo coerente anche con la sua periodizzazione del fenomeno neorealista, che lei colloca in stretta dipendenza dall'esperienza della lotta partigiana tra gli anni 1943-1950), Vittorini e Pavese, formati come scrittori prima della guerra (eccetto nel caso di *Uomini e no* e *Il Compagno*) non dovrebbero essere ascritti al Neorealismo, ma considerati invece:

«... coerenti nei riguardi di un punto di vista che deforma la realtà secondo un ritmo intellettuale e stilistico in direzione del simbolo e del mito»<sup>6</sup>.

G. Contini (accomunando ancora le figure di Vittorini e di Pavese) afferma che tutt'e due (riprendendo un'espressione vittoriniana):

«... partecipano della tensione "espressivo-affettiva" pur avvertendo l'esigenza di una tensione razionale»<sup>7</sup>.

C. Salinari ha parlato, a proposito degli esiti letterari ancora di Vittorini e Pavese considerati insieme, di una formula il «realismo lirico» (nel caso di Pavese poi intriso di motivi decadentistici)<sup>8</sup>.

E. Sanguineti, nell'«Introduzione» alla ristampa di *Conversazione* del 1966, studiando certe risorse tecniche del libro, ha parlato di «conversione del lirismo

<sup>6</sup> M. CORTI: *Il viaggio testuale*, op. cit., p. 72

<sup>7</sup> G. CONTINI: *Schedario di scrittori italiani, moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 215

<sup>8</sup> C. SALINARI: *La questione...*, op. cit., p. 41

in un nuovo realismo» che, nell' «invenzione di un simulacro narrativo della realtà come modello di esperienza», non andrebbe tuttavia confuso con la nozione vulgata di neorealismo né come testimonianza di cronaca documentaria<sup>9</sup>.

Sempre nello stesso testo, Sanguineti presenta invece il punto più importante e delicato da risolvere nell' analisi del romanzo: l'antinomia cioè (non più fra *storia* e *mito* come in genere si era sempre fatto fino a quel momento) ma tra «lirismo e narrativa»<sup>10</sup>, un punto essenziale che offre veramente la chiave interpretativa del romanzo e di cui se ne sono serviti altri successivamente. Essa viene riproposta, per esempio, nel volume di Antonio Girardi, *Nomi e lagrime: linguaggio e ideologia di Vittorini*, dove sono state fatte anche delle accurate analisi del testo di *Conversazione*<sup>11</sup>.

Questa formula antinomica: lirismo e narrativa, che secondo Sanguineti, Vittorini riesce a congiungere nel testo come frutto di una «faticosa compromissione», si rivela effettivamente un elemento fondamentale di comprensione del romanzo non appena ci si accinga allo studio di *Conversazione* e, singolarmente, in questo caso, del primo frammento, quasi «Proemio» o capitolo introduttivo.

Il discorso, potrebbe essere esteso a qualsiasi altro frammento del romanzo, dove in modo compiuto si manifesta quel «materiale linguistico poetico imparentato con la musica» di cui ha parlato Maria Corti<sup>12</sup>, e non solo lei al limite. Ne ha parlato, per esempio, anche Girardi, che ha stabilito anche un confronto tra il «Proemio» e l'«*ouverture*» di un dramma musicale<sup>13</sup>, e ne aveva parlato anche prima R. Bertacchini che ha scritto a lungo del Neorealismo e di Vittorini nel suo libro: *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, del 1960, dove, nei confronti della prosa di Vittorini, fa riferimento ad una sorta di sovrasenso poetico non di natura concettuale o psicologica, ma piuttosto di qualità musicale, analogo in qualche modo a quello espresso dalla musica di un'opera<sup>14</sup>.

Altri esempi se ne potrebbero senz'altro trovare; l'osservazione a proposito della natura musicale della prosa di *Conversazione* non è poi così tanto sorprendente, ma salta fuori invece dalla lettura attenta del testo, non appena vengano esaminati con cura gli accorgimenti tecnici e compositivi che determinano la scorrevolezza e la intensa forza espressiva del testo.

<sup>9</sup> E. SANGUINETI: «Introduzione» a E. VITTORINI: *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, p. XI

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. X

<sup>11</sup> A. GIRARDI: *Nomi e lagrime: linguaggio e ideologia di Vittorini*, Liguori, Napoli, 1975

<sup>12</sup> M. CORTI: *Il viaggio testuale*, op. cit., p. 72, nota 9

<sup>13</sup> A. GIRARDI: *Nomi e lagrime...*, op. cit., pp. 44 e ss.

<sup>14</sup> Cfr. R. BERTACCHINI: *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Bologna, Capelli Editore, 1960, pp. 219 e ss.

Per non dilungare ancora questa introduzione alla considerazione del testo scelto, e sfatata l'idea di un Vittorini direttamente impegnato con la realtà tramite le sue scelte contenutistiche (l'elemento fondamentale del neorealismo), senza urtare d'altra parte (come abbiamo fin qui fatto notare) l'opinione della critica che, nella maggior parte, ha da tempo identificato il carattere individuale (insieme semmai a Pavese) e personale dei suoi esiti narrativi, e di *Conversazione* in particolare; bisogna quindi spiegare la scelta del testo che inaugura il romanzo come oggetto d'analisi, visto che dei risultati analoghi ed altrettanto ricchi, nella loro diversa composizione logico-sintattica, si sarebbero potuti riscontrare in altre parti (non possiamo venir chiamati capitoli in senso stretto) del romanzo. Il testo che apre il romanzo, che, a seguito di quanto già fatto prima dalla critica, anche noi chiameremo «Proemio» (anche perché opportuno dal punto di vista retorico —al di là di altri apprezzamenti estetico-formali che se ne potrebbero fare—), costituisce un elemento chiave nella struttura del romanzo.

Il viaggio, l'itinerario spirituale che il personaggio principale realizza nel romanzo, non può prendere il suo avvio da una circostanza banale: una lettera con una raccomandazione a raggiungere la madre in Sicilia inviatagli al protagonista-narratore, Silvestro, dal padre (come ci viene riferito nel II capitolo-fragmento del romanzo), senza degradare l'intera struttura e significato dell'opera, ma esso deve appunto presentarsi come un momento di scissione della stasi, dell'immobilità (senza capacità di comunicare e interpretare) passiva e dolorante che il Proemio presenta.

Il Proemio è il punto da cui inizia il romanzo ed è anche il luogo dove, per la prima volta, vengono presentati sia i vettori stilistici che compongono il libro, sia le costanti tematiche che verranno via via continuamente riprese e diversamente svolte nel romanzo, il che gli conferisce anche la sua doppia natura di «proemio» ed «epilogo» esplicativo.

Costituisce l'inizio del discorso che il narratore porterà poi avanti «collocato prima del passaggio all'argomento vero e proprio di cui si deve trattare», e stiamo qui ripetendo la definizione retorica dell'«esordio» o «proemio»<sup>15</sup>; ed è anche il momento dell'esposizione dell'«argomento» in cui chi riceve il messaggio (letterario in questo caso) viene informato per la prima volta della materia che si accinge a ricevere, il momento in cui gli vengono «narrati gli antefatti», già verificatisi dal punto di vista narrativo.

Questo testo costituisce pure, d'altra parte, una struttura completa che, se per un verso rimanda al testo che viene dopo, può anche essere letto ed interpretato (ed è questa la sua caratteristica più ricca e sorprendente) come una struttura a sè,

<sup>15</sup> B. MORTARA GARAVELLI: *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1989, p. 64

che compie un circolo perfetto, dal senso compiuto in se stesso, e che può venir isolato e gustato separatamente. È appunto in questo punto dove il testo si discosta, o meglio ancora, supera la definizione di semplice Proemio o quella più immaginosa di *ouverture* di un melodramma che verrebbe giustificata dalla presenza di evidenti motivi melodici (intimamente legati ai suoi motivi narrativi).

L'importante quindi sarebbe cercare di identificare in che cosa risieda l'elemento compositivo (legato all'intima disposizione retorica-tematica e linguistico-grammaticale del testo) che gli conferisce questa sua autonoma compiutezza, ed è questo appunto che ci proponiamo di fare attraverso un'analisi che consideri certi elementi fondamentali del testo.

Per ciò che riguarda le forme verbali, il verbo principale, l'Imperfetto, struttura il brano e soprattutto il primo grande membro del testo, quello che (almeno dal punto di vista iconico, visuale) si separa dal resto dopo *quiete*. Dall'analisi dei dimostrativi, si capisce invece che quest'interruzione dovrà venir considerata più che altro un fenomeno di tipo articolatorio, una cesura che agevola la lettura (la pronuncia, anche) senza che dal punto di vista contenutistico e, fino a un certo punto, anche espressivo (linguistico-grammaticale) vi sia un effettivo cambiamento del tono compositivo. Infatti, il *questo* che inaugura la seconda parte del testo è un «deittico discorsivo», cataforico ed epiforico nello stesso tempo, che rimanda a ciò che sta prima e si collega a ciò che viene dopo: tematicamente dunque, e fino a un certo punto, anche sintatticamente, il primo membro del testo non viene realmente abbandonato nel secondo.

L'Imperfetto è ancora il verbo che regge quello che, per comodità, continueremo a chiamare il secondo grande membro del testo, più complicato dal punto di vista sintattico a causa della insistente presenza della subordinata condizione-modale al congiuntivo, coordinata (alle volte in modo polisindetico, altre volte invece in modo asindetico), con frequente elisione dell'ausiliare, il che conferisce al frammento un ritmo rapido ed incalzante facendo sì che i participi, isolatamente considerati, istituiscano una rima interna determinata dalla loro desinenza.

Nel Proemio, l'imperfetto è il tempo della narrazione descrittiva che segnala, espone dei fatti durativi del passato narrativo indicanti stato, non già azione.

Questa struttura predominante viene interrotta all'inizio invece da una «sequenza metanarrativa», in cui il personaggio che narra (l'io narrativo che inaugura il testo) interviene nella diegesi discorsiva per precisare, tramite un'affermazione al negativo, quale sarà la materia del suo racconto (o meglio ancora, quale non sarà l'argomento che —benché ce l'abbia immediatamente prima presentato— non verrà poi direttamente considerato. Infatti, come già accennato, questo testo iniziale non si riferirà alla materia ultima del romanzo che, a volerlo parafrasare e ridurre ad un'espressione minima, sarebbe il

resoconto di un viaggio, nella sua dimensione reale (la Sicilia nativa del personaggio, Silvestro) e con una dimensione mitico-simbolica che rappresenta l'itinerario a ritroso della memoria per recuperare uno spazio e un tempo perduti, un'armonia anche della coscienza, in grado di esprimersi verbalmente, frantumata a causa degli «astratti furori».

Il Proemio e i suoi imperfetti narrativi hanno il compito invece di precisare la causa ultima di ciò che di non banale, non consueto si nasconde dietro il motivo che determina il viaggio: uno stato di inerzia e di sconforto esistenziale, inesprimibile al punto che il narratore (così dichiara di dover fare) rinuncia a cercare di spiegare, perduta (*muta*) la sua capacità espressiva.

I verbi della sequenza iniziale metanarrativa sono invece il Futuro Semplice, il Passato prossimo e, naturalmente, il Presente implicito della «voce enunciativa» del narratore e nei confronti del quale bisogna considerare il rapporto di «anteriorità» e quello di «posteriorità» dei tempi effettivamente presenti nel testo. Si tratta dunque di una sequenza verbale non omogenea, in una struttura del resto narrativa, giustificata dal tipo di racconto autobiografico.

In opposizione poi, la lunga sequenza in stile nominale, dall'effetto reiterativo, serve a nascondere la figura del narratore, oppure (meglio ancora, in questo testo, serve qui a sottrarre la sua figura all'attenzione immediata e a renderla meno pesante; confrontando invece il lettore con un considerevole numero di fatti, cose, presentate in serie enumerative che accumulano i fatti designati e, in questo testo, riprendono anche elementi presentati prima (sotto forma verbale) rinnovando insistentemente, da una parte, il loro significato per imprimerlo nella coscienza del lettore; scandendo anche, d'altra parte, il susseguirsi del testo imperniato sempre su delle sequenze o parole-chiave che vengono reiterativamente e ritmicamente disposte.

L'Imperfetto, quando serve da tratto di unione di queste serie enumerative, ne amplifica l'effetto durativo e ripetitivo.

Lo stile nominale che costituisce uno dei tratti compositivi più evidenti del testo e che nel primo membro si presenta secondo un modello di costruito classico, si prolunga nella seconda parte tramite l'accumulazione enumerativa degli infiniti:

- *raggiungerla*
- *sfogliare*
- *uscire*
- *restare*

e così via, nelle subordinate soggettive, e più chiaramente ancora nelle modali implicite all'infinito:



- *come se non avessi nulla da dire, negare...* (con l'elisione della proposizione che provoca un effetto di condensazione)
- *nulla di mio da mettere in gioco, da ascoltare, da dare...*

In questo costrutto, il soggetto è sempre lo stesso (l'io narrativo) e, nel modo in cui si presenta (in una sequenza quasi completamente asindetica) fa rivolgere l'attenzione su ciò che l'infinito come nome verbale rappresenta: azioni allo stato puro che si manifestano nella loro natura sostantivale.

Se prima erano aspetti della realtà esterna quelli che si presentavano con un ritmo rapido all'attenzione del lettore, sono adesso le azioni designate nella loro astratta generalità (verbo senza qualità e senza determinazioni) ad assumere lo stesso ruolo, per indicare lo stato «passivo» ed «immobile» del soggetto-protagonista che subisce l'effetto degli atti designati nelle serie enumerative, senza che però esse destino in lui un qualche moto reattivo.

La struttura che predomina nella seconda parte del testo è quella imperniata sulla proposta di designazione di un certo stato d'animo, la cui condizione ultima sarebbe sempre la passività, lo straniamento dalla realtà come effettivamente è (o meglio, è stata, come sta ad indicare il trapassato congiuntivo della subordinata modale). Il personaggio che narra afferma di «aver avuto un tempo una vita», di «aver saputo che cosa significa la felicità», di «aver avuto qualcosa da dire», «da negare» e così via; di aver avuto anche (ed è questo un punto importante) un'infanzia in Sicilia (nominata ben due volte, immediatamente dopo, con il sintagma circostanziale in posizione determinativa-appositiva, quasi una metonimia dal solito effetto intensivo-riiterativo, tramite due suoi simboli identificativi: *i fichidindia* e *lo zolfo*).

Eppure, nello stesso tempo, il personaggio asserisce, tramite il congiuntivo della subordinata modale, di aver perduto (prima che il viaggio si verificasse) coscienza dei fatti enumerati; di aver perduto, in ultima analisi, il legame non solo con la realtà esterna quotidiana e determinata storicamente (quella che si manifesta nei «*massacri sui manifesti dei giornali*»), il cui appello è in grado di registrare e subire ma senza che questo desti in lui nessuna reazione; non solo, ma dice di aver perduto anche il rapporto con la propria realtà biografica, la storia personale che si sarebbe dovuta manifestare attraverso il ricordo.

Dal punto di vista linguistico-grammaticale ci sono altri elementi significativi: i dimostrativi in funzione deittico-discorsiva, specialmente. Di quello che separa (dal punto di vista visuale, di organizzazione iconica della pagina) i due periodi del testo, con una funzione anaforica che rimanda a ciò che già è stato detto e reitera i due elementi ultimi, «*quiete nella non speranza*», che verranno immediatamente dopo ripresi, abbiamo già detto qualcosa. Sempre nel primo membro e dello stesso tipo, ce ne sarebbero poi altri tre: i primi due cataforici, e l'ultimo epiforico.

Un'attenzione particolare richiedono inoltre le congiunzioni «*ma*» ed «*e*» nel secondo membro. La contrapposizione realizzata da «*ma*», congiunzione avversativa, può essere, in linea di massima, di due tipi:

- a *funzione esclusiva*: in cui il secondo elemento esclude il primo
- a *funzione modificante*, secondo la quale i due fatti non si escludono a vicenda. Il secondo elemento aggiunge qualcosa che modifica il primo e il «*ma*» sottintende una parte del discorso.

In certi casi, il primo elemento (un'intera proposizione od anche un periodo) possono essere parzialmente o completamente sottintesi, e in questo caso il testo inizia con il «*ma*» riuscendo ad ottenere un effetto di rafforzamento delle affermazioni che seguono.

A quest'ultimo tipo dovrebbe venire ascritto il primo *ma* problematico del testo, in capo alla quarta sequenza melodica:

- *non mi son messo a raccontare (degli astratti furori) ma bisogna dica però...*

Al tipo modificante appartiene anche, a nostro avviso, il secondo *ma* alla fine del secondo membro, che congiunge, da un punto di vista logico-sintattico (anche se non semantico), la frase *ero agitato* con la proposizione che apre quel periodo: *ero quieto*.

Questo periodo (così articolato) riprende, da parte sua, un'antitesi presente già prima nel testo: *ero agitato ed ero quieto*, con un'inversione dei termini che la compongono quasi a struttura chiasmatica, e anche se nel secondo membro gli elementi sono relativamente lontani.

Non ci sarebbe, nella nostra opinione, nell'ultimo *ma* un valore esclusivo nei confronti del primo elemento (*Ero quieto*), anche se una lettura rapida, che tenesse conto solo del lungo periodo frammisto tra i due capi dell'espressione-*eroquieto / mi agitato*-, potrebbe far pensare all'esclusione dell'inattività iniziale sostituita dalla tensione provocata dagli «*astratti furori*». Questa interpretazione non sarebbe poi coerente, dal punto di vista semantico, con il significato della serie enumerativa anaforica che chiude il testo e che tende a ribadire l'idea fondamentale d'inattività, passività, incommovibilità, malgrado l'agitazione interna.

D'altra parte, la proposizione anteriore, a cui è da ricollegare questo periodo:

- *ero quieto ma mi agitavo*
- *ero agitato ed ero quieto*

con un interscambio degli elementi lessici, è costruita invece con una congiunzione copulativa.

La congiunzione «e» ha, in genere, anch'essa due funzioni essenziali:

- quella aggiuntiva: ad un fatto se ne aggiunge un altro
- quella esplicativa: con un rapporto causa/effetto, non solo dunque un semplice collegamento semantico.

Quest'ultima funzione potrebbe spiegare il valore di quella *e* nel periodo: *Ero agitato ed ero quieto*, un nesso vago, ambiguo, tendente ad intensificare l'opposizione di concetti antitetici.

Lo stesso rapporto intercorrerebbe anche tra la frase:

- *Credere il genere umano perduto / e / non aver febbre di fare qualcosa in contrario.*

La spiegazione non risulta completamente esauriente dal punto di vista logico-sintattico, se si tiene conto anche del fatto che sarebbe bastato usare l'avversativa al posto della copulativa, e, al contrario, là dove c'è una *e*, una avversativa modificante *ma*, perché i conti tornassero.

Da parte nostra, e coerentemente con la tesi ultima: che non ci troviamo cioè davanti a un testo strettamente prosastico-narrativo, ma davanti a un testo che manifesta una continua tensione verso un andamento di tipo lirico-musicale, si potrebbero considerare al limite queste congiunzioni, non degli elementi grammaticalmente rivolti a portare avanti una logica discorsiva, ma come degli elementi integrati in una struttura ritmica, volti a pausare e sospendere il discorso.

Da un punto di vista tematico-formale, nello studio delle componenti retoriche e del materiale lessico che compongono il testo: la prima cosa che bisogna notare è l'elemento iterativo («base linguistica» della scrittura di *Conversazione*, come ha già giustamente fatto notare la critica<sup>16</sup> che, da un punto di vista contenutistico si propone di insistere sui concetti e sulle parole-chiave, con il proposito di imprimerli nel lettore —tramite un intenso effetto emotivo— e, d'altra parte, crea un certo andamento ritmico che determina la natura melodica dell'organizzazione del testo.

La frasi sono brevi, delimitate da una fitta punteggiatura che, secondo la nota affermazione di G.L. Beccaria riferita alla prosa contemporanea:

«... non ha più solo il ruolo tradizionale di dividere il periodo in sintagmi legati alla logica e alla grammatica, per assumere un nuovo ruolo: quello di strutturare la frase secondo schemi musicali e contribuire a delimitare le estensioni delle unità melodiche»<sup>17</sup>.

che, sempre secondo la definizione di Beccaria, sono costituite da:

<sup>16</sup> A. GIRARDI: *Nomi e lagrime...*, cit., p. 22

<sup>17</sup> G. L. BECCARIA: *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Le Nonnier, p. 224

«... quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione che delimitano un'unica "gittata" sonora, senza soluzione di continuità fonica»<sup>18</sup>.

Per ciò che riguarda il materiale linguistico retoricamente considerato, bisogna segnalare la figure che si ripetono più insistentemente: le litoti, nel primo membro,

- *non eroici*
- *non vivi*
- *non speranza*

le sinestesie:

- *giornali squillanti*
- *sordo sogno*

amplificazioni, in serie binarie, dei riferimenti temporali con climax ascendente:

- *per un'ora, due ore*
- *i giorni, i mesi*

serie polisindetiche:

- *ed ero col capo chino*
- *e stavo con loro*
- *e avevo una ragazza*
- *e io avevo le scarpe rotte*
- *e non vi era più altro*

serie enumerativa asindetica alla fine (sempre del primo membro) senza l'articolo:

- *pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.*

Quest'ultimo elemento: l'assenza quasi completa dell'articolo nella prosa vittoriniana, è stato considerato, da un parte della critica (S. Pautasso, S. Briosi), frutto di una evoluzione formale interna alla scrittura di Vittorini; l'interpretazione tradizionale di questo fatto però è incline a spiegare questa caratteristica dello stile vittoriniano come una diretta influenza della sintassi inglese, frutto del lavoro come traduttore dell'autore<sup>19</sup>.

Ad ogni modo, in questo testo, e per ciò che riguarda il frammento in stile nominale, l'assenza dell'articolo ha l'effetto di evidenziare ed amplificare il valore del sostantivo.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 97

<sup>19</sup> Cfr. A. PANICALI: «Lingua e ideologia nella prosa vittoriniana degli anni trenta», in AA. VV., *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Quaderni del Circolo Linguistico Padovano, Padova, Liviana, 1973, p. 227, nota, 168

Gli elementi più comuni (dal punto di vista retorico) restano sempre quelli legati alla «figure dell'insistenza»: anafora, epifora, polisindeto, anadiplosi. L'anafora poi, oltre che tramite gli elementi sintagmatici che abbiamo già fatto notare, si manifesta anche attraverso il ritmo accentuativo, per esempio delle forme all'imperfetto: *vedevo, chinavo, stavo, chinavo, avevo*.

L'ultima enumerazione asindetica, che procede con un ritmo sempre più intenso, va via degradando invece l'estensione delle sua unità melodiche per ridursi nelle ultime espressioni ad un'unica parola:

— *non speranza, quiete*

un termine, *quiete*, che forma parte della tradizione lirica colta italiana (basterebbe pensare a Petrarca e Leopardi) e che, in questo contesto, stà ad indicare, non l'armonia e la calma, ma l'inerzia e la passività.

Superata la lunga cesura fonetica e ritmica che segue a *quiete* la formale chiusura del primo membro del testo, inizia il secondo lungo periodo che, dal punto di vista sintattico-tematico è sempre strettamente legato al primo.

Il secondo membro non è infatti indipendente dal primo e contiene, non tanto una progressione e avanzamento narrativo del testo, quanto una amplificazione argomentativa della prima parte, i cui elementi fondamentali vengono anaforicamente ripresi ed iterativamente ripresentati:

— *il genere umano perduto*

— *la quiete*

— *nella non speranza*

— *astratti furori*

— *non nel sangue*

una variante sinonimica, quest'ultima, di *non vivi*, presente nel primo membro, visto che, secondo il *Dizionario dei Simboli* di Chevalier e Gheerbrant, il «sangue» è il simbolo di:

«... tutti i valori connessi al fuoco, al calore e alla vita».

Alla fine del secondo grande periodo, nella chiusura del testo e ad indicarne la sua completa circolarità, essi verranno ancora elencati, insieme al gesto reiterativo:

— *chinavo il capo*

che (sempre seguendo il suo intenso simbolismo lirico) insiste sullo stato di inattività, resa e disfatta del personaggio. La testa, infatti, nel *Dizionario dei Simboli*, rappresenta:

«... l'ardore del principio attivo...»<sup>20</sup>

<sup>20</sup> J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT: *Dizionario dei Simboli*, Milano, B.U.R., 1988, voci.

un ardore annientato, in questo sintagma, dalla condizione di resa che sta ad indicare il fatto che essa sia sempre inalterabilmente china.

Oltre all'iterazione, nel secondo membro ricorrono (come già succedeva nel primo) le nominazioni indeterminate con l'indefinito:

- *febbre di fare qualcosa*
- *prendere a pugni qualcuno*

nel primo membro, invece:

- *in qualche modo*

e si ripetono ancora le enumerazioni asindetichiche senza l'articolo:

- *mangiato pane, bevuto vino o bevuto caffè*

dall'evidente simbolismo liturgico quest'ultima serie (come del resto accade frequentemente nel romanzo).

Per ciò che riguarda certe immagini che si ripetono ritmicamente nel testo, meritevoli di una certa attenzione nel loro valore simbolico-letterario, gli:

- *astratti furori, (...) non eroici, non vivi,...*

che inaugurano e chiudono il testo (simbolo di *Conversazione* sotto la forma di «fortunato slogan vittoriniano» come li definisce A. Di Grado<sup>21</sup>, rimandano, nell'ambito della storia letteraria italiana, non solamente all'Ariosto, ma più precisamente a Giordano Bruno e la sua opera filosofica: *Degli eroici furori*.

Essi non sono, d'altra parte, l'unico caso in cui Vittorini si rifà a cifrati riferimenti relativi alla tradizione letteraria italiana, malgrado le osservazioni di quella parte della critica<sup>22</sup> che ha segnalato l'isolamento culturale e formale della narrativa vittoriniana, libera da agganci con la storia letteraria italiana e decisa a inaugurare una nuova forma di componimento prossima allo sperimentalismo avanguardista. Il che non è vero se si deve dar retta alla tecnica compositiva del brano qui brevemente osservato, costruito secondo le regole della più letteraria prosa poetica italiana; e non è vero neppure ad osservare questi piccoli ammicchi,

<sup>21</sup> A. DIGRADO: *Il silenzio delle madri. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione»*, Catania, Ed. del Prisma, 1980, p. 31.

<sup>22</sup> Carlo BO, per esempio, in «Note su Vittorini», *Nuovi Studi*, Firenze, Vallecchi, 1975, dove il critico afferma l'ignoranza, da parte di Vittorini, della prosa poetica italiana; cfr., anche, C. DE MICHELIS: *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Torino, U.T.E.T., 1973, V. III, pp. 635-44, dove il critico insiste a far notare la novità formale di *Conversazione* che, se rimanda ad una tradizione, è solo per ricalcarne i modi, p. 638; cfr., ancora, G. GUGLIELMI: *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 49, dove l'autore afferma che l'opera di Vittorini rappresenta una rottura con la tradizione narrativa italiana.

quasi un segreto omaggio che Vittorini dedica a quella tradizione da lui deprecata, è vero, nel frequentemente citato articolo «Scarico di Coscienza», dell'ottobre 1929, con delle affermazioni smentite poi nelle sua scrittura<sup>23</sup>.

Al di là queste osservazioni di tipo quasi aneddótico (che si moltiplicherebbero se il discorso venisse allargato all'intero romanzo; basti pensare ai nomi dei personaggi che rimandano direttamente alle *Operette Morali* di Leopardi), conviene, per riassumere, ricordare i tratti fondamentali del testo:

- la sua intensa forza persuasiva è basata sull'elemento ripetitivo dell'anafora e sull'iterazione di:
- elementi di tipo fonico (con il prodominio delle sequenze ricche di consonanti liquide dalla massima sonorità che amplificano l'effetto sonoro del testo)
- sintagmi, disposti secondo le regole della distribuzione retorica della materia linguistica, che vengono continuamente riproposti all'attenzione del lettore cercando di imprimere nella sua coscienza le parole-idee chiave;
- scansione ritmica del testo, diviso in formazioni ritmico-melodiche, secondo le regole compositive della prosa poetica dall'intenso effetto emotivo
- iterazione e paratassi ritmica che ricollegano il testo (contrariamente alle proposte di una sintassi nuova ed avanguardistica che, a proposito di *Conversazione*, sono state fatte) con le strutture più caratteristiche della tradizione letteraria italiana.

Questi elementi rendono testimonio del fatto che il filo conduttore dell'opera di Vittorini (più che da fatti legati al contenuto) è determinato dalla ricerca, sul piano dello stile e della costruzione ritmica del testo, di una certa regola compositiva con una forte coesione, non tanto logica quanto ritmica, che fa di *Conversazione* (il discorso andrebbe anche esteso a tutto il romanzo, con uno studio a ben altre dimensioni) uno dei documenti letterari più elaborati della letteratura italiana contemporanea.

<sup>23</sup> Cfr. E. VITTORINI: *Scarico di coscienza*, «L'Italia Letteraria», ottobre 1926; poi in E. VITTORINI: *Diario in pubblico*, cit., pp. 9-11, e nella «Prefazione» (ora in Appendice) a E. VITTORINI: *Il Garofano Rosso*, Milano, Mondadori, 1966.