

# ELIO VITTORINI

Diario in pubblico: 1961-1965

La ragione conoscitiva

Leonetti LA CONVERSAZIONE CON VITTORINI

## PROGETTAZIONE E LETTERATURA di Italo Calvino

Michele Rago VITTORINI E LA POLITICA CULTURALE DELLA SINISTRA

Storia non è storicismo di Guido Guglielmi



Einaudi editore Torino 1967

Il menabò 10  
ELIO VITTORINI La ragione conoscitiva  
e saggi di I. Calvino, G. Guglielmi, F. Leonetti

FILOSOFIA LINGUE-UNITS

IT/02 . /D

0056

(10) BIS



A un anno dalla scomparsa del suo direttore (12 febbraio 1966), « Il menabò » lo ricorda con questo numero monografico. Vittorini era tipo d'uomo cui mal s'addice il tono della commemorazione; in questo « Menabò » si vuole fare il punto sulla direzione di lavoro che egli stava tracciando, e una prima valutazione di come essa conti, nei progetti e negli orientamenti d'alcuni di noi.

La fase piú recente della ininterrotta battaglia di Vittorini per un rinnovamento della letteratura batte, com'è noto, sul tema dell'arretratezza della letteratura rispetto all'orizzonte che scienza e tecnica hanno tracciato attorno all'uomo moderno. I testi di questa polemica vittoriniana pubblicati negli ultimi anni sono raccolti in questo « Menabò ». È dunque una continuazione del *Diario in pubblico* quella che presentiamo, costituita seguendo lo stesso metodo, cioè raccogliendo i saggi, le interviste, gli interventi pubblicati dall'uscita del volume in poi. Il *Diario in pubblico*, che uscì nel 1957, seguiva il cammino del Vittorini saggista, critico, polemista fino a quella data; per la traduzione francese egli stesso lo aggiornò fino al 1960. Quello che qui Italo Calvino ha messo insieme (seguendo quella che già era un'intenzione dell'autore) è un nuovo capitolo del « diario »: 1961-1965, *La ragione conoscitiva*.

Oltre agli scritti piú noti della polemica sulla « letteratura a livello industriale », fanno spicco altri che sono da porsi tra i suoi piú ricchi di sollecitazioni: le dense pagi-

ne sull'« innovazione barocca »; un'intervista del 1965 di riesame delle sue esperienze politiche; e un'altra, pure del 1965, che parte dalla discussione del libro di Snow, *Le due culture*.

A questa raccolta delle pagine dell'ultimo Vittorini fa seguito un gruppo di saggi di collaboratori del « Menabò »: essi puntano non tanto sulla memoria e sul bilancio quanto sulla presenza attiva, sugli interrogativi aperti. Italo Calvino studia la funzione di « progettazione » che Vittorini costantemente richiede alla letteratura, e analizza il posto che il modello della « scienza » viene ad avere nelle sue ultime formulazioni, e la carica non apologetica ma d'appropriazione che in lui prende l'affermazione del « mondo industriale ».

Guido Guglielmi affronta la dimensione « antropologica » dell'operare letterario di Vittorini: la tensione mitopoietica che – anziché confermarli – contesta i significati culturali acquisiti, primo fra tutti il privilegio della « bellezza »; la costruzione di forme linguistiche che contengono un *di piú* rispetto alla comunicazione quotidiana; insomma una letteratura il cui valore non sia il recupero d'un passato dimenticato ma progetto d'una realtà diversa ancora non detta e non vista. Il tener davanti agli occhi, nel discutere di Vittorini, un libro lontano da lui come la *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno, aperto alla pagina di Ulisse e le Sirene, dà al saggio di Guido Guglielmi un'angolazione inattesa.

Partendo dall'esperienza del

giovane scrittore di provincia « agganciato » da Vittorini, Francesco Leonetti traccia un ritratto dell'agitatore d'idee visto nella sua frequentazione quotidiana, che si trasforma in studio critico del particolarissimo metodo vittoriniano di riflettere e lavorare. Il bisogno di tener continuamente collegate emozioni e idee è per Leonetti la caratteristica d'ogni operazione di Vittorini. Un dato soprattutto, la difficoltà della conversazione, diventa la chiave di volta d'un'analisi non psicologica ma d'un processo di conoscenza, d'appropriazione culturale: la razionalità raggiunta solo come punto di arrivo, dopo essersi caricata d'una quantità di dati sensibili.

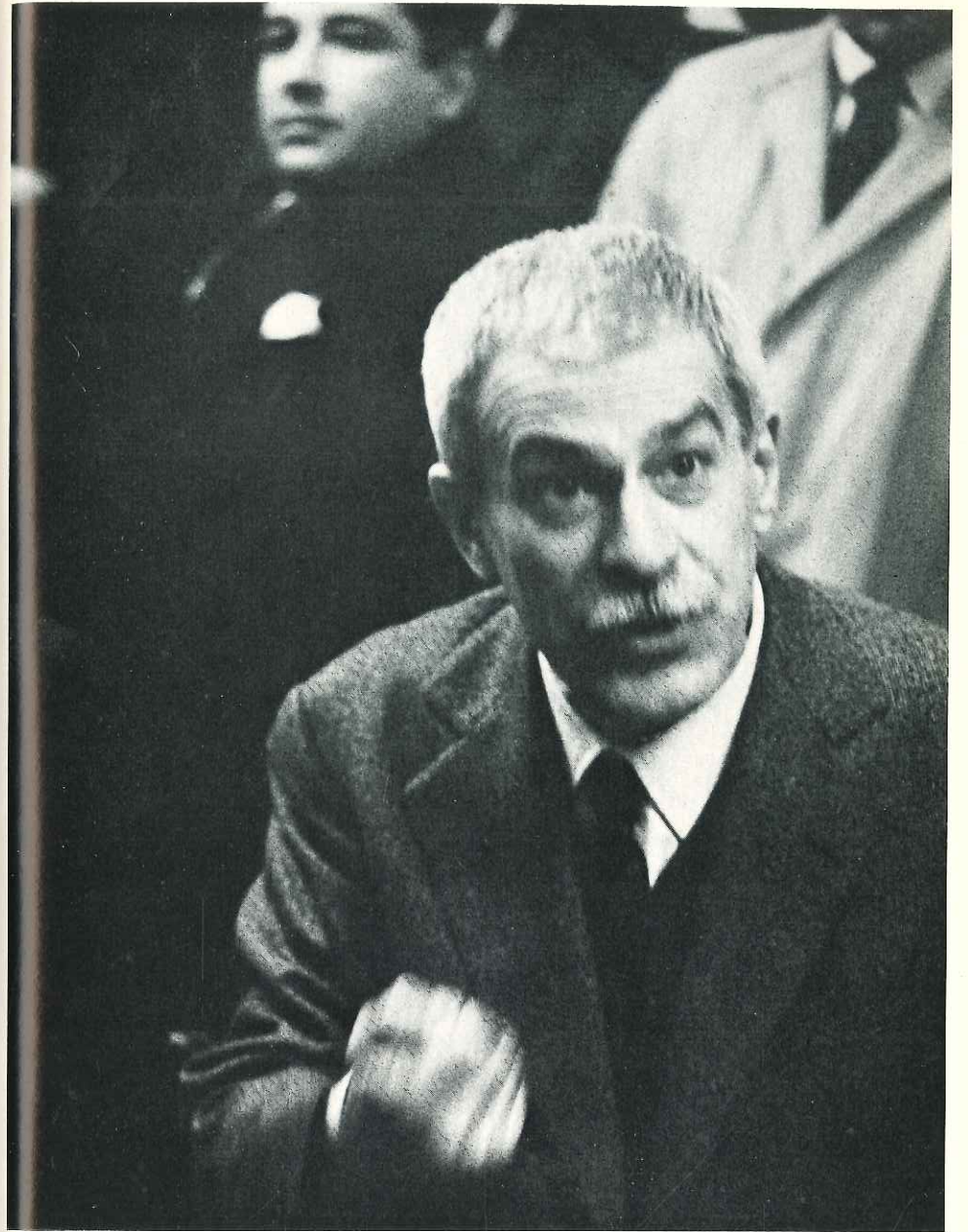
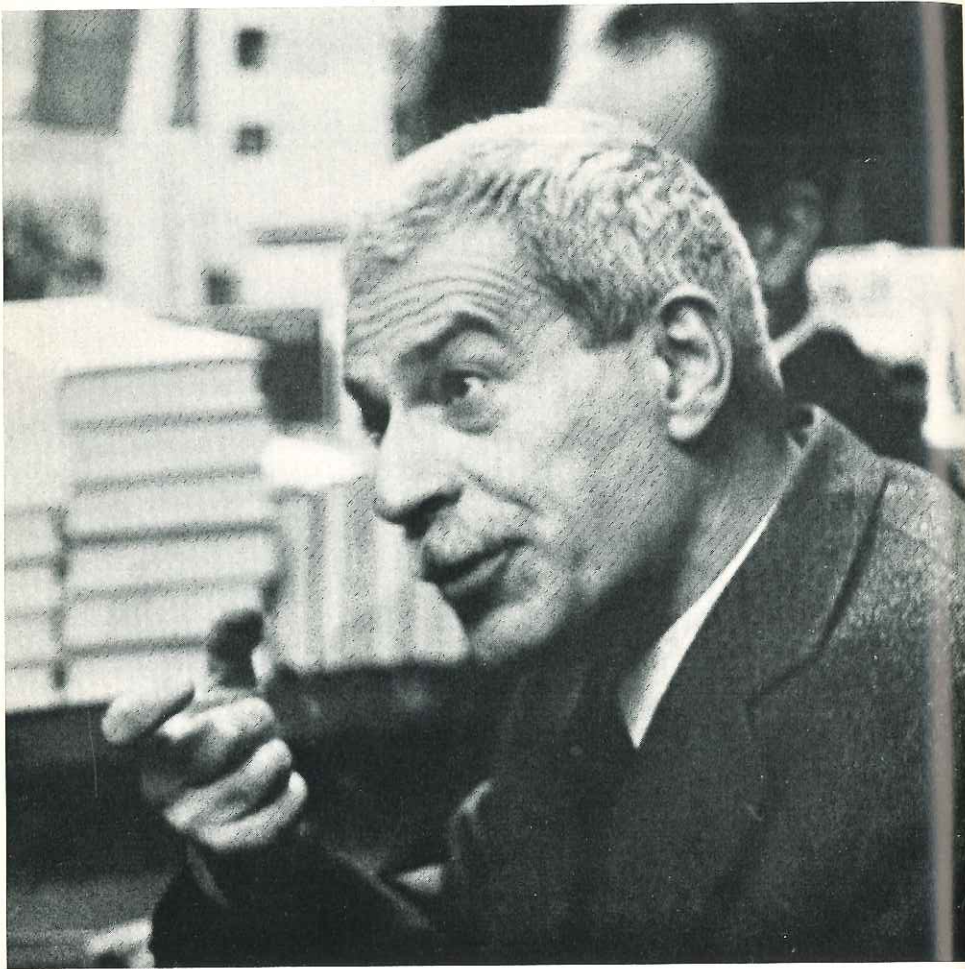
Sul tema tanto dibattuto della presenza esplicitamente politica di Vittorini, vari elementi di giudizio nuovi fornisce Michele Rago. Nel suo saggio la polemica Vittorini-Togliatti viene inquadrata in un ventaglio di tendenze in cui per alcuni aspetti le posizioni di Vittorini rientrano secondo Rago nel quadro propriamente « togliattiano » mentre per altri (di fronte alla scelta togliattiana di tradizione « nazional-popolare ») radicalmente vi si pongono. Ma è sui temi – ancora tutti attuali – del se della cultura « di crisi », il valore autonomamente rivoluzionario della ricerca culturale, e del rapporto tra cultura e politica delle masse che il saggio di Rago soprattutto incentra.

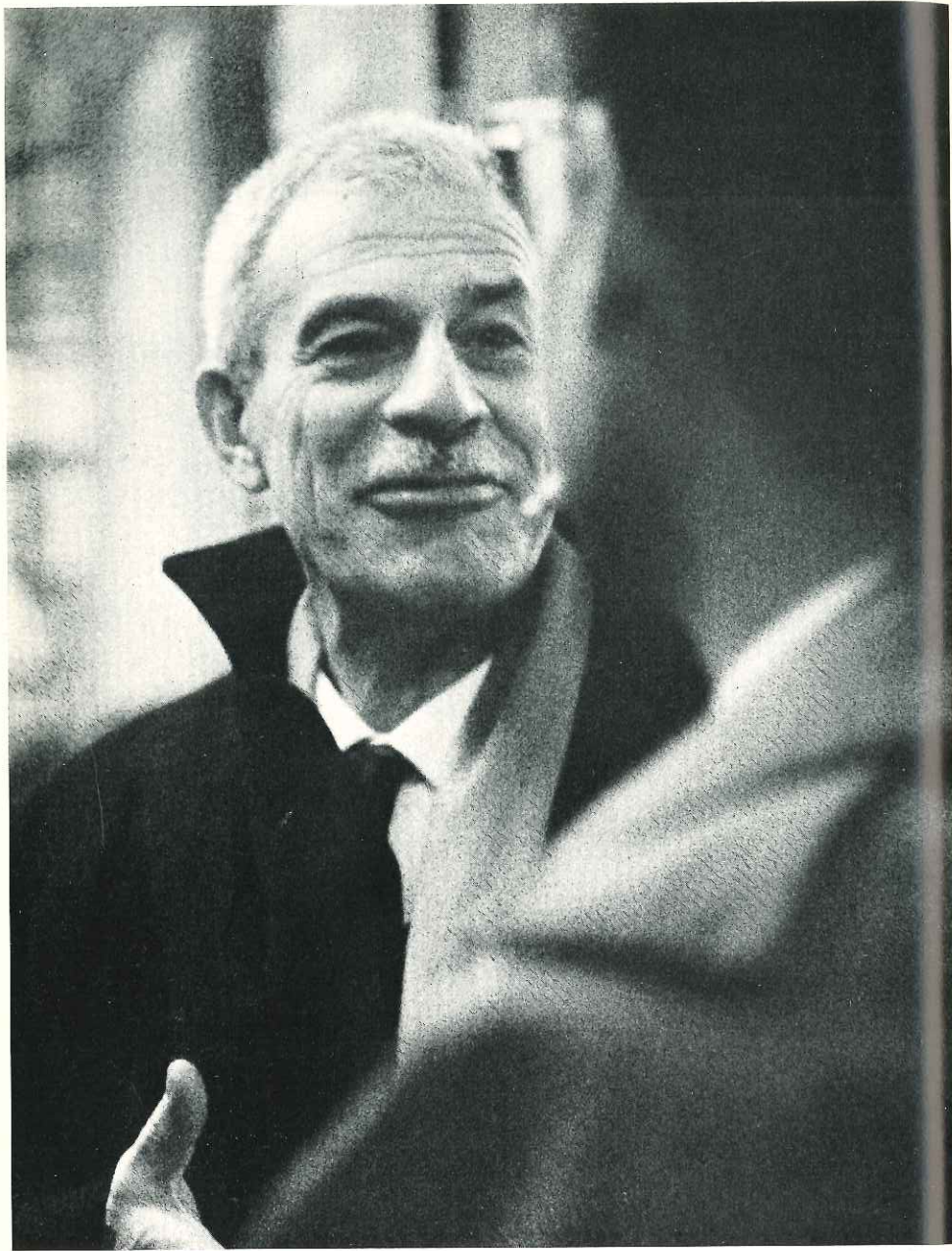
lire millecinquecento

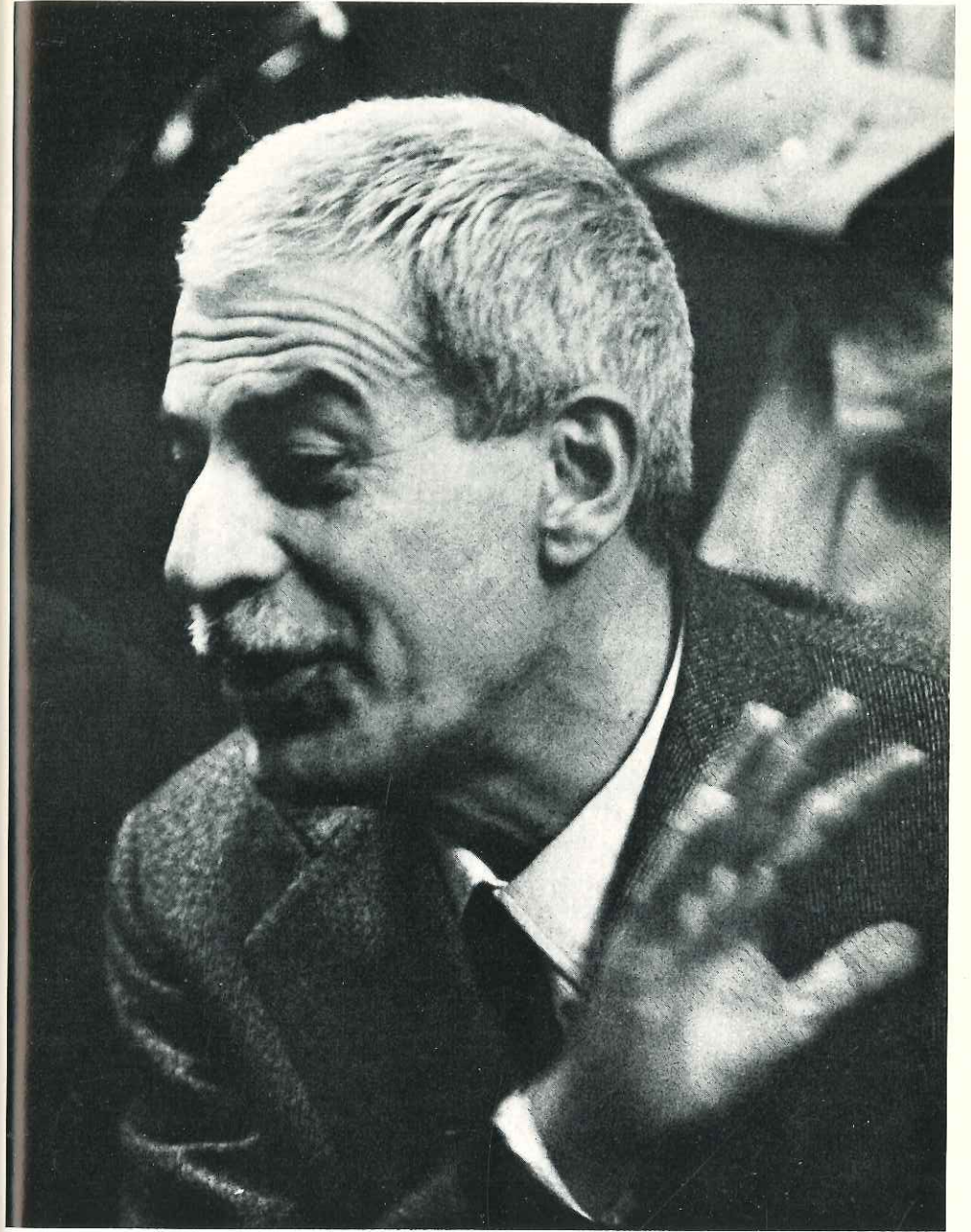
**PER UN RITRATTO DI VITTORINI**

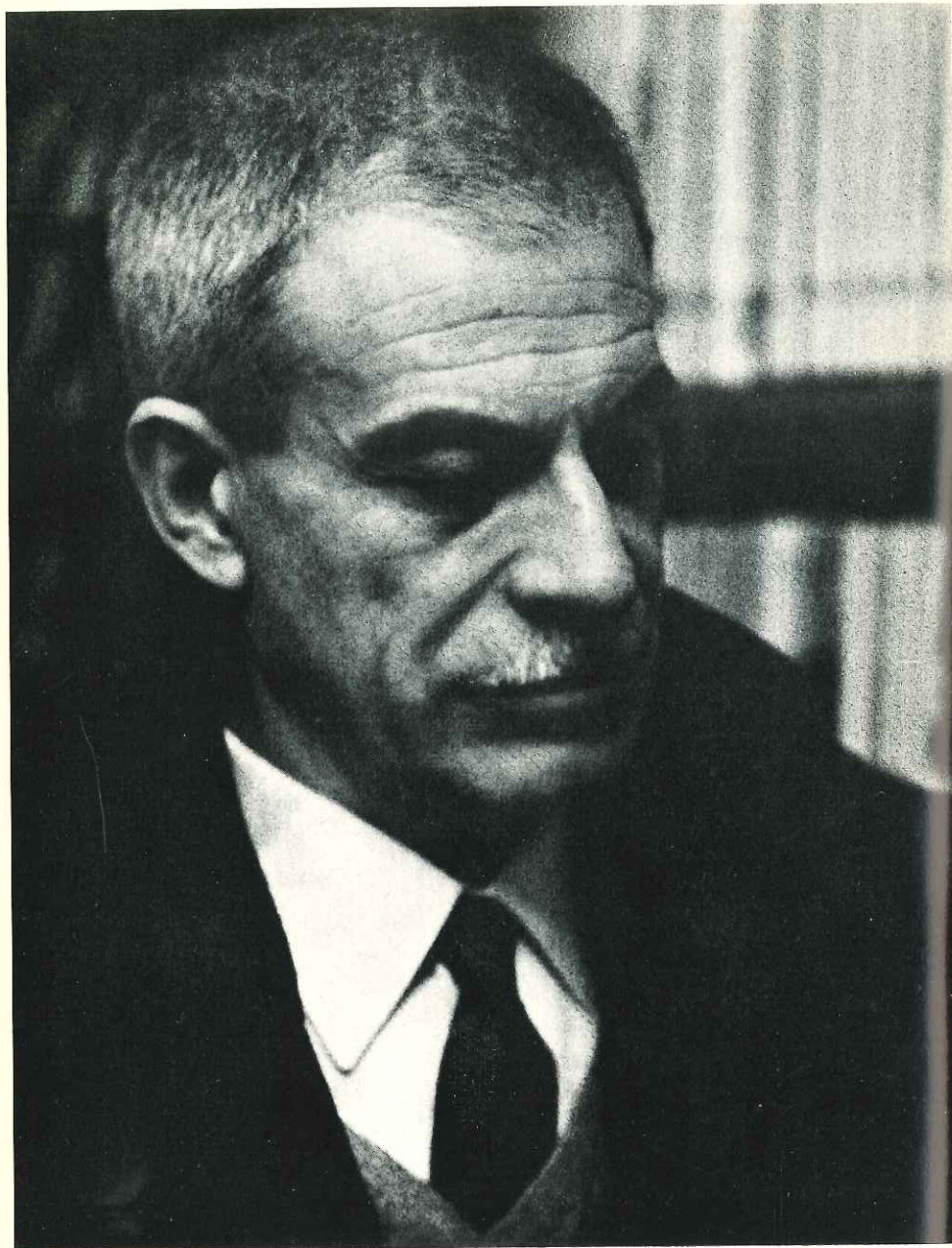
*Fotografie di Carla Cerati*











*Italo Calvino*

## **PROGETTAZIONE E LETTERATURA**

Progetto, prospettiva, indicazione sono parole-chiave del discorso di Vittorini. Tutto il suo lavoro – creativo, critico, editoriale – ha intenzione e funzione di programma, di manifesto. Ma già programma è parola che fuorvia, fa pensare a chi subordina un'idea astratta di letteratura la previsione e la richiesta d'opere future, cioè al critico teorico (non necessariamente un innovatore, perché può anche essere volto a restaurare un'idea del passato, ai modelli); mentre Vittorini com'è agli antipodi del critico con lo sguardo rivolto indietro, è altrettanto distante dall'innovatore teorico: il suo dato di partenza è l'esperienza letteraria del presente, la scoperta di quello che si va scrivendo, le tendenze che vanno affiorando, il bisogno di scrivere in un certo modo certe cose; e solo su quel terreno egli pianta i cartelli indicatori con le frecce e i divieti di sosta. E anche la parola manifesto fuorvia: perché fa pensare a una definizione in qualche modo compiuta, mentre si tratta invece d'un progetto sempre in corso di precisazione, e, prima che progetto, raccolta di materiali per un progetto. E così quelli che diremmo i veri e propri « manifesti » vittoriniani, come poteva essere il primo editoriale di « Politecnico », o il primo editoriale di « Menabò » li potremmo classificare come indicazioni per una raccolta e sistemazione di materiali in funzione di un progetto più vasto, e così classificare come materiali raccolti in vista del progetto tutte le opere creative che gli passano per le mani, le opere degli altri, dei giovani, degli stranieri, e così le opere sue. Perché se *Conversazione* è stata davvero un'opera-manifesto come nessun'altra, il lavoro successivo di Vittorini è stato quello di cor-

reggere la sua stabilizzazione in manifesto, così da farla ritornare – da una parte – opera conclusa (com'è adesso che ha superato la prova dell'invecchiamento, e non fa più « data », e rimane uno dei grandi libri *unici* della nostra letteratura) e – dall'altra – apertura d'un'epoca ancora aperta, promessa che continua a promettere, profezia che continua a parlarci come profezia.

Il filo di continuità che cuce l'apparentemente discontinua bibliografia del Vittorini narratore passa attraverso il suo ininterrotto discorso di progettazione e proposta. Ripercorriamone l'arco, attraverso *Diario in pubblico* (che l'attualizza tutto nella prospettiva del 1957) con la chiave di volta della polemica di « Politecnico » 1947 su « Politica e Cultura » (chiave di volta che mantiene tutta la sua solidità non solo in sede storica, non solo di « manifesto » ma di metodo) e poi qui gli scritti della *Ragione conoscitiva* a continuazione del *Diario* e a introduzione del folto quaderno inedito (di prossima pubblicazione nelle edizioni del Saggiatore sotto il titolo *Le due tensioni*): avremo davanti un solo libro, tra le cui pagine le opere narrative compiute e incompiute (quelle che conosciamo e quelle che ci ha nascosto) possono essere inserite come tavole a colori o come disegni nel testo. Ma è un libro che non si chiude in se stesso, non si propone come oggetto autonomo, bensì rimanda continuamente al suo esterno, a valori da riconoscere o costruire fuori delle sue pagine. Diciamo allora che il discorso generale di Vittorini è progetto, o meglio progetto di progetto. E d'una letteratura che è a sua volta progetto. E qui tocchiamo il punto che è fondamentale d'ogni momento dell'operare di Vittorini: la letteratura che, nell'essere specificamente letteratura, è parte e modello e funzione d'un tutto non ancora realizzato ma pure visto come raggiungibile. Questo tutto può essere senz'altro detto una cultura, sia nel senso specifico del termine sia in quello di somma delle pratiche umane. Ma ancora, al di là di questo progetto di cultura, è un modo di stare al mondo che è l'obiettivo finale, un rapporto con gli altri e con le cose. La progettazione cui Vittorini lavora e di cui la letteratura dovrebbe farsi segno e vettore, è progettazione *umana*. Essa avanza, insieme al momento negativo del rifiuto della situazione presente, l'affermazione di ciò che è valore (ultimamente, la visione scientifica del mondo contro quella dell'umanesimo tradizionale) e l'assume a termine obbligatorio di confronto, la proietta ed estende.

Diciamo che ultimamente Vittorini progetta una cultura come « scienza » (una conoscenza come « scienza », una società come « scienza », un genere umano come « scienza ») e da quel punto in poi restano da indovinare i possibili sviluppi: la scienza-totalità che critica quella che era scienza-parte (già si possono trovare spunti in questo senso nell'intervista sulle « due culture »). Certo, quando leggiamo la parola « scienza » negli ultimi interventi di Vittorini, sentiamo sempre il bisogno d'una specificazione ulteriore, la conferma che non ci si arresti a una nozione generica, insomma che si dica « scienza » dall'interno d'una cultura già con la scienza dentro, e non dal di fuori. Perché « scienza » nel nostro secolo ha significato e significa una quantità di cose molto diverse, l'induzione o la deduzione, il fermarsi allo sperimentabile o la costruzione di modelli matematici, il meccanicismo o l'indeterminismo, e ogni volta che il richiamo alla scienza si è profilato sull'orizzonte della cultura umanistica negli ultimi settant'anni ha significato cose diverse. Ma il problema di fondo è sempre quello della possibilità o impossibilità di conoscere il mondo, e almeno su questo il dibattito scientifico esige continuamente anche dallo spettatore esterno di prendere partito.

Ora, per definire di quale « scienza » Vittorini parla, non credo che conti tanto confrontare gli sparsi accenni degli ultimi scritti editi e inediti (da cui mi parrebbe tendere a una epistemologia indeterminista e probabilista), né ricostruire il fitto catalogo delle sue letture degli ultimi anni, ritrovare gli appunti, i testi sempre pieni di sottolineature e note in margine; l'avventura del libero studio, dell'annessione di nuovi campi e strumenti per capire, che Vittorini continua voracemente per tutta la sua vita, così come dovrebbe continuare in ogni vita umana, sarebbe impensabile se non conservasse qualcosa della passione giovanile, fatta – da una parte – dell'orgoglio di opporre al libro che si legge la resistenza del proprio partito preso, e – dall'altra – di quel tanto di disponibilità per cui l'ultimo libro letto entra in battaglia col penultimo, e se ha forza lo vince. Per definire l'idea di scienza per Vittorini, quel che conta è ricavarla dall'insieme del suo lavoro, dal sistema generale delle sue richieste e delle sue opzioni.

Diremo allora che il processo della conoscenza ha per Vitto-

rini due condizioni; la prima: di contestare le nozioni abitudinarie siano esse percettive o linguistiche o concettuali (o diciamo pure sempre linguistiche, al livello della percezione, della parola o dei concetti) stabilendo il modo d'una nuova percezione, nominazione e significazione; la seconda: di non lasciarsi mai prendere fino in fondo dal meccanismo dell'astrazione mentale, tanto da eleggere stabile dimora in un mondo puramente concettuale, cioè di tornare sempre col guizzo d'un ago magnetico a puntare sul dato non ancora concettualizzato dell'esperienza. Queste due condizioni, che valgono a caratterizzare la ricerca di Vittorini fin dalle prime sue fasi e si applicano più che mai alla sua polemica « scientifica » più recente, la fanno coincidere con una tendenzialità che affiora da scuole diverse di filosofia della scienza e che ingaggia la sua battaglia su due fronti: contro l'empirismo (contro il principio d'autorità codificato nell'informazione percettiva, e qui vedi la costante polemica anti-naturalistica di Vittorini che in ultimo diventa addirittura polemica contro la natura, contro l'autorità della falsa immagine ideologica che la natura è diventata per noi) e contro le inclinazioni idealistiche dell'epistemologia (contro il principio d'autorità nominalistico che torna a instaurarsi là dove non ci si aspetta nessuna conferma dalla realtà e neppure nessuna smentita; e qui vedi la costante polemica di Vittorini contro il dottrinarismo ideologico e la letteratura come illustrazione di dati intellettuali). Spero di non stare forzando le linee del progetto vittoriniano per avvicinarle al punto in cui oggi mi accade di trovarmi quando identifico il suo metodo con quello del *modello* costruito per via deduttiva e che ha valore d'ipotesi operativa fino a quando non viene smentito sperimentalmente.

Occorre nello stesso tempo sottolineare che non è mai fuori dall'ambito delle coordinate dell'osservatore che Vittorini spinge la sua speculazione; è sempre il rapporto uomo-mondo quello che gli interessa, è sempre un umanesimo il suo, centrato nella storia degli uomini e negli uomini come storia, nell'opposizione storia-natura. (E qui forse è il punto in cui i miei interessi tendono a divergere dai suoi, a spostarsi verso una conoscenza in cui ogni ipotesi antropocentrica sia abolita, in cui la storia dell'uomo si lasci inghiottire ai due estremi dalla storia dell'organizzazione della materia, da una parte nella continuità animale – nella quale Vittorini continua a vedere l'inizio dell'uomo

come un salto – e dall'altra nell'estensione alle macchine dell'elaborazione dell'informazione).

Insomma, Vittorini è uno che crede che il mondo esiste, che il discorso sul mondo conta perché al di là del discorso c'è il mondo (e se negli ultimi tempi il suo studio più assiduo è la linguistica, questo gli è necessario perché solo sapendo fino in fondo cos'è discorso, il discorso potrà cominciare a *dire* non soltanto se stesso), crede che il mondo esiste nella sua ricchezza sensibile e fruibilità o intollerabilità immediate (cioè non crede che il mondo sia un insieme di concetti il cui valore è giudicabile solo in un'ultima istanza, un inferno o purgatorio filosofico), crede nella conoscibilità del mondo al di là dei codici semantici imposti dalla tradizione ai sensi e ai processi logici (cioè questa immediatezza di rapporto col mondo non è mistificata solo se è critica, solo se contesta un altro modo di rapporto, solo se trova nuovi nomi, se instaura una conoscenza nuova), e crede nel cambiamento del mondo attraverso la pratica (linguaggio, conoscenza, progetto, tecnica, battaglia, rischio, esperimento, appropriazione), nell'adattamento del mondo all'uomo (cioè nella non catastroficità dell'adattamento dell'uomo al mondo adattato), nell'umanizzazione del mondo (ossia dell'uomo) sempre tenendo presente come criterio di direzione l'approfondimento e ampliamento dell'esperienza, anzi la continua possibilità d'approfondimenti e ampliamenti ulteriori.

Tracciate così le coordinate d'un atteggiamento intellettuale dobbiamo subito tornare a dire del posto che l'operare letterario ha in questo quadro. Perché è vero che per Vittorini la letteratura è progetto d'altro e anche prende altro a modello: in una certa fase fu la lotta politica, modello che presto egli sentì di dover integrare in un'immagine più polposa di cultura o civiltà complessiva, e questa cultura concepita ora in un suo aspetto poco più che biologico (sono spesso metafore come il mangiare, il cibo, quelle con cui Vittorini designa il valore letterario e culturale) ora in un aspetto fortemente intellettuale, di rifiuto della soggezione alla natura, fino all'astrazione scientifica e matematica; insomma è al fare (ad ogni livello antropologico, dal più elementare al più tecnologicamente avanzato) che la letteratura rimanda, è a ogni processo di conoscenza (dal mor-



dere la mitica mela a un modello di spazio riemanniano). Ma è pur vero che questo *altro* tende a voltarsi e a prendere a confronto la letteratura, come esperienza piena ed esemplare.

Ricordiamo come Vittorini spesso definisca le sue battaglie attraverso formule d'opposizioni nette: contro una cultura che ci consoli, per una cultura che ci difenda; per una letteratura arteriosa, contro una letteratura venosa; e ultimamente, per una letteratura a tensione razionale, contro una letteratura a tensione affettiva. Alieno dalla dialettica quant'altri mai, egli carica tutta la negatività sul polo negativo, tutti i valori sulle indicazioni del polo positivo (indicazioni-progetto, indicazioni di quanto ci resta da fare). Ora, l'*altro* dalla letteratura cui egli tende funziona sempre come contestazione radicale della letteratura di polo negativo, ma fonda il proprio valore nell'essere all'altezza della letteratura di polo positivo. Insomma, l'esperienza di valore che non falla è il Don Chisciotte o il Robinson Crusoe. Qui vado più in là di quel che Vittorini ha mai scritto o detto, perché mi preme sottolineare che in una situazione storica in cui sembra concorde il giudizio delle più diverse tendenze che il solo valore riconoscibile in letteratura sia la negazione, in Vittorini non viene mai meno la nozione d'un valore letterario affermativo (valore che dopo la crisi della nozione di « poesia » attende una nuova definizione). E se « contestazione » è un termine-chiave d'ogni suo giudizio, l'operazione del contestare non tende mai a essere riconosciuta come mera negazione ma come contro-affermazione.

Solo ora che ho detto questo, che ho postulato che per Vittorini non cessa d'essere decisivo il nocciolo « poetico » dell'opera letteraria (dico il nocciolo di verità che era nel concetto di « poesia » al di là dell'ideologia armonioso-consolatoria, e dico anche il piacere di distinguere come poetico il nocciolo di potenzialità conoscitiva e linguistica e psicologica e storica ecc. dalle corrispondenti intenzioni puramente intellettuali e già mistificate nell'atto stesso dell'espressione), solo ora il dire del Vittorini nemico della « bella letteratura » ha il giusto senso. Perché di negatori della « bella letteratura » oggi ce n'è tanti e con tante giustificazioni ed esiti, che sembra ci voglia meno bravura a esserlo. Ma altro è chi si muove sotto la spinta d'un disamore o d'una assenza d'amore, e chi sotto la spinta d'una espe-

rienza amorosa concreta che si dà solo nel movimento, che se indugia e si compiace e si crogiola diventa subito immagine di morte.

Per coloro in cui la vocazione del riformatore letterario è preponderante, le poetiche, le teorie, i significati finiscono sempre per contare più delle opere, delle voci stilistiche individuali, dei significanti. Vittorini tra loro fa eccezione. La sua vocazione di riformatore letterario nasce dal suo amore per le opere: quello che egli innanzitutto sa è il potenziale di vitalità pratica e intellettuale che emana dall'opera poetica, dalla sua complessità semantica, il campo d'energia che in un'epoca, in una civiltà si forma attorno all'opera. È per fondare una cultura folta d'opere che egli lavora, e sa che nell'aspettare le opere è l'inaspettato ciò che veramente si aspetta.

Se tanta parte del suo ascolto (di traduttore, d'editore) fu rivolto alle voci minori, a quelli che chiamava « materiali da costruzione », al brusio da cui prende forma la musica d'un'epoca, al sottobosco in cui il bosco affonda le radici, d'altro canto era l'opera sentita e scelta come decisiva che racchiudeva la vera ricchezza. Dagli anni della sua giovinezza fiorentina non gli venne mai meno la gratitudine per aver avuto di fronte l'opera di Montale, la roccia piantata nel mezzo della desolazione. Un'opera può essere decisiva se ne ha in sé la forza e viene ricevuta come tale (e non è detto che questa ricezione debba essere spontanea, anzi più conta quanto più s'impone vincendo le resistenze del ricevente) e una volta che questo incontro è avvenuto non cambia più di segno. Il Montale ricevuto come maestro dell'assoluta assenza d'illusioni continua a essere per Vittorini paradigma di valore, e anche nel tardo Montale misoneista dei corsivi più ingrugnati, Vittorini che pur è privo d'indulgenze per chi pensa il contrario di lui, riconosce non un ideologo avverso ma soprattutto una sfaccettatura della roccia d'allora, e giustamente non gli rimprovera di non essere diverso perché sarebbe come chiedere di mettere acqua nel suo vino, nel suo nerissimo inchiostro.

Certo, Vittorini nel riconoscere valore all'opera è sempre parziale. Proprio perché negato non solo al compromesso critico e al giudizio in chiaroscuro ma anche all'abito mentale dia-

lettico per cui qualcosa è tanto nera che finisce per esser bianca, Vittorini di fronte all'opera in cui non è in grado d'investire tutta la sua carica positiva, il senso del suo movimento intellettuale, oppone un rifiuto. Di Beckett ha cominciato a dire sei anni fa: «Basta con gli scrittori che continuano a portare il lutto per la morte di Dio!» e non si è spostato mai d'un millimetro nella sua opposizione. Eppure, non che lui neghi il criterio (che a me pare il solo giusto) che il valore sta nella forza autonoma dei segni – immagini e linguaggio – e dove c'è una vera montagna prima o poi si troverà pure il versante buono per salirci, diverso dal più visibile ed esposto. Solo che lui i suoi pezzi li deve disporre su un campo di battaglia che è il terreno in cui si trova, e Beckett su questo terreno fa troppo il gioco della parte nemica, la parte della catastrofe della storia, perché egli se la senta d'invertirne la direzione di tiro. La posizione che l'opera prende al suo esser ricevuta diventa quindi decisiva più della sua potenzialità interna: Montale resta moderno perché è l'occhio che può guardare asciutto la catastrofe, l'attesa vitale che dura nonostante tutto e quindi scongiura; Beckett conferma ed evoca la catastrofe perché ci piange (o ride, che è lo stesso), quindi rimpiainge, quindi è un vecchio travestito da moderno. (Ma ridendo, facendo sberleffi al pianto, non esorcizza, forse? Non rende inutilizzabile, abitandola, ogni immagine di catastrofe?)

Va detto che quando Vittorini innalza come bandiera il nome d'un autore è spesso anche quello da prendere come figura allegorica, come metafora di qualcosa che solo parzialmente s'identifica con quel nome. Quando dice, negli ultimi anni: Robbe-Grillet, è un «Robbe-Grillet» tra virgolette, uno scrittore che Robbe-Grillet in parte è, in parte sarebbe bello che fosse, uno scrittore che se ci fosse potrebbe star bene al posto di Robbe-Grillet. Quello che egli vuole indicare è lo scrittore-Cézanne, lo scrittore concentrato nella conoscenza d'un oggetto, nella forma d'una cosa, l'equivalente letterario d'un Cézanne che è anch'esso «Cézanne» tra virgolette, artista-sperimentatore della materia fisica. Prima, per alcuni anni, al posto di Robbe-Grillet, Vittorini diceva: Butor, sempre un «Butor» tra virgolette, lo scrittore che mette nel suo rapporto col mondo tutta la complessità d'una percezione intellettuale, filosofico-scientifico-psicologico-storica, e la correzione di «Butor» in «Robbe-Gril-

let» ha il significato di anteporre a una strumentazione culturale tanto più ricca e duttile quanto quella dell'autore della *Modification* un'autorità di stile tanto più perentoria quanto quella dell'autore della *Jalousie*, cioè l'univocità della scelta d'un punto di vista, d'un codice linguistico. (E così quando s'accentuerà in Vittorini una gnoseologia probabilistica e plurivoca sarà Uwe Johnson il nome paradigmatico posto tra le virgolette invisibili). Ma nello stesso tempo dobbiamo tener conto che ogni scelta d'ascetismo stilistico, ogni assolutizzazione di rigore riduttivo ha per susseguente contraccolpo una rivalutazione della ricchezza inventiva, dell'esplosione linguistica, della sperimentazione stilistica intuitiva, cioè l'ideale dello scrittore-Cézanne non cancella mai l'ideale dello scrittore-Picasso.

Qui tocchiamo il punto più sensibile del nesso opera letteraria-progetto di letteratura-progetto di scienza-progetto di consorzio umano. Il tempo di Picasso è quello in cui gli stili sono tutti contemporanei e si può quindi cominciare ad essere «assolutamente moderni». Picasso che fa propria la discontinuità degli stili e la inserisce in un discorso lirico e pubblico che diventa continuo nell'assunzione d'ogni stile in quanto stile, convenzione ideologica ora finalmente dominata coscientemente e quindi demistificata, è certo uno degli «eroi culturali» del nostro secolo: libera i segni dalla servitù ideologica e inaugura un meta-linguaggio d'ideogrammi che non si ripetono mai e significano al di là di ogni codice.

Per Vittorini, Picasso è un paradigma decisivo: come critico lo tiene come costante punto di riferimento di valore letterario; e come scrittore si trova – quasi per natura, per occhio interiore – a essergli analogo. Oltre tutto Vittorini è colui che ha scritto un libro-Guernica, *Conversazione in Sicilia*, il libro-Guernica, l'unico che si definisca attraverso questo semplice trattino di congiunzione. E la fratellanza picassiana tocca il suo culmine con *Il Sempione*, con questa estrema stilizzazione della figurazione narrativa e della rappresentazione esistenziale da cui è ormai aliena ogni ipertensione espressionistica. (È l'epoca in cui Picasso dipinge la *Joie de vivre*).

Ma Picasso non ha scelta nel metodo del suo operare, mago bianco prigioniero dei suoi felici poteri, non può affermare né

negare né progettare il mondo altrimenti che aggiungendo una figura a un'altra figura, trasformando tutto quello che tocca in figura, opponendo all'afasia del mondo una babele di figure parlanti. La sua guida sui contemporanei e sui posteri s'attua soltanto mostrando che l'inventare la capra, il disegnare la musica d'un flauto, il conoscere il bambino attraverso i mezzi di conoscenza d'un bambino, sono miracoli assolutamente semplici e laici. Qui entra però in gioco la differenza tra la figura e la parola: esiste la felicità del dipingere, ma una felicità dello scrivere non esiste. A Vittorini s'aprono due – per lo meno – vie d'operare: quella sull'opera (che dia senso al fuori) e quella sul fuori, sul contesto culturale dell'opera (che dia senso all'opera in modo che questa possa dargli senso). E il lavoro sul fuori dell'opera condiziona l'opera stessa, tant'è vero che dopo « Politecnico » l'insoddisfazione dell'azione sul fuori si trasmette al lavoro creativo, come se esso, senza una battaglia generale in cui integrarsi, gli apparisse troppo privato, hanté anch'esso dall'ombra della « bella letteratura ».

La ricerca dell'operazione giusta sul *fuori* procederà contemporaneamente alla costruzione dell'opera ma con tempi diversi, cosicché quando l'opera si termina, o prima ancora, la ricerca sul *fuori* s'è spostata altrove, sta già combattendo il quadro culturale che faceva da presupposto all'opera, e l'opera che era nata come avamposto contro la « bella letteratura » ora è già sentita da lui come ostaggio della « bella letteratura » essa stessa. E allora vediamo la progettazione generale, che già nutrive l'opera, voltarle le spalle e negarla; la comunicazione poetica che è motore e modello del progetto civile, cancellata continuamente perché non faccia da freno allo sviluppo stesso del progetto.

L'esigenza di discorso generale cui Vittorini vuol dar fondo anche nella propria opera narrativa gli nega quella che per la « felicità dell'artista » è la forza concentrata della tela cominciata e finita in meno d'una giornata. A guardar bene, l'analogia con Picasso, piú che con il pittore sempre giovane che continua a « trovare » rapporti tra le forme del mondo e le forme del linguaggio artistico, tende a stabilirsi col tardo pittore delle vaste composizioni allegorico-civili, dove gli stilemi già sperimentati trovano sistemazione in una sintesi quasi rapsodica. Ma qui lo spirito critico dello scrittore è vigile a registrare ogni « datazione » dello stilema e del mondo ideale che gli sta dietro. Per il

Vittorini maturo l'opera compiuta sarà solo il risultato del suo lavoro autocritico sulla lunga progettazione d'un affresco che finisce per essere ritagliato e ridotto a dimensione di pannello o racconto, (già *Il Sempione* è presentato come frammento), con risultati anche straordinari come per la *Garibaldina* (e rimaniamo il discorso sugli spezzoni di romanzo pubblicati sparsamente o inediti).

Ma non è questo che a lui interessa. Piú importante è per Vittorini ritornare sull'affresco, coprirne delle zone con intonaco e ridipingere, quasi con la mano di prima ma con la coscienza d'adesso. È il metodo con cui riprende in mano *Le Donne di Messina* e lì forse ha toccato la soluzione del problema del *tempo* che la letteratura occupa (nel suo scriversi, e anche nel suo voler esser letta, essere continuamente letta) rispetto a quello cosí diverso delle arti visuali: una soluzione che potrebbe essere il cancellare via via le date dalle proprie opere, accettando che ognuna porti una data d'inizio, prova della sua necessità storico-genetica, e aggiornando continuamente la data della fine, facendo sí che lo scrivere rincorra l'esser letto, cerchi di scavalcarlo. Ma l'exploit resta unico; per il resto Vittorini scrive e nasconde le pagine come un Picasso-talpa che seppellisca i suoi quadri cosicché il giorno che usciranno alla luce non saranno piú classificati in relazione a una data ma costituiranno una serie a sé, reperti archeologici d'una civiltà senza confronti con altre. E questo sarebbe il colmo del capovolgimento d'un destino per uno scrittore interessato soprattutto ai movimenti dia-cronici del mondo intorno a lui.

Tutto quel che l'atto dello scrivere creativo (e del pubblicare e dell'assumere pubblicamente la parte dell'autore d'un'opera) porta in sé d'individualista e giú giú d'egoista e d'egocentrico è castigato in Vittorini dall'imperativo preminente di lavorare a un compito immediatamente collettivo: la fondazione d'una cultura. Eppure il compito che sente come collettivo obbliga Vittorini a essere solo; mentre il lavoro che sente come colpevolmente individuale è quello che stabilirebbe subito la comunicazione. Mentre rivendica contro l'astratto ascetismo dei filosofi la non-rinuncia neppure temporanea d'ogni bene del mondo che possa esser goduto fuor dal privilegio, Vittorini constitui-

sce d'altro canto un caso di severità verso se stesso forse unico nella storia della letteratura.

Per analogia con le scelte economiche, possiamo provare a dire che, come nella nostra epoca la categoria del produrre si sdoppia in produzione di mezzi di produzione e produzione di beni di consumo, Vittorini nell'operare letterario sceglie la produzione di mezzi di produzione e sacrifica (anzi condanna come « bella letteratura ») la produzione di beni di consumo. Ma subito la metafora comincia a esigere precisazioni e rettifiche: per prima cosa si deve stabilire che l'opposizione non va intesa nel senso di identificare i beni di consumo con le opere creative e i mezzi di produzione con l'attività di progettazione culturale e direzione critica; al contrario, ci sono opere creative operanti come mezzo di produzione più di qualsiasi ricerca e acquisizione teorica, e d'altro canto una attività di progettazione e direzione a favore della « bella letteratura » è da classificare nella produzione per il consumo. Ma su questa via l'analogia va presto all'aria: anche la « bella letteratura » (opere e teoria) è mezzo di produzione, produzione appunto d'altra « bella letteratura », intesa alla conferma di sé e del mondo; e in pari modo la letteratura come appropriazione di conoscenza del progetto vittoriniano è sí mezzo di produzione nella teoria e nelle opere, intesa alla continua contestazione e rinnovazione di sé e del mondo, ma tiene pure del « bene di consumo » per la più rapida deperibilità dei suoi risultati sempre rimessi in discussione.

E poi è la figura di Vittorini a esigere un'articolazione più complessa tra i due termini perché in nessuno come in lui si trovano così intimamente mescolati i lineamenti dell'uomo « della produzione » (con una tensione quasi da « primo piano quinquennale ») e dell'uomo « del consumo », che non vuole sia rimandata a domani la dilatazione delle possibilità umane che il progresso tecnologico è in grado di dare fin da oggi. Spesa poetica e accumulazione culturale, espressione e progettazione, « hic et nunc » e rimessa al futuro sono momenti che non possono essere disgiunti: questa è forse la sola esperienza che la pratica letteraria può comunicare all'economia.

Questa scelta è problema che interessa non solo la biografia di Vittorini. Progetto e opera, dati per egualmente necessari, pure si pongono in pratica come alternative per una « priorità di investimenti » d'ognuno di noi, che, dato il limite delle no-

stre energie individuali, diventa subito decisiva. La vita di battaglia di Vittorini ha per condizione un concorso di doti semplici quanto rare: ottimismo, assenza di cinismo, coraggio morale, disinteresse, capacità di lavorare con le forze di cui si dispone, generosità a spendersi per gli altri, tetragono rifiuto a tutto ciò che non s'approva fino in fondo. Esse ci hanno valso quello che vogliamo continuare a chiamare progetto d'un progetto, perché il suo cammino è appena cominciato. I suoi sviluppi potranno nascere non da individualità singole ma da una discussione e da un lavoro collettivi. Forse la presenza di Vittorini troverà la sua vera attualità in una nuova generazione, in una parte di generazione che si costituisca in avanguardia interdisciplinare, che faccia procedere di pari passo il lavoro di progettazione collettiva e la sperimentazione dei laboratori particolari, quello della letteratura alla pari con gli altri.

È una sorta di neoilluminismo, quello che Vittorini annuncia? Certo l'inedito *Le due tensioni* s'apre col richiamo a una « tensione razionale » e il riferimento al Settecento. Ma il Settecento di Vittorini risale su su a conglobare Defoe, e Cervantes, e il barocco, il suo vero Settecento è il Seicento, è l'esplosione copernicana. Resta il fatto che Vittorini non pare disposto a lasciarsi intimidire dalla comoda etichetta di « borghese » che sull'illuminismo e sull'idea di progresso pongono concordi tanto neohegeliani della specie adorniana, quanto neonietzschiani di varia specie, quanto reazionari tout-court.

Al diffuso gioco intellettuale di dare un segno negativo al progresso, Vittorini è refrattario quanto lo è l'operaio, il contadino scappato dalle improvvide campagne, l'afroasiatico rivoluzionario. È forte di questa irriducibile semplicità di « uomo nuovo » che Vittorini si rifiuta di dar credito, sia pure per un secondo, alle più fini osservazioni della polemica antitecnologica, come sicuro che a chi concede un mignolo, subito l'autorità millenaria della saggezza nostalgico-patriarcale salti fuori a strappargli il braccio. Anche al livello della vita quotidiana le cose che hanno assunto un segno positivo, liberatorio, non possono per lui avere altro segno: l'automobile è sempre una cosa buona, (e mi chiedo, leggendo un recente articolo di Mumford, sul predominio dell'automobile come soffocamento dello svi-

luppo degli altri mezzi di trasporto e d'una razionalizzazione generale delle comunicazioni, se l'argomento avrebbe finalmente fatto breccia nella sua indiscriminata automobilofilia), la città ha sempre segno positivo, la campagna sempre segno negativo (fino al punto che nel silenzio campagnolo non riesce a dormire). L'idea che la vita di campagna può cominciare a diventare valore appunto per il cittadino, è di quelle che lui non accetta; sa che la dialettica può sempre nascondere una trappola. È come se non volesse mai distogliere il pensiero dalle possibilità di liberazione umana che la trasformazione tecnologica del mondo contiene in sé e delle perdite che il ritardo nell'attuarla comporta, per il limite intrinseco del capitalismo, certamente, ma anche della cultura che continua a pensare dissociate rivoluzioni sociale e rivoluzione tecnologica.

– Eppure, – gli dico per farlo arrabbiare, – ormai è chiaro che il nostro secolo si chiuderà con la rivincita della pastorizia sull'industria. Pare non ci sia altro rimedio contro la fame nel mondo che una riconversione massiccia all'agricoltura e all'allevamento. Le mucche invaderanno le fabbriche, scacceranno le macchine elettroniche... – Ma le immagini per lui non sono fatte per giocare: c'è una responsabilità storica anche nell'immaginare, quella che lui chiama « responsabilità verso le cose ». Risponde subito che l'agricoltura oggi non riesce a sfamare il mondo proprio perché non è ancora interamente « industriale », trasformata dalla tecnologia; chi resta attaccato alle tradizionali immagini agresti vuole conservare il mondo com'è, nella disparità e nell'ingiustizia e nella fame.

Certo, se uno crede che produzione industriale e progresso tecnico siano intrinsecamente legati al capitalismo e allo sfruttamento non potrà mai andare d'accordo con Vittorini. Lui da parte sua pensa che finché il socialismo vede l'industria in un contesto contadino, erediterà dal capitalismo (e da tutto ciò che l'ha preceduto) la vecchia condanna del lavoro come maledizione. La liberazione operaia non ha altro senso se non quello della fretta d'arrivare a una situazione che – dal punto di vista tecnologico – non è affatto un'utopia: a un mondo di macchine che servano gli uomini (tutti gli uomini) e non li facciano servi. Vittorini sente il bisogno (la responsabilità) di pensare il futuro in immagini, e sa quale carica di menzogna contengano le immagini d'un idillio preindustriale, o quella di una – diciamo – sana

compenetrazione di modernità e tradizione. Ma non sarà lo stesso per le immagini d'un mondo ultraindustriale, interamente automatizzato, in cui il fare dovrebbe essere solo conoscitivo e creativo? Qui entra in gioco l'ottimismo intrinseco delle attività che procedono secondo un vettore univoco: guai se lo scienziato, il tecnologo, il rivoluzionario hanno simili dubbi; essi non abitano mai nel punto di arrivo, ma sempre nel movimento verso i possibili punti di arrivo. Questi dubbi li ha spesso il poeta, che fa un lavoro in cui il « progresso » non è una linea parallela al vettore del tempo e l'« avanti » e l'« indietro » sono concetti opinabili, bifronti. Quel che Vittorini vuole è appunto una polarità anche nel movimento letterario, la sua « scientificità » o « razionalità » è innanzitutto una rivoluzione della coscienza, che faccia sí che l'energia del poeta non si perda nell'entropia del mondo.

Eppure, da una ripresa d'ottimismo del tipo illuminista, guardando al quadro dell'attuale cultura di punta, potremmo dire che mai siamo stati tanto lontani. Siamo in una fase in cui, soprattutto per i giovani – nella teorizzazione politica come in quella letteraria – l'operare rivoluzionario tende ad isolare e sottolineare il momento della negazione e destrutturazione e apocalisse dei valori e dei significati, separandolo dal momento della progettazione, strumentazione e ristrutturazione, cui si tende invece a guardare con sospetto critico, se non con derisione. Soprattutto in letteratura, dove la linea che percorre più di cent'anni di cultura europea e ha raggiunto nel momento eroico dell'avanguardia la piena coscienza e il punto-limite, marca appunto il confine del territorio in cui Vittorini si muove. È questo il punto in cui la discussione tra Vittorini e le tendenze oggi più attive è ancora aperta. Delle « varie avanguardie del principio del secolo » egli rifiuta « l'atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) », ma cerca costantemente di salvare la forza di contestazione, il rifiuto d'ogni consolazione, vorrebbe immettervi buona salute e appetito, allontanare l'odore arsiccio di deserto e fine del mondo.

Per far ciò, ai confini delle letterature ad alto tenore filosofico, ha lungamente cercato di tener desta la guerriglia delle letterature giovani e che devono ricominciare a scoprire il mondo

da principio; i suoi famosi americani degli anni trenta erano stati proprio questo, specie nelle loro frange immigrate o povero-bianche; e fino agli anni sessanta egli continua ad aspettare nuove ondate di filippini o di jugoslavi, di giovani spagnoli o polacchi, di moscoviti disgelati o di californiani beat; e a riproporre i primi sovietici dell'armata a cavallo, o il primo Hemingway reduce da Caporetto.

Questa letteratura dell'appropriazione diretta del mondo – figura elementare ma mai rinnegata della sua idea di letteratura come conoscenza – ha in Hemingway il nome paradigmatico, forse l'unico nome che non sia da mettere « tra virgolette », Hemingway grande mito di salute (alla cui morte Vittorini dapprima rifiuterà di credere al suicidio, poi non ne parlerà più, come per un tradimento subìto). Hemingway e Faulkner, si capisce, ma Faulkner emblema di forza concentrata nell'espressione, Hemingway emblema di atteggiamento verso il mondo, di spesa di se stesso, e spendibile a sua volta come modello apparentemente non arduo. Energia e stilizzazione definiscono l'epoca « hemingwaiana » della letteratura mondiale a cavallo di due guerre mondiali che Vittorini accompagna (Juan Rulfo il formidabile messicano ne segna per me il culmine) e di cui sono soprattutto i minori e i periferici che egli ama scegliere e definire in quel tanto di nuovo che portano, quasi a riprova che il ventaglio delle possibilità può essere infinitamente esteso.

Il che invece pare non sia. A ogni moto di fiducia succede una delusione: la legna verde non dà molto fuoco; e il corso della letteratura occidentale continua a scavare la sua via nei grandi letti fluviali secolari, non negli impetuosi rivoli stagionali affluenti e defluenti. Ma l'idea della letteratura come una estesa *democrazia diretta* non abbandona Vittorini. Tra il metodo del direttore dei « Gettoni », attento a pescar fuori dal coro postbellico dei soldati o dei testimoni provinciali le voci di timbro genuino, e il metodo del direttore del « Menabò » che passa tra i camici bianchi del laboratorio sperimentale per controllare a che punto i reagenti nuovi hanno fatto precipitare i materiali nelle provette, la differenza dell'orizzonte tecnico non deve far dimenticare il dato comune: quel che Vittorini persegue – al di là dell'occasionale intenzione polemica nei confronti della « bel-la letteratura » italiana ufficiale, – è una definizione più pertinente di ciò che si intende per letteratura.

Va precisato – non si è mai precisi abbastanza, – che questa « democrazia letteraria » di Vittorini non è mai negazione della letteratura. Gli autori dei « Gettoni » vengono scelti per le loro qualità di *scrittori*, cioè per l'autonomia del loro uso dei segni (spesso in polemica con quella che Vittorini chiama la maniera neorealista); alle mere testimonianze di vita vissuta, ai documenti sociologici, alle registrazioni del magnetofono la collana tende ad esser chiusa; è l'espressione che contiene un di più d'informazione rispetto alla lingua pubblica, che si vorrebbe rendere bene pubblico; non la facoltà d'informare, che è bene pubblico per definizione e si tratta solo d'istituzionalizzare retamente. E così gli autori del « Menabò » dal n. 5 in poi (cioè da quando la ricerca punta sul « nuovo modo di formare ») sono cercati non in quanto aderenti a tendenze o applicatori di programmi ma in quanto *poeti e scrittori* cioè in quanto atti a comunicare, al di là del programma operativo o della poetica professata, un di più di conoscenza non preventivata.

Se si pensa a come è radicata l'idea aristocratica di poesia come dono e privilegio, a come un'immagine monarchica regoli inconsciamente la successione dei grandi scrittori nella visione storicista, il sanculottismo poetico di Vittorini appare in tutto il suo valore. A quello che fu l'ingresso del lavoro nella filosofia – clamoroso e irreversibile ingresso della fame, della stanchezza, della polvere di carbone, delle martellate, – non corrispose nulla di simile nella teoria della letteratura per il marxismo dichiarato, riguardo all'oscuro grattare nei calamai, bisticciare con le parole, cancellare, correggere. S'affermò invece il quadro neohegeliano dei depositari dello spirito del mondo e rispecchiatori della totalità che torreggiano spartendosi i reami delle situazioni storiche, e a uno che se n'affaccia dalle balaustre di Weimar, sbucando di tra le spalliere di bosso d'un viale, risponde di là di una distesa sterminata di neve e d'anni un altro che appare sfangando nei suoi gambali di cacciatore, tra le betulle di Jasnaja Poljana; e in mezzo non resta che il muto brulichio dell'economicità priva di specchi.

A introdurre l'elemento del *lavoro* nella teoria letteraria fu, se vogliamo, la critica stilistica, con la sua implicita carica democratica, attenta – attraverso alla letteratura – alla salvezza della parola come strumento usato dagli uomini, prediligendo la più umile e intrisa del clima locale e stagionale. Ma la democrazia

letteraria di Vittorini è diversa (pur con tutta la sua considerazione per la stilistica, dai tempi in cui Contini tracciava la linea Gadda) perché non è la salvezza della parola che lo incanta, ma il suo attrito con tutti gli altri segni.

L'idea della poesia come attività che può essere di tutti, pure accomuna Vittorini ai surrealisti. E non è il solo caso in cui cada a proposito il confronto con questa grande matrice, unica rivoluzione letteraria al secolo di cui si continuano a incontrare fruttificazioni vitali, dimensioni non transitorie. Uno spunto di Fortini che sottolinea in Vittorini « il rifiuto del peccato e del negativo » e lo accomuna « alla magia bianca del surrealismo » potrebbe aprire un lungo discorso sulle concordanze e le opposizioni. Lontano per formazione e atteggiamenti dagli uomini che furono con Breton o ne subirono l'influenza, Vittorini ha in comune con loro il progetto d'una letteratura di tutti che agisca nella vita di tutti, e la radicale *esigenza* d'un futuro di liberazione. Alla domanda che poco innanzi ci siamo posti, se potevamo definire come neoilluminista il progetto di Vittorini, ecco che potremmo rispondere situandolo all'incrocio tra due progetti o « utopie »: quello illuminista di vittoria della ragione e quello surrealista di « cambiare la vita ».

Così potremmo spiegarci perché la contemporaneità europea di Vittorini si situa soprattutto nel contesto postsurrealista francese, ed egli attraverso gli anni cinquanta trova in quel terreno un respiro che l'Italia postcrociana è lontana dal dargli. Diciamo terreno postsurrealista (nel senso dell'*esigenza morale* del surrealismo, non del *gusto* surrealista che è tutt'altro discorso) per distinguerlo – dappprincipio – da quello esistenzialista: la contemporaneità con Sartre che può apparire dominante nei primi anni del dopoguerra quando « Il Politecnico » e « Les Temps Modernes » hanno corso parallelo, non trova seguito che in una divergenza sempre più forte. La priorità del « filosofico » che Sartre incarna (priorità sul « letterario », sullo « scientifico », sullo stesso « politico », insomma su tutti i modi di lettura diretta del mondo) è pur sempre il dato in opposizione al quale Vittorini si qualifica. E potremmo aggiungere che l'« autenticità » esistenzialista non è quella vittoriniana, perché questa è tesa a trovare nuovi nomi per esteriorizzarsi, mentre quella è tesa a classificare

le motivazioni inconscie con i nomi delle codificazioni ormai classiche (psicanalisi, marxismo) che Vittorini non nega ma vuole che gli arrivino rimbalzati da fuori, dalle cose.

Occorre dire che anche l'assonanza « postsurrealista » di Vittorini vale finché da una parte e dall'altra ci si tiene sul piano d'una libera interrogazione del mondo esterno. Nella fedele amicizia con Dyonis Mascolo (e con Robert Antelme, e con André Frenaud) il dialogo sembra essersi posto la regola di fermarsi alle occasioni quotidiane della vita e lasciare in ombra le teorizzazioni generali. È l'estate del postsurrealismo francese che Vittorini ama: ma appena dietro le spalle della comitiva degli amici s'affaccia l'ombra invernale degli ideologi – Bataille, Blanchot – ecco Vittorini irrigidirsi, nel rifiuto (verso Bataille), nell'incompatibilità a livello terminologico (verso Blanchot). Se là la linea dei valori indiscussi si chiama Sade-Nietzsche-Mallarmé, Vittorini continua a sentirla come il confine d'un territorio che non è il suo. I nomi della negatività (da « sacrificio » a « silenzio ») non ammettono per lui connotazioni positive.

Eppure, anche se Breton sogna l'alchimia e Vittorini sogna – diciamo – il Massachusetts Institute of Technology, non è detto che non si possa derivare dal surrealismo una visione del mondo simile a quella cui Vittorini tende. E questo è provato da Raymond Queneau, dal suo universo linguistico-matematico-enciclopedico, a cavallo tra Storia e Fine della Storia. Ma senso del comico e filosofia naturale hanno saldato intorno a Queneau un guscio di « saggezza » che Vittorini non farà in tempo a farsi (né lo vorrebbe); perciò è mancato – nonostante l'ammirazione – il dialogo (dico dialogo ideale, anche muto, l'unico che conta).

La possibilità d'un dialogo internazionale sembra aprirsi quando, in quello stesso ceppo di cultura francese s'innesta l'attitudine ordinatrice dello strutturalismo e, mutuando il metodo dalla linguistica e dall'etnologia, nasce il progetto d'una scienza generale dei segni che copra tutte le produzioni umane. Orecchio attento a ricevere dai testi letterari l'informazione più sottile e umbratile, e abito mentale rigoroso nel sottomettere la complessità del reale a un metodo semplificatore e razionalizzatore: questi potrebbero essere – come in Roland Barthes – i connotati d'un nuovo tipo d'intellettuale. E dell'interlocutore ideale di chi, come Vittorini, continuerebbe a celebrare le vittorie delle letterature sulla Letteratura, delle scienze sulla Scienza,

della storia (qui singolare e plurale coincidono) sulla Storia, e su tutto il resto.

In effetti, il dialogo con la cultura francese, se pur fondamentale per il Vittorini degli ultimi decenni, non fa che sottolineare le differenze genetiche di due culture: un movimento nato a contestare una cultura intimamente saldata col potere borghese, nel paese dei principî dell'89, opera in un quadro di scelte e comportamenti ben diverso da chi ha dovuto scavare una via di libertà nel cuore della caserma fascista, preparare e accompagnare la guerra partigiana di massa, e assumersi le responsabilità del dopo, tentando dapprima di fondare un linguaggio comune con l'organizzazione politica, poi d'averla come interlocutrice, poi di delimitarne il campo d'influenza, poi di progettare un discorso interdisciplinare, tutto questo in un quadro sociale in gran parte preindustriale e preilluminista.

I giovani tedeschi che hanno dovuto fare i conti con una negatività non dialettica sono forse i piú indicati a vivere insieme filosofia, tecnica ed esperienza, e ad aprire, col lucido e agile Enzensberger alla testa, il dialogo tra le culture prigioniere dei loro linguaggi. Con loro, una « rivista internazionale » come la progettano da tempo alcuni dei francesi potrebbe saldare le tensioni intellettuali della letteratura in una assunzione di compiti culturali che mordano nella realtà pratica. Per Vittorini, accompagnato dall'entusiasmo pan-sistematore di Leonetti, la speranza è di trovare in essa il luogo di quella ricerca collettiva che il gioco delle correnti subito solidificate sembra escludere nei singoli paesi. Ma il progetto anticipa di troppo la maturazione del clima generale: resta progetto e basta. Da allora la via di Vittorini è decisa: si dedicherà interamente al libro-progetto suo, alla nuova fase della sua progettazione di cultura, che vada piú in là delle fasi precedenti senza rinnegarle.

La continuità della *politica* di Vittorini nella fase che chiamammo « vitalista » (ma lui non accettò mai la definizione) 1948-60 circa e nella fase « scientifica » che la segue era già riconoscibile nella fase « comunista » 1937-47: ha per sostanza non soltanto « l'altrui e il proprio diritto alla gioia » (come ha detto Fortini con l'intelligenza e il calore che solo il vecchio amico-avversario può avere) ma l'immanenza del valore in qualcuna

delle cose che ci sono, che si possono toccare, in qualcuno dei giorni vissuti da noi, delle persone che abbiamo incontrato. Vittorini resta colui che aveva detto per tutti noi già dai tempi di *Conversazione* quanto di « piú uomo » c'era nella condizione negativa dell'affamato, del malato, del « cinese », ed era dal semplice valore di ciò che manca che partiva, dal godimento che non può essere pacifico se c'è chi ne è privato. E *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* resta il libro piú vittoriniano non solo per struttura ma anche per filosofia: perfetto « dialogo antiplatonico » su ciò che vale nelle cose e nelle parole e nei giorni. Ma il meccanismo è lo stesso anche se le richieste hanno una posta piú esigente e lo scenario è quello di una società industriale avanzata. Come al tempo del « pane e altro » di *Conversazione* o dell'« acciuga! acciuga! » del *Sempione*, oggi l'esigere conoscenza e libertà e felicità dalla tecnica e dalla scienza – dall'« industria » come mondo integralmente intenzionato dagli uomini – è appello rivoluzionario, incompatibile con la conservazione dell'ordine presente. (A meno che non si creda davvero che il « neocapitalismo » sia qualcosa di sostanzialmente diverso dal capitalismo; e qui coloro che dicono « neocapitalismo » ogni tre minuti, gli esecutori e gli apologeti, si danno la mano: vittime gli uni e gli altri della stessa trappola nominalistica).

In uno degli ultimi interventi, Vittorini rimpiange d'aver « mollato presto » nello scontro coi politici, di non aver continuato a puntare sul possibile « effetto politico » del proprio lavoro. Di fatto, esso potrà essere inteso come progettazione politica il giorno in cui si capirà che il proletariato è « erede della filosofia classica tedesca » non perché particolarmente adatto a lasciarsi trasformare in un concetto ma perché capace di imporre che al posto dei concetti siano le persone e le cose nel loro fisico spessore *materiale* a stabilire i loro rapporti. Indicativo in questo senso può essere l'atteggiamento di Vittorini verso i gruppi della giovane estrema sinistra eterodossa italiana (se è lecito estrapolare una linea dagli sparsi dati di cui disponiamo): attenzione ed attesa per quanto in essi prende forma di studio della classe operaia nella sua realtà, nelle sue situazioni nuove, d'immaginazione rivoluzionaria legata a una diretta conoscenza sociologica, insomma una sociologia non « obiettiva » ed esterna ma spinta da una tensione interna al suo soggetto-oggetto; e invece, scrollata di spalle, anzi fastidio per tutto ciò che è rigore



applicato a una logica dottrinarina, dove « classe operaia » non è altro che termine d'un disegno metafisico.

Eppure, ancora qualcosa resta da far quadrare: come conciliare questo continuo richiamo al matter-of-fact con la mai spenta vocazione allegorica di Vittorini, scrittore profetico, creatore di figure e linguaggi la cui semanticità sta tutta nell'alusività e nella lontananza. La profezia, discorso d'immagini al futuro, è, da *Conversazione* in poi, la vera ragione poetica di Vittorini. Ma si può essere profeti in due modi: una volta emesso in termini oracolari il proprio vaticinio si può lasciarlo correre di bocca in bocca per conto suo, e disinteressarsi del se e del come troverà conferma: mestiere del profeta è dar voce a visioni, e poi dimenticarle. Vittorini incarna invece una figura tutta moderna di profeta che vive la responsabilità delle immagini. La storia della correzione delle *Donne di Messina* è questa: a un certo punto, l'aver scelto come immagine di convivenza umana una comunità isolata che riparte da zero riveste un significato e una responsabilità nel quadro delle scelte attuali e future: equivale a continuare a evadere dal centro vero della questione, il « qui e ora » della società industriale avanzata, le sue potenzialità di liberazione generale che restano conculcate e distorte. Ecco che il profeta corre dietro alla profezia, arriva in tempo a riafferrare l'immagine mentre sta ancora volando, e la corregge, le cambia di segno. È sulla metropoli che ora Vittorini fa convergere l'attenzione del lettore: la indica soltanto, si limita a suggerire che le nuove ancora inesprese immagini di liberazione dovranno nascere di là; e di là che vengono ed è là che sono impazienti di tornare i suoi arcangeli-partigiani, messaggeri forse non d'altro che d'una ricerca e di un'attesa.

Questo segno di movimento è il vero « testamento » di Vittorini: immagini, nomi, significati saranno quelli che noi gli daremo. Già nuove immagini si vanno affollando nell'esperienza del mondo, che Vittorini non ha potuto vedere; nascono nuove domande; vecchie parole prendono sensi nuovi. Un discorso che è sempre stato aperto, è inutile cercare di fissarlo nel punto in cui si è interrotto. Ma resta chiara l'indicazione di metodo, la linea su cui Vittorini costantemente si è mosso: il primato dell'esperienza e dell'immaginazione sull'assolutizzazione ontologica o gnoseologica o moralistica o estetistica; poesia scienza tecnologia sociologia politica come *esperienza e immaginazio-*

*ne*. Qui sta il senso di un lavoro che tende a muoversi dalla profezia al progetto, senza che la sua forza visionaria e allegorica si perda; che cerca il nome del futuro non per cristallizzare il futuro ma perché nome *vero* è solo quello che quando lo si trova si ha bisogno di cercarne un altro ancora *più vero*, e così via.