

Le tre «città del mondo» dell'ultimo Vittorini tra fotoreportage, crisi della forma romanzo e opzione cinematografica

Salvatore Francesco Lattarulo

Università di Bari

(salvatorefrancescolattarulo@gmail.com)

Abstract

Le città del mondo di Elio Vittorini è un caso interessante di prodotto d'ingegno in cui fotografia, letteratura e cinematografia intrecciano un rapporto ora sinergico ora antagonistico. Nata inizialmente come fotoreportage e poi divenuta opera narrativa, l'ultima fatica letteraria dell'autore siciliano resta incompiuta sulla carta aspirando a trovare nella traduzione in pellicola un plausibile esito artistico. Il romanzo a canone sospeso tenta attraverso la riconversione in sceneggiatura di fuoriuscire dalla sua *impasse* comunicativa, ritornando, forse, all'idea originaria di testo visivo. Più che una trasposizione del libro, il film ne diventa allora una sorta di abiura formale pur in una vischiosa complicità tra immagine e testo.

Parole chiave

Fotografia, letteratura, cinema

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/812>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Si può affermare che l'idea delle 'città del mondo' si snodi lungo la parabola creativa di Elio Vittorini in tre tappe a un tempo distinte e complementari. Il minimo comune denominatore di questi tre momenti mi pare possa riassumersi nel macro-dato dell'impossibilità di dare una fisionomia compiuta al progetto d'insieme. Si tratta perciò di tre tentativi che riflettono, ciascuno a suo modo, la storia complessiva di un fallimento, se tale è lecito definirlo, estetico.

C'è da chiedersi allora perché tale operazione artistica, che evidentemente stava molta a cuore all'autore, tanto da diventarne una sorta di rovello narrativo, non sia andata a buon fine, sia rimasta, cioè, allo stadio della formula *tout-court* dell'intrapresa totale, del *Gesamtwerk* a canone sospeso. È il caso di dire che Vittorini concepisce un'opera-mondo e che come tale essa non poteva che venire licenziata solo nei termini mutili e imperfetti di un'opera aperta.

Proprio perché la cellula staminale, il vettore tensionale di questo *corpus* fantastico è il viaggio senza ritorno e senza meta, un itinerario vale a dire privo di un suo punto d'arrivo, orfano di un traguardo, la macchina narrativa è indirizzata giocoforza a incepparsi, a incagliarsi, dal momento che non c'è una rotta da seguire né una destinazione da raggiungere. *Le città del mondo* sono la metafora del viaggio per il viaggio, di un perenne, per usare un'espressione nicciana, essere-in-cammino. Il nucleo concettuale di fondo è il moto perpetuo e circolare dentro e verso l'ignoto. In parallelo, sul piano formale, il romanzo-sceneggiatura è un'ipotesi di lavoro, un prodotto *in fieri*, realizzato solo nella misura in cui è ancora da farsi.

Prima ancora di mettere mano al libro e in seguito alla scrittura per il set, Vittorini accarezza il sogno della peregrinazione infinita tra paesaggi urbani geograficamente concreti ma paradigmaticamente simbolici sulle colonne de «Il Politecnico». Già a questa altezza Vittorini ha in mente un progetto di lungo respiro per cui pianifica episodi che tuttavia non troveranno mai realizzazione del tutto piena sulla pagina. Si veda la lettera spedita da Milano all'amico Albe Steiner di Città del Messico il primo ottobre del '46:

Di una [...] cosa ti sarei vivamente grato. Anzi, è la cosa per cui ti scriverei se non ti scrivessi, è la cosa per cui verrei fino da te se potessi venire. Apri il n. 30 della rivista e prendi la rubrica "Le città del mondo". Stavolta è New York. Avrei bisogno di fotografie così o anche diverse da così, anche alternate con riproduzioni di quadri, di miniature, ecc., per altre "Città del mondo". Vorrei Città del Messico e città messicane, di mare e di montagna, città di qualunque parte del mondo di cui tu mi possa procurare delle serie di fotografie. Te ne sarò grato come se tu mi regalassi le città stesse. Non dimenticare di farlo, e di farlo subito¹.

Da questa missiva trapela innanzitutto il forte *appeal* che la fotografia — e in parte la pittura — esercita sull'immaginario di Vittorini, «grande lettore di figure sin dagli anni dell'infanzia»². Peraltro, all'amico newyorkese James Laughlin lo scrittore isolano comunica il 9 febbraio 1950: «Intanto andrò in Sicilia per quindici giorni con un buon fotografo a fare fotografie per un'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*»³. Il proposito era stato già manifestato a Valentino Bompiani una settimana prima per lettera, dove spicca per di più l'intenzione che la scrittura risulti subalterna alla fotografia⁴. Vittorini si esprime nella circostanza con linguaggio quasi filmico dando l'impressione di concepire una sorta di *movie* fotografico. In effetti l'edizione illustrata

¹ Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*. Lettere 1945-1951, Torino, Einaudi, 1977, pp. 76-77.

² Giulio Ungarelli, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, «Belfagor», 63, 5, 2008, p. 501.

³ Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 301.

⁴ «Caro Valentino, ti prego farmi sapere se sei disposto a pubblicare un'edizione illustrata di *Conversazione* con fotografie della Sicilia impaginate in modo tale che il testo ne diventerebbe una specie di commento. Il numero delle foto oscillerebbe tra 100 e 150. Vado io stesso in Sicilia col fotografo che è di mia fiducia e inoltre operatore cinematografico. È mia funzione indicargli luoghi e soggetti, dargli una traccia di suite, e provvedere al montaggio della narrazione fotografica» (ivi, p. 297).

del romanzo vedrà la luce negli stessi tipi tre anni dopo.⁵ Nella medesima epistola a Laughlin il mittente aggiunge:

C'è poi un mio piccolo libro del 1934, non più ripubblicato, che andrebbe molto bene pure con fotografie. È *Viaggio in Sardegna*. Io non so quando potrei andare in Sardegna per fare le fotografie che occorrono. Vorrei ad ogni modo sapere se Lei sarebbe interessato anche a questo libro, e con fotografie oppure senza. Per l'Italia c'è Mondadori che vorrebbe ristamparlo⁶.

Insomma, l'autore di *Conversazione* mostra di pensare al rapporto tra testo e immagine in forma di un'esperienza artistica non congiunturale ma ciclica. Si è perciò dinanzi a una vera e propria strategia poetico-narrativa. Per lui la nozione assiale di *trip* si coniuga a doppio filo con la resa non solo verbale ma altresì visiva dei luoghi.

Come l'appena sopra citata lettera a Steiner pone in evidenza, per Vittorini l'immagine non è soltanto un surrogato della realtà, una copia dell'esistente ma un suo puntuale correlato, un mezzo capace di restituire a pieno la vita che si agita nei più disparati consorzi umani del pianeta. Lo strumento iconico si fa anzi un potente detonatore della fantasia capace di abolire le distanze territoriali e di dare concretezza materica a tali lontani scenari del globo. In pari grado siffatti spaccati di mondo pur facendosi prossimi all'attenzione del lettore che li cattura con l'occhio rimangono luoghi incommensurabilmente distanti, inespugnabili, nebulosi. Le immagini si dispongono appunto come visioni, epifanie che si inscrivono nella zona sfumata dell'onirico. Di qui il carattere utopico del grande affresco urbano e meta-urbano dell'autore siracusano. Pertanto, il tratto dell'illusorietà e dell'inattuabilità de *Le città del mondo* costituisce per dir così il suo codice genetico, la sua matrice seminale.

In effetti la modalità del *photo editing* è certo uno degli aspetti di più accentuata modernità del periodico einaudiano fondato e diretto da Vittorini. Questa sensibilità a documentare la realtà in presa diretta attraverso il registro visivo costituisce senz'altro un preciso stigma editoriale. L'apparato verbale convive sul giornale con il dispositivo iconografico in un abbinamento stretto e complementare. Le parole fanno non di rado da supporto alle immagini in funzione didascalica, a mo' di testi che scorrono in parallelo con le illustrazioni. Queste ultime guadagnano quindi una loro piena autonomia comunicativa che le sgancia da una mera funzione di servizio.

Le città del mondo si inquadrano perciò dentro quel variegato cantiere culturale che è «Il Politecnico», caratterizzato da un'impronta quasi 'avveniristica' e 'spavalda' per la novità dei contenuti e del linguaggio, l'approccio divulgativo e diretto, l'allargamento del campo d'azione della letteratura oltre il confine degli specialismi, dei manualismi e degli accademismi di maniera⁷, il confronto serrato con i lettori, l'apertura alle questioni di più viva e scottante attualità, la tensione civile e sociale, l'interesse per la materia economica e per i temi dello sviluppo, la volontà di auscultare la 'pancia' del Paese reale in relazione con i più ampi fondali della sfera terracquea, la moltiplicazione dei codici comunicativi e degli ambiti d'indagine.

L'attenzione visuale ai centri urbani del pianeta non corrisponde solo a un anelito cosmopolita di evasione dal contesto dato, per sentirsi appunto cittadini del mondo. La spinta universalistica all'esterno è controbilanciata dalla volontà di mettere sotto la lente lo stato in cui versano le nostre metropoli all'indomani della Liberazione. Vengono così

⁵ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 1953 (rist. Id., *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore, con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, con postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007. E si veda Riccardo Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbandando fototestuale in Elio Vittorini*, «Arabeschi», 4, 2014, <<http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/paterlini.pdf>> (Consultato: 8 agosto 2025)

⁶ Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 301.

⁷ «Vorrei poter fare i conti — scrive Vittorini a Giacomo Debenedetti il 31 agosto '46 — con tutta la letteratura italiana dal punto di vista della storia in generale, e non solo della storia letteraria» (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 67).

catturati dall'obiettivo i centri di aggregazione della vita del Paese che esemplificano lo sfregio e la deturpazione della guerra. Fa fede in particolare la sequenza fotografica *Occhio su Milano* di Luigi Crocenzi⁸ — il fotoreporter e cineasta di fiducia di Vittorini cui sarà appaltato il servizio fotografico per *Conversazione* —, un esempio notevole di *graphic journalism*, che ritrae il capoluogo lombardo uscito dal bombardamento del '43. Quella stessa città meneghina adottata da Vittorini di cui egli ricorda gli sfregi arrecati dai raid aerei in una lettera alla famiglia dell'agosto-settembre '45: «ancora non ho trovato una casa: ho una stanza presso degli amici che, a causa dei bombardamenti, sono rimasti con tre stanze mentre prima disponevano di un grande appartamento»⁹.

Ma si torni all'epistola a Steiner. Il mittente mostra di avere una fretta notevole. Tale premura è l'indizio di quanto Vittorini senta come particolarmente consentaneo a sé ciò che si propone di realizzare. Tant'è che nel dicembre '46 egli torna alla carica sul medesimo punto con un nuovo sollecito a Steiner, che evidentemente ha frustrato le sue speranze nel merito:

Vedo così che al Messico ci sono interessi culturali piuttosto vivi. Ma quello che aspettavo veramente con ansia e che aspetto come una necessità da soddisfare è la serie fotografica di una città messicana o più serie di città e una serie del Messico come paese e vita nel paese. È importantissimo per il numero prossimo. Potrei davvero contarci? Come importante sarebbe di altre città per i numeri che restano da venire¹⁰.

Ma c'è di più. L'urgenza nasce anche dall'amara constatazione che il rotocalco vede avvicinarsi a rapidi passi la sua fine. «Il Politecnico» vivacchia, sopravvive tra molte difficoltà che lo costringono a convivere con il rischio costante della chiusura. La prematura capitolazione della rivista è argomento che appartiene a un dibattito critico ampiamente storicizzato. Le ingerenze della segreteria togliattiana, benché Vittorini tenesse a che il suo periodico fosse «riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C.»¹¹ senza con tutto ciò rassegnarsi a essere «considerato come ufficiale del Partito»¹², fiaccano le resistenze del direttore, fanno terra bruciata intorno a lui¹³, che rimane «solo a lavorarci»¹⁴.

Sarà allora il caso di notare che *Le città del mondo* condividono l'identica sorte della sede editoriale che le ha tenute a battesimo, dell'utero che le ha partorite. Un'aspirazione incompiuta tanto quanto l'ambizione a rendere durevole nel tempo un corriere che — nelle intenzioni del suo artefice — doveva «giovare all'opera di rigenerazione della società italiana»¹⁵ appena uscita dalla guerra. Una tragedia che oltretutto aveva mostrato che i destini dell'umanità non si giocavano più sullo scacchiere unico del Vecchio Continente. Sicché *Le città del mondo* vogliono anche essere la presa di coscienza di una visione della storia della società che aveva spostato molto al di là i suoi confini

⁸ In «Il Politecnico», n. 29, 1° maggio '46.

⁹ Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 94.

¹¹ Lettera a G. Einaudi del 6 luglio '45 (ivi, p. 11).

¹² Lettera alla famiglia del giugno-luglio '46 (ivi, p. 59). «Mentre ho bisogno assoluto di non avere posizione ufficiale, per avere invece libertà assoluta in quello che posso dire» (*ibidem*).

¹³ Cfr. l'epistola a Laughlin dell'11 novembre '46: «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale, e non sempre posso sceglierlo come vorrei, perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi fanno intorno il vuoto. Questo credo che succeda un po' ovunque, intorno ai comunisti. E a questo penso che si debba, almeno in parte, se le riviste comuniste sono spesso così aride, così squallide. Ma io sono comunista proprio perché penso che la vita e la cultura possano diventare, attraverso il comunismo, più ricche, più varie, più vive per tutti; e certo non vorrei che il comunismo fosse invece un veicolo di sterilità, anche solo per un periodo transitorio» (ivi, p. 84). E si veda l'accorato appello a G. Debenedetti del 5 novembre '47: «Se mi lasciate solo, "Politecnico" sarà per forza settario, perché sarà soltanto la "mia" rivista. Mentre in un'Italia praticamente senza riviste, occorrerebbe che una fosse "rivista di molti", di un gruppo» (ivi, p. 142).

¹⁴ Lettera a R. Villari del 1° ottobre '46 (ivi, p. 75).

¹⁵ Ivi, p. 22.

tradizionali, ora misurabili secondo coordinate universali o, per dirla con un termine *à la page*, globali.

E non sarà un caso, dunque, che sullo stesso «Politecnico» vedrà la luce un bozzolo, stavolta solo di taglio letterario, quasi gemello a *Le città del mondo*. Mi riferisco al racconto *Milano come in Spagna Milano come in Cina*, stampato sul numero 11 dell'8 dicembre 1945. Vi è sottesa la medesima prospettiva ubiqua del concetto di città che innerva quell'altra di cui si è fin qui detto. Il testo avrebbe dovuto essere lo spunto germinativo di un'opera più ampia che s'aveva da fare. In una lettera a Valentino Bompiani del 9 agosto '45 Vittorini smentisce la notizia che sarebbe circolata negli ambienti letterari di allora secondo cui un suo volume dal titolo *Milano come Madrid* era in predicato di uscire da Balestrieri. Anzi il mittente puntualizza: «Non c'è nemmeno l'intenzione da parte mia di scrivere un libro simile». Evidentemente Vittorini rassicura il suo interlocutore circa il fatto che non ha preso alcun accordo contrattuale con un editore concorrente. Ciò che per noi conta è che *Milano come Madrid* è la dizione onomastica stringata con cui sarà parzialmente riedito in *Diario in pubblico* il racconto già impresso su «Il Politecnico»¹⁶.

Merita di essere ricordato che *Milano come Madrid* si apre al seguente modo: «Nell'agosto del 1943 anche Milano ebbe il suo "blitz", come Varsavia e Rotterdam, come Belgrado, come le città della Spagna e della Cina, come Londra»¹⁷. Quel che mi preme sottolineare è che in questo incipit si annida lo stesso postulato generativo che occupa le battute iniziali del romanzo *Le città del mondo*. Nel capitolo XV il piccolo Nardo e suo padre, durante il loro girovagare per la Sicilia, giungono in vista di una città. Essi non ne conoscono l'identità, sicché il genitore passa in rassegna una serie di ipotesi: l'antica Ur mesopotamica, per la sua remota origine da intendersi un po' come l'archetipo urbano *par excellence* — una sorta, a voler giocare con il suo appellativo, di *Ur-Stadt* — ma anche Sparta, Venezia, Argo, Adelaide, Samarcanda, Tucuman, Filadelfia, Manilla, Elsinore, Ninive, Micene, Cartagine, fino a chiamare in causa Antiochia. Ne viene fuori una specie di catalogo nomenclatorio metropolitano in cui vecchio e nuovo si fondono senza soluzione di continuità. Tale fitto e babelico inventario strizza l'occhio a quello che può essere lo slogan di fondo del romanzo, sintetizzabile all'incirca nel motto proverbiale 'tutto il mondo è paese'. Un qualunque geografico che dilata oltre ogni limite il suo raggio, come a voler abbracciare con un solo sguardo la totalità delle comunità umane al di là di qualsiasi *limes* spaziale e temporale.

La prima puntata della rassegna delle istantanee, apparsa sul numero 30 del giugno '46 alle pagine 9-46, è appunto dedicata a New York — incarnazione dell'antagonista occidentale e tuttavia culla di quella cultura americana che attrae Vittorini e molti della sua *équipe*¹⁸. L'autore siciliano aprirà infatti le pagine de «Il Politecnico» al fascino della cultura della nazione a stelle e strisce attivandosi per raccogliere testi e documenti di ogni sorta: «Mi faresti inoltre un grande piacere — scrive a Gianfranco Corsini nel novembre '45 — a farmi avere materiale americano fresco, specie di riviste e illustrazioni. A Milano non ci sono ormai più americani»¹⁹. Sulle medesime colonne de «Il Politecnico» esce nel '46 alla spicciolata in tre momenti²⁰ una *Breve storia della letteratura americana* a sua firma, un lavoro rimasto anch'esso monco, salvo poi ricomparire diluito in diverse pagine di *Diario in pubblico*, comprensivo di un'ulteriore quarta puntata. Un progetto che verisimilmente mirava a essere assai più ambizioso, come si evince da una corrispondenza con Laughlin dell'11 novembre 1946, ove Vittorini parla non di una 'breve' ma di una *Storia della letteratura americana*, iniziata anteriormente al secondo conflitto mondiale, lasciata in sospeso con la deflagrazione del

¹⁶ Elio Vittorini, *Autobiografia in tempo di guerra. Milano come Madrid*, in Id., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 177-183.

¹⁷ Ivi, p. 177.

¹⁸ Cfr. la lettera del 6 luglio '45 in cui Vittorini espone a Giulio Einaudi il modo per «avere dall'America tutti i libri e le pubblicazioni che vogliamo» a beneficio della rivista (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 9).

¹⁹ Ivi, p. 33.

²⁰ N. 29, 1° maggio 1946; n. 30, giugno 1946; n. 33-34, settembre-dicembre '46.

conflitto che costa all'autore la perdita delle bozze preparatorie, andate distrutte nel bombardamento della sua casa, quindi ripresa *ex novo* tra non poche ambascie e fatiche. Ed era stato proprio Vittorini a importare al di qua delle nostre frontiere la conoscenza dei massimi scrittori statunitensi, curando per Bompiani in piena Seconda guerra mondiale una ben nota antologia dei principali prosatori otto-novecenteschi censurata dal regime fascista, nemico dichiarato in quel momento della grande potenza oltre-oceanica²¹.

L'apertura sulla 'gande mela' nasconderà allora anche un risvolto 'politico'. Nel senso che il polo polemico sottotraccia è l'autarchia culturale e l'antiamericanismo della propaganda del Ventennio. New York viene presentata come la città per antonomasia, incunabolo del sentimento della tensione verso la libertà proprio di ogni individuo. Perciò Vittorini ne fa una specie di spazio mitico, di luogo ideale, quasi una campanelliana 'città del sole' del nostro tempo. La sua centralità, il suo apparire come un onfalo del mondo la rende l'esatto rovescio di quell'oscuro male di periferia che affligge l'Italietta primonovecentesca e in pari misura il nuovo crocevia di ogni conato di cambiamento e di rivolta. Sicché non è la Mosca tanto cara a Togliatti e al suo *entourage* ma la metropoli oltre-oceanica ad assurgere ad autentica icona rivoluzionaria:

Per la nostra fantasia di ribelli a una società provinciale, troppo disposta alle sieste e agli idilli in mezzo alla natura, New York significò La Città, un luogo dove gli uomini avessero assunto, senza evasioni né rimorsi, con tutto il coraggio e la pertinacia, il proprio compito di incidere e trasformare a forza di cronaca la torpida faccia del mondo. Un luogo dov'essi si dessero convegno a milioni e milioni, sempre più numerosi e febbrili, per moltiplicarvi il loro lavoro, i commerci, le passioni. Ed anche se un grafico ci informa che gli abitanti di Manhattan Island aumentarono fino al 1910, diminuirono poi, New York continua a rappresentare per noi questa crescita enorme e tenace della cronaca umana²².

Nel romanzo saranno invece proprio le zone agresti, i paesaggi naturali della sonnacchiosa e periferica Sicilia a prendere corpo. Ma l'aver fatto di queste località indigene delle proiezioni verso un *outré* immaginifico, o, per diversamente dire, la metamorfosi del dato ambientale, dello sfondo localistico in un habitat evocativo e allusivo di nuovi e mirifici perimetri urbani esprime la volontà dello scrittore di presentare la sua isola mediterranea *sub specie* di un'*Americanlandia*, di un'area franca e sterminata d'oltreatlantico attinta per via di astrazione mentale. Un modo, se si vuole, destinato a far uscire la Trinacria da quel «separatismo» endemico di cui Elio parla al padre corrispondendo con lui nel dicembre '45²³ confessandogli nella medesima circostanza di avere «nel sangue la voglia di un viaggio in Sicilia»²⁴. Tant'è che in una lettera a Renato Mieli del 22 giugno '48 Vittorini replica alla proposta dell'allora direttore della redazione milanese de «l'Unità» di recarsi negli *States* come inviato speciale:

Quello che io potrei fare sarebbe (nel migliore dei casi: e cioè nel caso riuscissi ad essere pienamente spontaneo e sincero) una specie di Conversazione in Sicilia spostata sugli U.S.: una Conversazione in U.S.A., a scatti brevi e rapidi per la necessità in cui mi troverei di procedere di articolo in articolo ma pur sempre una Conversazione²⁵.

Insomma, lo scrittore pare irretito dal proposito di riprendere sotto altra forma il discorso già avviato mesi addietro con la puntata newyorkese de *Le città del mondo*. Il viaggio nel paese della Statua della Libertà è l'altro grande mito sotterraneo di Vittorini.

²¹ Elio Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1942.

²² «Il Politecnico» n. 30, giugno 1946, p. 9.

²³ Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 43.

²⁴ Ivi, p. 44.

²⁵ Ivi, p. 187.

«Vorrei riuscire a guadagnare abbastanza — confessa nel dicembre '49 a Robert Penn Warren che vive a Minneapolis — per poter fare un viaggio negli States. E per poter pagarmelo tutto da me, senza aiuti di conferenze da tenere. Da New York attraverso tutta l'America fino a San Francisco, e poi ritorno con una puntata negli States meridionali»²⁶. Ora mi pare interessante notare che questo *tour* americano che Vittorini prospetta per sé si ritrova in parte depositato nel breve elenco che compare in coda alla premessa con cui si presenta ai lettori de «Il Politecnico» la nuova sezione *Le città del mondo*. Vi si legge infatti:

La nostra rivista, che per tanta parte di sé considera le cose del mondo come problemi, non vuole, tuttavia, ignorare un sentimento simile; e apre qui una rubrica in cui, il più spesso possibile, sarà seguita la suggestione del nome d'una di queste città di tutti, Nuova York o Manilla, Tiflis, Leningrado, Venezia, Londra o Chartres, Singapore o San Francisco, e cercato il valore puramente di apparizione d'ognuna di esse²⁷.

In particolare, risulta assai perspicua la simmetria tra i due poli del viaggio, New York e San Francisco. Nella stessa premessa alla rubrica si legge poche righe prima:

Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shanghai, o a Londra o San Francisco, non include la speranza inconfessabile che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta già inghiottito dai deserti?²⁸.

Qui il desiderio si esprime al plurale ma è fin troppo evidentemente che andrebbe coniugato in prima persona. *Le città del mondo* sono dunque non solo le *urbes omnibus* ma anche (o soprattutto) le città *in pectore* di Vittorini. Stazioni di una mappa dell'anima che assume i toni real-favolosi di un miraggio fatto di parole e forme.

La puntata newyorkese mette sotto l'obiettivo i luoghi-cardine della vita democratica cittadina: Times Square, la Quarantatreesima strada, l'isola di Manhattan, l'Equitable Trust Building, il Woolworth Building, l'Hotel Shelton, Newstreet, Wall Street, la Chiesa della Trinità, Battery Square, Broadway, senza negare attenzione alle zone periferiche e marginali, quali le case popolari dell'East Side. Dunque, la carrellata delle vedute non manca di cogliere le contraddizioni insite nella capitale morale degli States: da un lato lo skyline dei grattacieli «con tutte le sue illusioni di eternità», «d'industriosità e di energia»²⁹; dall'altro l'esistenza precaria di chi vi «muore ogni giorno per un colpo di caldo»³⁰ quando infuria l'estate. E tuttavia, al netto di questi contrasti, le gigantesche sagome di vetro e cemento che sveltano superbe nell'aria sono la plastica rappresentazione di un modello fascinoso:

E non sono cattedrali, elementi di una città cattedrale, i grattacieli di oggi a New York? Non manca, del resto, anche in un mondo siffatto, posto per il tranquillo depositarsi dell'ombra; per un quieto alternarsi di ombre e di sole, di silenzio e di passi. Un'ombra però ed un silenzio nel quale riposarsi od andare con intorno la confortante riprova della propria realtà, del proprio essere vivi dentro una solidarietà di interessi e di opere.

Spaccati, in altre parole, dove frenesia e quiete si rincorrono come la luce e il buio, che invitano alla sosta e alla contemplazione tanto quanto le pianure e le alture ora solatie ora ombrose della Sicilia dove si muoveranno i personaggi del romanzo *Le città del mondo*. La declinazione dei grattacieli come cattedrali dell'evo moderno consentirà poi di costruire il nesso teorico su cui innestare la successiva e ultima puntata della rubrica de «Il

²⁶ Ivi, p. 286. E nel febbraio del '50 chiede al sodale newyorkese Laughlin: «Quando è la stagione migliore per venire in America?» (ivi, p. 302).

²⁷ «Il Politecnico» n. 30, giugno 1946, p. 9.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 10.

³⁰ Ivi, p. 12.

Politecnico», quella del fascicolo 31-32 del luglio-agosto 1946, che infatti avrà per titolo *Chartres, città cattedrale*.

La scheda introduttiva della rassegna sul rotocalco recita più distesamente:

Vi sono nel mondo città che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo. Esse sono nel cuore di tutti gli uomini di tutto il mondo, non altro che col loro nome il più delle volte: da come le abbiamo sentite pronunciare un giorno nella nostra infanzia a come lo abbiamo visto segnato su un atlante un altro giorno, e attraverso i modi infiniti in cui si è confermato in noi leggendo libri e giornali, ricevendo una lettera, ricevendo una cartolina, scorrendo con uno sconosciuto. Immagini ce ne siamo fatte che si sono accumulate entro di noi da lontanissime a recenti; e quelle che ci sono giunte dall'esterno riproducendo in qualche modo la realtà, in stampe, in colori, in fotografie, non le hanno cancellate, le hanno piuttosto arricchite, formano un punto o un altro della rete interiore di città che avvolge di entusiasmo e di angoscia, di incentivi o di esitazioni, la nostra coscienza di esistere³¹.

Si ritrova in queste righe il bacillo teorico del futuro omonimo romanzo di Vittorini, una sorta di anticipato 'fotoromanzo'³². Di che cosa vanno infatti in cerca i gruppi o, meglio, le coppie, di personaggi che sono in estenuato movimento nell'isola natale dello scrittore se non appunto di quell'idea di città in quanto città che scalda loro il petto? Puri toponimi si accamperanno lungo questa lunga marcia in grado di sospingere con la sola forza della parola-nome i loro piedi. È dunque una galleria di immagini associate a una mera sequenza onomastica il motore della vicenda odepórica. Pur rimasta interrotta, l'opera porta a compimento «quel processo di elaborazione mitica della *polis*, cominciato almeno quindici anni prima, al tempo del "Politecnico" (1945-1947), quando Vittorini aveva dato origine alla celebre rubrica con cui intendeva passare in rassegna una galleria di realtà urbane»³³.

Sul finire degli anni Cinquanta, «sollecitato»³⁴ a farne un film da Nelo Risi — a seguito della lettura entusiasta di alcuni provvisori capitoli del libro cui evidentemente si associa in lui il ricordo del racconto per illustrazioni apparso sulla rivista, di cui il poeta e cineasta milanese era stato collaboratore —, lo scrittore siracusano si deciderà a cavare dal libro un soggetto per lo schermo. A ben vedere già la tecnica costruttiva «è insieme cinematografica o da *feuilleton*, fatta di stacchi continui e di riprese, di sospensioni e di digressioni»³⁵. Risi ne assumerà la regia. Nelle intenzioni di quest'ultimo il lungometraggio avrebbe dovuto marcare «il suo passaggio dal documentario al film di *fiction*»³⁶. Senonché, prima le disparità di vedute emerse in fase di lavorazione tra il regista e Vittorini, in merito alla sceneggiatura³⁷ — stesa con l'aiuto di Fabio Carpi³⁸ —,

³¹ In «Il Politecnico», 30, giugno 1946, p. 9 (poi in Elio Vittorini, *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, a cura di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2001, p. 143; quindi in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 299).

³² Giuseppe Varone lo definisce «un dialogo pittorico e allegorico con un mondo in cui personaggi, luoghi e oggetti sono isolati in uno spazio di astrazione» (*Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de "Le città del mondo" di Elio Vittorini*, «Studi Novecenteschi», XXXV, 76, 2008, p. 484).

³³ Giuseppe Lupo, *Ipotesi di un romanzo scenico. Le città del mondo al bivio tra narrativa e cinema*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 38, 3, 2009, p. 97.

³⁴ Elio Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, con una nota di Nelo Risi, Torino, Einaudi, 1975, p. 190.

³⁵ Edoardo Esposito, *Introduzione* a E. Vittorini, *Le città del mondo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 7. Anche Anna Panicali usa l'espressione «tecnica cinematografica» a proposito della scrittura del romanzo (Elio Vittorini, *La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 288).

³⁶ Luciano De Giusti, *La luce, il ritmo* in Nelo Risi: *Scritture in movimento*, a cura di Simone Venturi, Gorizia, Centro Studi Amidei, 2005, p. 13 (= Id., *La luce, il ritmo*, in Nelo Risi, *Il cinema, la poesia*, a cura di L. De Giusti, Conegliano, Antennacinema, 1988, p. 12).

³⁷ Se ne coglie un riflesso nella corrispondenza superstita: cfr. Lettere di Elio Vittorini a Nelo Risi e Fabio Carpi, in Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, cit., pp. 169-175.

³⁸ Carpi è stato anche co-sceneggiatore de *La strada più lunga*, *Diario di una schizofrenica* e *Idillio*.

poi gli ostacoli editoriali incontrati da un ricercato prodotto artistico di limitata appetibilità per il mercato cinematografico³⁹ costrinsero Risi ad accantonare il progetto da lui accarezzato. Sarà successivamente Monica Felt a produrre l'opera per la Filmes s.p.a e a realizzarla per la Rai nel 1975 — dunque dal grande schermo si ripiega sul piccolo schermo —, a poco più di un lustro di distanza dalla divulgazione postuma del romanzo da Einaudi a cura di Vito Camerano⁴⁰.

La sofferta gestazione del lungometraggio ritardò di qualche anno il debutto di Risi come *film-maker*⁴¹. E certo una singolare affinità di destini lega le due *Città del mondo*, quella su carta e quella su pellicola, sorte nello scenario della cultura italiana della seconda metà del secolo: il romanzo interrotto da una parte, il film messo in mora dall'altra. Né deve essere passato sotto silenzio, mi pare, che il fascino esercitato dall'ultima fatica narrativa rimasta incompiuta dello scrittore siracusano sull'estro creativo dell'intellettuale milanese sia soprattutto il motivo assorbente del viaggio alla scoperta di sé, reiterato nei gesti dei vari protagonisti de *Le città del mondo*. Un tema che il Risi uomo e artista, che fa del *topos* dell'esistenza come faticosa e continua erranza uno dei solidi plinti su cui costruisce il proprio edificio estetico ed esistenziale, avvertiva nelle sue corde più profonde:

I larghi frammenti di romanzo pubblicati negli anni cinquanta su due riviste letterarie contenevano già quello che sarebbe stato il tema centrale del progetto "scenico": il viaggio (di un padre e di un figlio, a piedi, nell'interno della Sicilia) visto non come spostamento da un luogo a un altro secondo un itinerario ben preciso, ma il viaggio come esperienza di vita, come arricchimento interiore e comunicazione col mondo alla ricerca di una impossibile Città del sole che fosse assieme civiltà contadina e metropoli operaia, di una comunità che vivesse in ordinato fervore rivoluzionario. Ero affascinato da quella utopia vissuta liricamente da un personaggio donchisciottesco che parlava con la furberia di un contadino e con la saggezza spontanea di un filosofo antico⁴².

La genesi tormentata della pellicola è rendicontata dal carteggio tra Vittorini, Risi e Carpi, di cui sono stati editi alcuni stralci in appendice alla pubblicazione per Einaudi nel 1975 della sceneggiatura scritta da Vittorini, volume che contiene anche un album di foto tratte dal film realizzato da Risi. La lettera del 24 marzo '54 spedita da Vittorini ai due sodali ne è la prova più manifesta. Il documento è utile anche per comprendere le ragioni dell'accantonamento del romanzo. Il progetto della trasposizione filmica prende a tal punto la mano a Vittorini che esso finisce per essere una sorta di palinodia dell'opera letteraria. L'insofferenza che l'autore di *Uomini e no* esterna nei confronti dei due interlocutori, rei a suo dire di non aver seguito le proprie istruzioni di scena, risiede in questa ragione di fondo: «Vi avevo già detto — egli scrive — quanto io temessi di non poter più tornare a lavorare a questo mio romanzo e completarlo dopo che ne avessi riversato i succhi e l'ispirazione (o incentivo che si voglia dire) nella sceneggiatura per il film o dopo comunque che mi fossi visto il film sullo schermo»⁴³.

³⁹ E si veda il giudizio non troppo benevolo che Alcide Paolini, consulente della Mondadori, esprime a proposito del copione: «Non si può dire una commedia, né propriamente una sceneggiatura [...] il testo ha evidente in sé i limiti dell'operetta contemporaneamente didascalica, elegiaca, melodrammatica, ideologica, allegorica e pedagogica» (su Elio Vittorini, *Commedia [Le città del mondo]*, in *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori, 1950-1971*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, 2002, p. 242).

⁴⁰ Elio Vittorini, *Le città del mondo*, a cura di Vito Camerano, Torino, Einaudi, 1969. Il romanzo è stato ristampato nel 2012 a Milano da Rizzoli nella collana Contemporanea della BUR con prefazione e nota al testo di Giuseppe Lupo.

⁴¹ Cfr. De Giusti, *La luce, il ritmo* in Nelo Risi: *Scritture in movimento*, cit., p. 13 (= Id., *La luce, il ritmo*, in *Nelo Risi: Il cinema, la poesia*, cit., 14).

⁴² Nelo Risi, *Notizia sulla sceneggiatura e sul lavoro svolto assieme a Elio Vittorini e Fabio Carpi*, in Vittorini, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, cit., p. 165. Sull'onirismo della poetica del Siracusano cfr. Edoardo Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.

⁴³ Risi, *Notizia sulla sceneggiatura*, cit., p. 169.

A questo stadio Vittorini forse spera ancora di non rinunciare una volta per tutte al completamento della sua fatica narrativa che rischia di morirgli prematuramente nella penna:

Per voi — sono ancora sue parole — si tratta solo di giungere a un certo film e a un certo modo di realizzarlo, per me invece c'è anche la necessità e l'assillo di non annegare nel film la materia del mio romanzo e di riuscire a recuperarla in qualcosa di scritto che faccia libro⁴⁴.

Lo sconforto di Vittorini giunge cionondimeno a constatare che «un recupero narrativo posteriore al film»⁴⁵ è ormai un'impresa disperata. L'opzione cinematografica ha ridotto in cenere financo la possibilità di portare avanti «un secondo romanzo parallelo»⁴⁶. Qui spunta un binario narrativo alternativo, un'eventualità che è da leggersi come riflesso dell'insoddisfazione che andava in lui via via maturando durante la stesura del primo romanzo. Il film finiva per togliere «freschezza»⁴⁷ anche a questo ipotetico piano B romanzesco. La parola «freschezza» in queste righe non è certamente accidentale. Il crisma dell'autenticità o della spontaneità dell'ispirazione rappresentano due assi cartesiani irrinunciabili per il Vittorini romanziere ma anche intellettuale, per quell'ansia di novità e di svecchiamento della cultura che lo animava già ai tempi de «Il Politecnico». Il film, dunque, toglieva ogni slancio di verginità al romanzo o ai romanzi. Vittorini prende coscienza di essere arrivato a una specie di punto morto di questo segmento della sua parabola romanzesca, in relazione a quella che verisimilmente sente come una tappa cruciale e apicale del suo iter narrativo, destinata non a caso a essere il suo canto del cigno, il suo testamento letterario: «Tutto il primo romanzo e parte del secondo sono perciò irrimediabilmente bruciati dal film per la mia storia di scrittore»⁴⁸.

Ora, in conclusione, si osserverà che Vittorini rinuncia a condurre in porto il romanzo perché a conti fatti trova proprio nella tanto discussa sceneggiatura il superamento, ma nel caso specifico si potrebbe addirittura parlare di inveramento, della forma narrativa classica. Lo scrittore intuisce che gli si presenta adesso l'opportunità di uscire dall'*impasse* creativa in cui si è cacciato:

E io avrei praticamente buttato via (e comunque reso vecchio ai miei occhi con novantanove probabilità su cento di non riuscire a utilizzarlo) il mio lavoro di otto anni, se, ripigliando tutto in mano, non avessi cercato, pur tenendo presente il film, di *fare libro* da un'altra parte in questa forma che mi vado sempre più persuadendo di poter definire «romanzo sceneggiato»⁴⁹.

Ciò che appare sorprendente è che Vittorini attende al lavoro di sceneggiatura non in funzione del film da farsi ma del romanzo da proseguire in un'altra veste. Dunque, sceneggiatura e film sembrano non due universi intrinsecamente connessi ma due mondi del tutto separati tra loro. Non a caso Risi e Carpi non si attengono al lavoro preparatorio di Vittorini anche perché a un certo punto esso non appare più prodromico, propedeutico al film, ma rispetto a questo autonomo e irrelato. «Credo, e Carpi me lo conferma — racconta Risi —, che esistano almeno tre stesure oltre l'originale vittoriniano»⁵⁰.

Ne consegue che quasi a fine carriera Vittorini si risolve a esplorare tutte le potenzialità di un nuovo talento creativo allenato sin dagli anni de «Il Politecnico»:

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 170.

⁴⁶ *Ivi*, p. 169.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 170.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 166. Ulteriori modifiche sono dettate dalla necessità di riadattare il film dal cinema alla televisione (*ibidem*).

Vi direi: lasciate che continui per questa strada, lasciate che io mi salvi un libro mio (sia pure “sceneggiato” anziché “narrato”) fuori dal franamento inevitabile di un libro e mezzo la cui materia è stata versata nel calderone del film.

Lo slittamento verso questo ircocervo artistico è qualcosa di più di una via di scampo se non di salvezza rispetto alla morte annunciata della sua precedente creatura di carta. La sceneggiatura gli consente di ridurre a una sorta di unità le plurime spinte centrifughe del plot originario. Ora il perno diventa in maniera più spinta e convinta l'episodio dei pastori Matteo e Nardo, che già nel romanzo inclinavano ad agire nei reconditi propositi dell'autore un ruolo-chiave. Il padre che trascina con sé il figlio fuori dalla modesta casa di famiglia alla scoperta di un'altra potenziale città dove far vivere il ragazzo senza i suoi genitori — una sorta di rito sacrificale domestico che fa di Nardo un redivivo Isacco ostaggio di un Abramo dei nostri giorni — diventa così nel “romanzo sceneggiato”⁵¹ il baricentro della narrazione.

Ed è anzi, per concludere davvero, proprio il nuovo format a far intravedere a Vittorini la luce in fondo al tunnel, a suggerirgli un plausibile sbocco finale e risolutivo attraverso cui sbrogliare l'intricato groviglio narrativo del romanzo. Lo scrittore annuncia infatti a Carpi in calce a una lettera del 9 aprile '59:

Lavoro ancora alla chiusura del lavoro. Sto cercando di chiudere con un Nardo scocciato che non vuol più saperne di riunirsi al padre. Per assumere anche in qualche modo nel lavoro l'istinto dei più giovani. Tu che ne pensi?⁵²

Sarà giustappunto la rivolta di Nardo, un contemporaneo Edipo che uccide simbolicamente Laio, una delle linee d'arrivo, quantunque provvisorie, cui perverrà il caleidoscopico iter romanzesco⁵³.

Nelle battute terminali della trentaquattresima e ultima scena del “romanzo sceneggiato” Rosario, il nuovo compagno di viaggio di Nardo, dice al giovane che è stato appena abbandonato dal padre la cui voce risuona come un sinistro lamento fuoricampo:

E ora ti domanda perdono dell'abbaglio che ha preso, questo dice, e con tutte le città piene di grattacieli che gli uomini costruiscono persino in mezzo ai deserti dell'Africa un posto di pecorai era l'ultimo degli ultimi in cui avrebbe dovuto pensare di lasciarti⁵⁴.

È una memoria dell'onnipresente *grandeur* americana che si apre nel cuore della Sicilia bucolica che inevitabilmente rimanda circolarmente alle immagini newyorkesi raccolte molti anni addietro per il foto-album de «Il Politecnico», lì dove l'avventura nelle città del mondo era iniziata.

⁵¹ Sul senso di questa formula, che è qualcosa di diverso dalla ‘sceneggiatura’ propriamente detta, cfr. Virna Brigatti, *La “condanna dell'edito”: Le città del mondo edizione 1969*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a cura di V. Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, Sara Sullam, Milano, Unicopli, 2018, p. 68.

⁵² Risi, *Notizia sulla sceneggiatura*, p. 172.

⁵³ «E credo — dice Matteo nella ‘sceneggiatura’ del libro di Vittorini — che sia una delle più fiere città che esistano al mondo. Sicuro, Nardo; credo che sia lei; credo che sia la potente Tebe, di cui ti ho raccontato che riuscì a liberarsi per opera di un giovane chiamato Edipo dal dominio di un mostro metà donna e metà leonessa ch'era chiamato la Sfinge. Perché la rupe lì ha tutta l'aria d'essere precisamente quella dove la Sfinge aveva la sua spelonca» (ivi, p. 13).

⁵⁴ Ivi, p. 150.