

CORINNE PONTILLO

'Conversazione in Sicilia' nella collana strenna Olivetti: storia di un'altra edizione illustrata

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

‘Conversazione in Sicilia’ nella collana strenna Olivetti: storia di un’altra edizione illustrata

Sulla base delle dichiarazioni di Elio Vittorini contenute nel saggio *‘La foto strizza l’occhio alla pagina’* («Cinema Nuovo», III (15 aprile 1954), 33), l’idea di illustrare *‘Conversazione in Sicilia’* matura contestualmente alla sua prima pubblicazione in volume (1941), sebbene si concretizzi solo nel 1953, quando, più di un decennio successivo all’originaria gestazione dell’opera, Vittorini decide di ripubblicare il romanzo integrando il testo con le fotografie di Luigi Crocenzi. L’inclinazione ‘multimediale’ e la dimensione visiva che *‘Conversazione in Sicilia’* sembra custodire fin dall’inizio, non si esauriscono con la morte dell’autore. Nei primi anni Settanta, nell’ambito di un vasta operazione culturale all’interno della quale si situa, su iniziativa dello scrittore Giorgio Soavi, l’esperienza delle edizioni strenna Olivetti, riappare il romanzo di Vittorini; questa volta, la nuova veste iconografica prevede l’inserimento delle foto di Enzo Ragazzini. Preso atto del mutato contesto storico e sociale in cui viene generata quest’ultima edizione di *‘Conversazione in Sicilia’*, il contributo non intende solo ripercorrere la genesi del progetto e le sue peculiarità, ma propone anche una riflessione sull’ulteriore interpretazione – così priva di immediato descrittivismo – di un’opera già precedentemente plasmata dall’autore in modo da schiudersi in molteplici piani di lettura.

1. L’azienda Olivetti e le iniziative culturali

Prendendo in esame l’edizione strenna Olivetti di *Conversazione in Sicilia*, appare opportuno porre immediatamente attenzione a un dato significativo: la pubblicazione del volume, avvenuta nel 1973 – sette anni dopo la morte di Elio Vittorini, che non ha potuto controllarne, dunque, le fasi di realizzazione – si situa in un contesto caratterizzato e quasi determinato dalla politica culturale di un’azienda ben precisa, le cui linee di ricerca e di azione inducono a considerare i nessi di causalità tra le scelte grafiche operate all’interno dell’opera e tale contesto. Negli anni Settanta l’Olivetti continua a promuovere un’integrazione tra la tecnologia e l’arte, tra l’industria e le discipline umanistiche, sulla base di un progetto che sembra andare oltre la mera sponsorizzazione e che affonda le proprie radici nei decenni precedenti. Sebbene molte delle iniziative culturali promosse dalla Olivetti abbiano avuto inizio in momenti successivi alla morte del più accorto tra i presidenti della società, Adriano Olivetti, per comprendere il progetto sotteso all’impegno dell’azienda in ambito culturale e rintracciarne le origini è alle linee essenziali del suo pensiero che occorre fare riferimento, ripercorrendo un lungo periodo di attività che si estende dalla metà anni Trenta al 1960, data della sua scomparsa.

Nell’immediato dopoguerra, in uno degli scritti più esemplificativi della sua atipica posizione nel panorama industriale e imprenditoriale, *L’ordine politico delle Comunità*, Adriano Olivetti consegna ai testimoni di un’Italia da ricostruire lucide riflessioni sullo stato di crisi post-fascista e individua tra le principali cause di quello stato di disagio una dissociazione non solo tra cultura e tecnica, ma anche tra cultura e politica, non mancando di motivare l’affermazione:

Perché [...] l’esigenza di unità spirituale abbia attuazione nelle costruzioni politiche, non sembra sufficiente il credere che una rinforzata, indispensabile serietà degli studi operi una naturale e generica funzione selettiva, ma occorre che tutti coloro che hanno il privilegio e l’ambizione di assumere la direzione delle cose pubbliche, accompagnino la profonda conoscenza specializzata della loro sfera di azione a una sistematica preparazione culturale più vasta, a una più elevata comprensione dei problemi dell’umana civiltà, di quanto gli uomini d’azione e i capaci amministratori (perché tali i politici devono pur essere) non riescano generalmente a procurarsi.¹

¹ A. OLIVETTI, *L’ordine politico delle Comunità* [1946], a cura di D. Cadeddu, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 166.

Proponendo la formazione di uno Stato ideale e analizzandone le interne articolazioni, l'ingegnere Olivetti pone a fondamento di un auspicato assetto 'comunitario' della società una concertazione tra i settori politico, amministrativo e urbanistico non disgiunta da una continua ricerca sui valori spirituali dell'individuo. Nella creazione di un nuovo e più illuminato assetto, alla cultura viene assegnato un ruolo determinante e a riprova della sua centralità è possibile citare la personale definizione di Adriano Olivetti, sintomo di un lavoro intellettuale che tende a collocare su basi solide le argomentazioni intorno alle potenzialità delle espressioni artistiche:

La cultura, nel suo autentico significato di ricerca disinteressata di verità e di bellezza, sarà l'elemento caratteristico della nuova società e a tale fine le istituzioni sanzioneranno concretamente l'esigenza culturale.

Si può manifestare una condizione della società formalmente libera, ma così interiormente povera, così culturalmente arretrata, così poco spiritualmente dinamica che tutti gli sforzi di elevamento urterebbero contro resistenze passive insormontabili.

La cultura, accanto all'ideale democratico e alle forze del lavoro, costituirà un terzo fattore di equilibrio politico del nuovo Stato, capace di determinare uno stato di cose generale sensibilissimo alle esigenze spirituali e a quelle aspirazioni superiori senza le quali la libertà stessa dell'uomo, che è affermazione di una intima vocazione, non potrebbe pienamente esprimersi.²

L'idea di cultura come strumento di elevazione dell'animo umano non rimane confinata tra i capitoli di carattere politico-istituzionale de *L'ordine politico delle Comunità*, ma ritorna, recando traccia di un pensiero dettagliatamente strutturato, anche in altri testi – si ricordi il libro a vocazione testamentaria *Città dell'uomo*³ – e si ripercuote sull'organizzazione concreta dell'azienda. Adriano Olivetti dota la fabbrica di una biblioteca, per mezzo di acquisizioni o di relazioni dirette con gli artisti dell'epoca arricchisce gli arredi degli uffici e gli ambienti di rappresentanza e di esposizione con opere d'arte,⁴ fa in modo che gli stabilimenti di Ivrea, e poi di Pozzuoli, rispondano a criteri estetici che riducono la distanza tra gli spazi adibiti al lavoro e il paesaggio circostante, pianifica la vita intorno ai poli industriali estrinsecando il suo progetto utopico in circoli ricreativi e in servizi sociali, e coinvolge numerosi intellettuali. Recentemente gli studi di Giuseppe Lupo⁵ hanno messo in luce come la produzione di una vasta schiera di autori impegnati, a vario titolo, nella collaborazione con l'Olivetti, tra i quali Franco Fortini, Geno Pampaloni, Ottiero Ottieri, Leopoldo Sinigalli, Libero Bigiaretti, Paolo Volponi, si sia ispirata alla figura di Adriano Olivetti o al complesso organismo che gravitava intorno alla fabbrica, fornendo dall'interno preziose testimonianze anche sulle zone d'ombra, sulle contraddizioni generate da un luogo di lavoro che estendeva il proprio raggio d'azione perfino alla sfera inviolabile del tempo libero.

Sul solco tracciato da Adriano Olivetti, l'azienda eporediese dalla fine degli anni Sessanta diviene protagonista di una serie di interventi sistematici finalizzati alla conservazione e alla promozione del

² Ivi, 72.

³ Cfr. A. OLIVETTI, *Città dell'uomo* [1960], a cura di A. Saibene, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 13-62.

⁴ Una selezione delle opere è adesso pubblicata nel volume *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti* (Milano, Skira, 2002), catalogo dell'omonima mostra (Ivrea, Officina H, 22 novembre – 15 dicembre 2002) organizzata in occasione del centenario della nascita di Adriano Olivetti. Tra gli artisti presenti, spiccano i nomi di Kandinskij, Paul Klee, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Renato Guttuso, Emilio Greco, Toti Scialoja, Giuseppe Zigaina.

⁵ Cfr. G. LUPO, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016.

patrimonio culturale,⁶ mantenendo una posizione inconsueta tra i poli opposti dell'arido sponsor e del mecenatismo filantropico. Uno sguardo alle opere d'arte selezionate per l'organizzazione di mostre o scelte per il restauro rivela come l'impegno della Olivetti nella valorizzazione del patrimonio, se non è limitato al sostegno di carattere finanziario e implica la messa a disposizione di competenze tecniche e artistiche, è comunque attento alla comunicazione dell'immagine dell'azienda e alla notorietà procurata dalle stesse opere d'arte. Esemplicativi, a tal proposito, sono il restauro di un'opera di fortissima risonanza come *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci, gravata da uno stato di conservazione compromesso e oggetto di un'operazione di recupero che si è protratta per quasi vent'anni, e l'organizzazione nel 1968 della rassegna *Da Giotto a Pontormo*, prima di una serie di mostre itineranti. Il ciclo di affreschi fiorentini appartiene alle opere staccate dalle loro sedi dopo l'alluvione del 1966 e nello stato di precarietà in cui versa sintetizza la natura dell'intervento della Olivetti, ulteriormente chiarita dalle parole di Renzo Zorzi, responsabile dalla seconda metà degli anni Sessanta della Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità:

L'intensa attività culturale di Olivetti [...] ha come obiettivo ultimo quello di farsi conoscere come società che divulga la cultura e quindi ha come fine la divulgazione dell'opera d'arte, ma quell'opera d'arte che in quel dato momento storico necessita di un intervento per un restauro o dell'opera stessa o dell'ambiente in cui è collocata. [...]

L'industria non acquista semplicemente i valori culturali di un mondo che le è esterno, ma partecipa essa stessa, in persona propria, all'evoluzione culturale, propone valori, crea condizioni, contribuisce a creare indirizzi, è uno dei centri attraverso cui passano le correnti che costruiscono la fisionomia di un'epoca.⁷

L'attenzione alla realtà circostante, l'intervento su un'opera d'arte che reclama un'azione di soccorso, la concezione di un'industria come centro di irradiazione di conoscenza rappresentano delle costanti nel *modus operandi* della Olivetti e, da questo punto di vista, gli appunti di Renzo Zorzi conservati presso l'Associazione Archivio Storico di Ivrea continuano a fornire acuta testimonianza:

L'azienda [...] partecipa attivamente attraverso il lavoro degli artisti che essa chiama a collaborare, alla formazione e all'evoluzione dell'immagine dell'epoca, in tutti quei settori con cui le accade di venire a contatto per le proprie necessità espressive e di azione. [...]

I centri che muovono il mondo sono sempre più numerosi, più intersecati e autocondizionanti, dall'università all'editoria, alla televisione, alla stampa, al lavoro creativo degli artisti, all'opera degli scienziati e dei tecnici. L'industria vi partecipa di necessità, pur nella limitatezza del suo raggio d'azione non può essere passiva di fronte ad essi, non può restare neutra, dal momento che non vi sono azioni neutre, né intellettualmente né moralmente. Dipende dal grado di consapevolezza, di buona fede e di integrità se il suo lavoro, anche in questo campo, è positivo o negativo, di avanguardia o di retroguardia; se collabora a un miglioramento della vita e ad una civiltà degli oggetti più umana e portatrice di futuro, o si attarda sul superato e sul vecchio, su un conformismo senza rischi, sull'immagine di un paesaggio ormai interamente conosciuto, segnato dal ritmo uguale della ripetizione e dell'inerzia.⁸

⁶ Alcune informazioni sulle iniziative culturali promosse dalla Olivetti sono ricavabili dal sito www.storiaolivetti.it.

⁷ R. ZORZI, *Le attività culturali della Olivetti (1968-1988)*, s.d. Documento conservato presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Renzo Zorzi / Appunti di storia dell'Olivetti, faldone 1, fascicolo 4.

⁸ ID., *Storia della Olivetti (1964-1978)*, s.d. Documento conservato presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Renzo Zorzi / Appunti di storia dell'Olivetti, faldone 1, fascicolo 20.

Oltre al patrimonio artistico, ad essere coinvolto nelle iniziative della Olivetti è anche il campo editoriale, nel quale trova possibilità di espressione il lavoro di un altro collaboratore e continuatore del pensiero di Adriano Olivetti, Giorgio Soavi. Già redattore capo della rivista «Comunità» e direttore editoriale delle omonime edizioni, entrambe fondate da Adriano Olivetti, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta Soavi ricopre il ruolo di Art Director dell'azienda ed è a lui che bisogna attribuire alcune delle peculiarità più rappresentative dello stile Olivetti. Egli si impegna affinché perfino gli oggetti regalo distribuiti ai clienti, ai partner, ai fornitori, rispecchino la qualità dei prodotti dell'azienda e diventino immediatamente riconoscibili; si pongano, pertanto, quali espressioni di un marchio che possa identificare e individuare soltanto nell'Olivetti la fonte di provenienza. Perfezionando l'idea dell'oggetto omaggio di sofisticato design da produrre *ad hoc* (si pensi al tagliacarte disegnato da Marcello Nizzoli) e modulando la formula dei calendari dedicati ad artisti del passato, Giorgio Soavi propone la realizzazione di agende da tavolo illustrate da giovani artisti e la pubblicazione di classici della letteratura mondiale a loro volta illustrati da artisti contemporanei. Queste due ulteriori declinazioni del connubio tra arte, letteratura, design industriale prendono vita, rispettivamente, nel 1969, data dell'apparizione della prima agenda, corredata da acquerelli di Folon, e nel 1972, anno di inaugurazione della collana strenna Olivetti attraverso la riedizione di *Pinocchio* di Collodi illustrato da una serie di tavole di Roland Topor.

2. *'Conversazione in Sicilia' secondo Olivetti*

In un clima che non trascura le potenzialità espressive delle arti figurative e della letteratura, ma che pone attenzione alle attività di promozione culturale – laddove per culturale si intende anche 'attraverso la cultura' – si situa la pubblicazione di *Conversazione in Sicilia*, che rientra, dunque, nella collana di libri strenna fuori commercio ideata da Giorgio Soavi e ne rappresenta il secondo volume. Per le illustrazioni del romanzo vittoriniano Soavi si rivolge non a un pittore, come accade per la maggior parte dei numeri pubblicati, ma a un fotografo romano, Enzo Ragazzini, e si decide di far confluire nel libro una selezione sia degli scatti realizzati in occasione di un viaggio che Soavi e il fotografo compiono insieme in Sicilia nel 1972, sia di fotografie precedentemente scattate da Ragazzini in occasione di una marcia di protesta contro la mafia organizzata da Danilo Dolci.

Ma nell'anno di pubblicazione dell'olivettiana *Conversazione in Sicilia* un'edizione illustrata dell'opera esiste già ed è quella del 1953 con fotografie di Luigi Crocenzi, pubblicata dopo un accurato montaggio e dopo una severa e meticolosa riscrittura *sub specie* fotografica del romanzo da parte, com'è noto, dello stesso Vittorini. Considerata la presenza di una prima raffigurazione visiva del testo mediante immagini fotografiche, si impone una verifica del rapporto tra le due versioni, anche alla luce dei possibili richiami riscontrabili, ad esempio, tra il terreno riarso che campeggia sulla prima pagina dell'edizione Olivetti e i rami contorti dell'arida vigna che apre il testo del '53. Le dichiarazioni di Enzo Ragazzini in merito, offrendo una testimonianza diretta di quell'esperienza, escludono il confronto:

Non tenemmo alcun conto dell'altra edizione, quella [...] del '53 con le foto di Crocenzi, ma non per arroganza o altro: solo che i libri Olivetti di quella collana erano tutti basati sulle immagini e la forma prevaleva di gran lunga sui contenuti.⁹

⁹ In questa e nelle citazioni a seguire, le parole di Enzo Ragazzini provengono dalla trascrizione parziale di uno scambio di mail risalente al mese di agosto del 2016.

In effetti, stando ai chiarimenti relativi all'edizione olivettiana, un primo esempio di predominanza della forma sul contenuto è riscontrabile nella copertina, che attraverso il rivestimento in tela e il grande formato sembra suggerire l'idea di libro come oggetto d'arte, di copia pregiata destinata a diventare, com'è poi avvenuto, un pezzo da collezione.

Continuando a seguire le delucidazioni di Enzo Ragazzini, che a fronte di una esigua bibliografia sull'argomento ha costituito un'importante guida alla lettura del testo, si ha conferma anche di un altro aspetto, strettamente legato all'impianto fototestuale di *Conversazione in Sicilia*:

Per quanto riguarda l'impaginazione posso dirti che Giorgio in tutta la collana da lui curata [...] ha fatto sempre scelte semplici e molto classiche: niente trovate grafiche, rispetto dei formati originali delle foto e pochissimi scambi di dimensione, o nessuno.

Dall'osservazione diretta del testo emerge, infatti, un'estrema semplificazione nel *layout*: l'inizio dei capitoli, ma non tutti, è affiancato da una fotografia posta ordinatamente sulla pagina di sinistra. Le immagini hanno tutte la stessa dimensione, sono prive di didascalie e incorniciate esclusivamente dal bianco della pagina, e non invadono mai il corpo del testo verbale. Quasi nulla rimane della «profusione paratestuale»¹⁰ che invece caratterizza la *Conversazione in Sicilia* del '53. In quell'edizione del romanzo Vittorini, severo regista del montaggio delle immagini da lui selezionate e scelte, per tramite di Luigi Crocenzi dissemina nel testo i simboli del recupero memoriale del suo protagonista, spesso fornendo diverse varianti di uno stesso tema – come accade con i ritratti di madri, proiezioni dell'archetipo materno, riprese in diversi luoghi siciliani – secondo una tendenza all'iterazione che è tipica dello stile di Vittorini. Nell'edizione sulla quale lo scrittore esercita il pieno controllo le fotografie sono presenti in numero notevolmente maggiore, non rifuggono dalle variazioni di dimensione e si integrano, anche nella disposizione, con il testo verbale, dando vita, insieme alle cosiddette 'testatine' e alle indicazioni toponomastiche contenute nelle didascalie, come è stato rilevato da Maria Rizzarelli nella postfazione alla ristampa anastatica, una «moltiplicazione dei livelli di lettura».¹¹

Nell'edizione Olivetti di *Conversazione in Sicilia* l'apparato illustrativo e le sezioni verbali, invece, mantengono nettamente separati il loro statuto, scorrono paralleli pur coesistendo su un unico supporto mediale e si prestano a una lettura lineare del fototesto. Riflettendo sulla distanza tra le due edizioni, Giuseppe Lupo rileva:

Un rapido confronto [...] permette di approfondire il compito assegnato da Soavi e Ragazzini al linguaggio delle immagini. Mentre Vittorini ne faceva uno strumento efficace per individuare e sottolineare le essenzialità della memoria, [...] il volume stampato dalla Olivetti fornisce la sensazione che i materiali fotografici siano un puro corredo, un elemento decorativo destinato

¹⁰ La definizione, usata da Jonathan Long in riferimento ai contesti verbali che interagiscono con le immagini, è ripresa da Michele Cometa nel saggio paradigmatico *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa-R. Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, 69-115: 89, 101.

¹¹ M. RIZZARELLI, *Postfazione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, V-XIX: XII.

ad assumere un ruolo periferico rispetto al racconto, a farsi insomma elemento di intromissione, espediente adoperato con discrezione per interrompere il tessuto del narrato.¹²

Nel propendere per una riduzione dei possibili ostacoli visivi a una lettura piana e agevole del romanzo, è molto probabile che Giorgio Soavi, come curatore della collana, si sia posto il problema della fruizione, così come aveva fatto per le illustrazioni delle agende, a proposito delle quali nel volume *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana* ricorda di aver scelto un solo quadro per ogni mese dell'anno e di aver preferito quadri comprensibili, gradevoli, per timore che il pubblico, di fronte ad allusioni che richiedevano di essere spiegate, potesse sentirsi a disagio o potesse annoiarsi, come gli sembrava che fosse avvenuto con le copie della seconda agenda messa in circolazione, illustrata da Pierre Alechinsky.¹³

La storia dell'arte contemporanea è gremita di quadri che si capiscono: ma, là in mezzo, ci sono quadri incomprensibili: che sembrano belli. Che fare? Potevo scegliere soltanto quadri che si capivano, di facile lettura per coloro che ricevevano l'Agenda, e la tenevano aperta, come un libro di lettura, sul quale prendere appunti di lavoro per il giorno, o per il mese dopo. [...] Scelsi la bravura degli artisti che si facevano capire, abbandonai l'altra soluzione, degli artisti che stanno tuffati in acque meno trasparenti, nelle complicazioni.¹⁴

La linearità dell'olivettiana *Conversazione in Sicilia*, dunque, sembra rispondere a una scelta editoriale che, posta in termini problematici negli anni di pubblicazione delle prime agende, si presuppone ancora valida per le edizioni strenna nel periodo immediatamente successivo.

3. 'Conversazione' tra parole e immagini

Passando a una lettura dell'apparato illustrativo, composto complessivamente da trenta fotografie di cui cinque a colori, ciò che emerge a un primo sguardo sulle immagini è lo spessore estetico non tanto dei campi lunghi o lunghissimi che riprendono i paesaggi, quanto delle fotografie che rivelano una puntuale attenzione al dettaglio. Sono immagini che lasciano trasparire un'estrema cura formale nell'inquadratura e che indulgiano in una ripresa così vicina all'oggetto ritratto da arrivare, come nell'immagine del paniere che si appiattisce lungo i contorni della foto, a deformarlo. [fig. 1]. L'intenzionale messa in crisi del realismo è attribuibile, oltre che alle scelte relative all'angolo di visuale, anche a un dato tecnico; Ragazzini, che si è occupato di arte astratta e ha compiuto in camera oscura diverse sperimentazioni ottiche, dichiara:

Un dato molto particolare forse solo per gli addetti ai lavori è che il libro Olivetti di *Conversazione in Sicilia* è un rarissimo esempio di stampa senza il retino tipografico tradizionale, si parla naturalmente delle foto in bianco e nero. La stampa è stata eseguita utilizzando selezioni su pellicola da me elaborate con un retino di mia produzione che imitava una finissima grana fotografica.

¹² G. LUPO, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, 100. Una differenza tra le due edizioni, in questo caso esplicitamente ricondotta all'assenza di Vittorini nell'allestimento del volume olivettiano, è espressa anche da Sergio Pautasso, che riflettendo sull'edizione del '73 spiega: «Questo volume è meno ricco di suggestioni evocative, senza interventi vittoriniani (lo scrittore era morto da alcuni anni, nel 1966), e purtuttavia altrettanto bello per le illustrazioni, più pertinenti sul piano simbolico che esornative: proprio per questo sarebbero piaciute all'esigente autore di *Conversazione in Sicilia*» (S. PAUTASSO, *Nota*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di R. Guttuso, Milano, Rizzoli, 1986, 117-123: 118).

¹³ Cfr. G. SOAVI, *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Milano, Rizzoli, 2001, 117.

¹⁴ Ivi, 117-118.

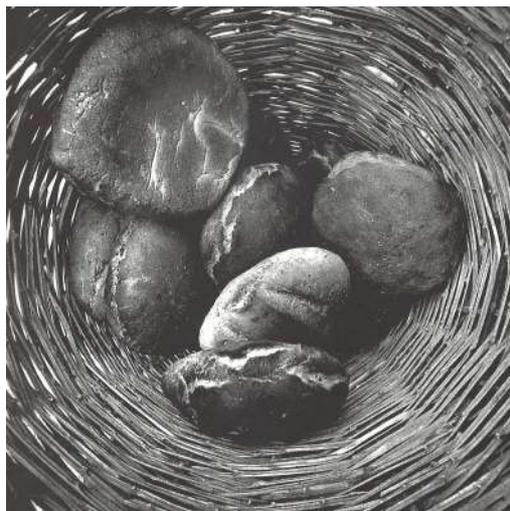


Fig. 1

Il fotografo, intervenendo sul retino, cioè sulla pellicola che in fase di stampa determina le sfumature dei grigi, altera la resa convenzionale della figure, che in questo modo godono di contrasti chiaroscurali molto più marcati. L'intenzionalità riconoscibile nelle inquadrature e gli espedienti tecnici adoperati allontanano l'apparato fotografico del volume da un piano puramente denotativo e invitano a considerare le stratificazioni semantiche di cui le immagini sono portatrici ancora prima della loro interazione con le parole del romanzo. Lo stesso Ragazzini afferma di aver cercato durante il suo viaggio in Sicilia «metafore visive [...] simili a quelle di una colonna sonora che accompagna il lettore di quel testo». Sulla componente metaforica di una fotografia di forte impatto visivo, quella che riprende la testa mozzata di un agnello, si è soffermato Giovanni Alessi, il quale stabilisce una relazione tra il gioco di sguardi rievocato dalla madre di Silvestro durante il racconto del suo terzo parto («Non voleva vedere...»¹⁵ ricorda Concezione in riferimento al marito, e aggiunge, guardando il figlio «con occhio un po' strabico»,¹⁶ «Credo che vedevate più voi che lui. [...] E anche il bambino era lì a guardare, fuori con tutta la testa e gli occhi aperti»¹⁷ e l'occhio esanime dell'animale che domina l'immagine concomitante.¹⁸

Ma da un'osservazione complessiva delle fotografie emerge come, più che di tipo metaforico, il traslato predominante sia la sineddoche; nel ricercare slittamenti semantici che creino uno scarto tra il referente e l'immagine fotografica, nell'apparato illustrativo vengono messe in atto strategie retoriche che sono proprie dei testi letterari. Spesso alla visione d'insieme si preferisce un particolare che, in virtù della presenza assoluta sulla pagina, assume una valenza simbolica. È il caso, per esempio, della fotografia del piede segnato dal lavoro o della mano che reca in sé i segni di altrettanto consumo e stanchezza, le quali riconducono due significativi episodi del romanzo ad un'unica allusione: la prima immagine si pone come frammento visivo tra i brani dell'opera in cui Concezione riferisce al figlio dei propri incontri con il viandante; la seconda rappresenta l'ultima

¹⁵ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, a cura di G. Soavi, fotografie di E. Ragazzini, Ivrea, Olivetti, 1973, 58. Sono tratte da questa edizione le successive citazioni del testo.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, 58-59.

¹⁸ Cfr. G. ALESSI, *Da Vittorini a Guttuso: Conversazione in Sicilia*, in A. Beniscelli-Q. Marini-Luigi Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso nazionale ADI, Genova, 15-18 settembre 2010, edizione elettronica [accessed 18 July 2017].

fotografia inserita nel volume e accompagna la sovrapposizione tra il padre, il nonno e il viandante che pervade i pensieri di Silvestro nell'attimo in cui osserva, cercando di riconoscerla, l'enigmatica figura maschile che segna col suo pianto l'epilogo del romanzo [fig. 2].



Fig. 2

Alcune delle fotografie citate richiedono un'esplorazione dei legami con le pagine vittoriniane e reclamano il passaggio alla lettura delle interazioni tra le immagini e i segmenti verbali. Enzo Ragazzini puntualizza di aver lavorato liberamente e di non aver cercato «alcun legame con il testo»; tuttavia, sebbene alcune fotografie suggeriscano echi distanti dalla Sicilia rievocata da Silvestro e più confacenti a una resa folklorica dell'isola, come suggeriscono le immagini degli ex voto o degli accessori da barbiere posti nella quarta e nella quinta parte, dove non sono riscontrabili diretti richiami al romanzo, nel volume sono comunque presenti delle intersezioni tra l'apparato fotografico e il testo scritto. Alcune immagini anticipano episodi del romanzo, creando di volta in volta una serie di rinvii a precisi passi del capitolo a cui fanno riferimento.

La foto del canestro con i piccoli pani si situa all'inizio del IV capitolo, in quel segmento del romanzo in cui Silvestro, fingendo di essere residente in America, dopo aver mangiato pane e formaggio sul traghetto per la Sicilia si intrattiene con il piccolo siciliano che vende le arance, il quale, informandosi sullo stile di vita degli americani, chiede a Silvestro:

- Mangiano tutti in America la mattina?
- Avrei potuto dire di no, e che anche io, di solito, non mangiavo la mattina, e che conoscevo tanta gente che non mangiava forse più di una volta al giorno, e che in tutto il mondo era lo stesso, eccetera, ma non potevo parlargli male di un'America dove non ero stato, e che, dopotutto, non era nemmeno l'America, nulla di attuale, di effettivo, ma una sua idea di regno dei cieli sulla terra. Non potevo; non sarebbe stato giusto.
- Credo di sì, – risposi. – In un modo o in un altro...
- E il mezzogiorno? – egli chiese allora. – Mangiano tutti, il mezzogiorno, in America?
- Credo di sì, – dissi io. In un modo o in un altro...
- E la sera? – egli chiese. – Mangiano tutti, la sera, in America?
- Credo di sì, – dissi io. – Bene o male...
- Pane? – disse lui. – Pane e formaggio? Pane e verdure? Pane e carne?
- Era con speranza che lui mi parlava e io non potevo più dirgli di no.

– Sì, – dissi. – Pane e altro.¹⁹

Non privo di interesse, nel reciproco riverbero che si instaura tra la fotografia e il brano, è il paniere custodito dal piccolo siciliano, il cui contenuto non è costituito dal pane, come l'immagine sembrerebbe suggerire, ma dalle arance – le stesse di cui il personaggio incontrato sul traghetto e la moglie, taciturna, schiva, sono costretti a nutrirsi per carenza di altro cibo. Pertanto, i pani visibili nella foto sembrano accogliere la proiezione di un desiderio e di un immaginario non a caso associato a uno dei più persistenti miti vittoriniani, l'America come terra di libertà e di equità. L'irrequieta disperazione del siciliano diviene ancora più nitida quando alla constatazione di Silvestro «Non sempre c'è l'olio»,²⁰ l'interlocutore replica «E non sempre c'è il pane. [...] Se uno non vende le arance non c'è il pane. E bisogna mangiare le arance... Così, vedete?».²¹



Fig. 3

La fotografia che ritrae il piede nudo, appena liberato da una scarpa logora, invece, in corrispondenza del XX capitolo accompagna le confidenze della madre al figlio circa il suo incontro con il viandante e anticipa una scena in particolare, quella in cui Concezione ricorda «E s'era tolte le scarpe, le portava, legate insieme, sulla spalla...» [fig. 3].²² Una funzione analoga mostra in chiusura allo stesso capitolo, ultimo della seconda parte del romanzo, la fotografia panoramica che rende visibili profili e geometrie di case rupestri, quasi a prefigurare il giro all'esterno che i due personaggi si accingono ad affrontare nella parte successiva. Un valore di esplicito ancoraggio rispetto al testo verbale, inoltre, assume la fotografia in primo piano della testa di un cavallo che alla destra del capitolo XXXV, mentre Silvestro e l'arrotino si recano nella bottega di Ezechiele, riprende pedissequamente, con notevole appiattimento dell'articolata polisemia riscontrabile in altri esempi,

¹⁹ VITTORINI, *Conversazione...*, 18.

²⁰ Ivi, 19.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, 82.

la descrizione di «una testa di cavallo *che* sormontava in legno dipinto l'arco di pietra della bottega».23

Più in generale, è possibile notare che le fotografie, pur sottraendosi a un immediato descrittivismo, seguono il ritmo della narrazione e si adeguano alle tappe del viaggio di Silvestro. Mostrano paesaggi di montagna e abitazioni rupestri man mano che il protagonista si avvicina al paese materno; ritraggono l'interno di una vecchia casa durante il dialogo che Silvestro e Concezione intraprendono nella seconda parte; e conferiscono maggiore enfasi alla narrazione, marcando attraverso le rare immagini a colori i momenti di svolta del romanzo, come accade con la fotografia della montagna visibile al momento dell'arrivo di Silvestro nel paese della madre, o con le distese di campi pianeggianti coincidenti con gli attimi in cui i due personaggi, nel corso del loro contatto con la miseria e con la malattia dei pazienti di Concezione, ricominciano a scorgere la luce. Caratteristiche, queste, che nella tassonomia dei fototesti proposta da Michele Cometa avvicinano *Conversazione in Sicilia* alla struttura della forma-illustrazione, dove la componente figurativa tende alla visualizzazione del testo scritto:

Essa è qualcosa di specularmente opposto all'*ékphrasis* che tradizionalmente è la narrativizzazione di un'immagine. In un certo senso si potrebbe dire che la forma-illustrazione riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale *ékphrasis*, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine.24

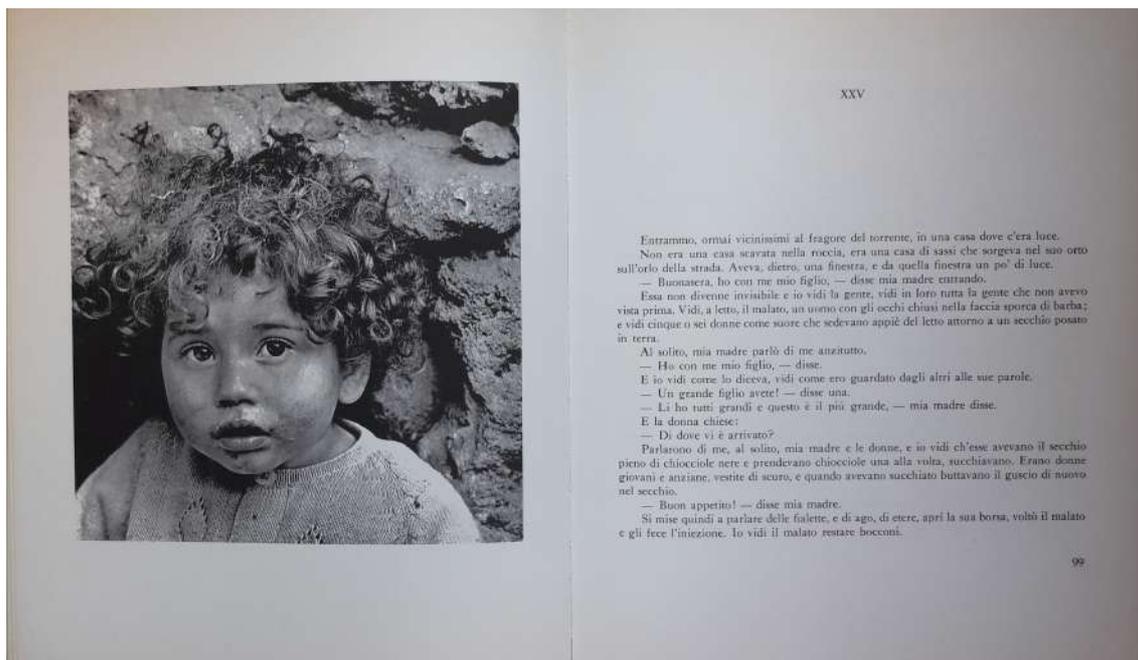


Fig. 4

23 Ivi, 135.

24 COMETA, *Fototesti...*, 94. Le altre modalità di costruzione del fototesto individuate da Michele Cometa sono la forma-emblema, il cui significato scaturisce dall'accostamento delle tradizionali componenti (*inscriptio*, *pictura*, *subscriptio*), e la forma-atlante, che seguendo una logica combinatoria chiama il lettore ad organizzare autonomamente il senso attraverso letture multidirezionali (cfr. ivi, 92-112).

L'effetto di illustrazione della narrazione, chiaramente espresso dall'indagine di Cometa, diviene tanto più significativo quanto più lascia percepire, nell'economia generale di un'opera illustrata, la sua mancanza. Nell'olivettiana *Conversazione in Sicilia*, infatti, significativa è anche l'assenza delle fotografie in zone cruciali del romanzo. Nessuna immagine interrompe il dialogo di Silvestro con il fantasma del fratello Liborio e, prima ancora, nessuna immagine interviene ad animare la prima parte del giro delle iniezioni. Sono sezioni del romanzo fortemente connotate dal buio e da una progressiva rarefazione dei corpi,²⁵ ed è come se di fronte a una mancanza di luce che dissolve perfino la consistenza fisica dei personaggi, l'immagine arretrasse. Una sola fotografia è presente nel punto più profondo del 'regno delle madri', poco prima che la ruota del viaggio inverta la direzione verso un moto ascendente, ed è il ritratto in primo piano di un bambino: esattamente al centro del fototesto giace l'esempio di uno slancio interpretativo che riconduce l'esperienza di Silvestro al suo nucleo fondante, un viaggio regressivo nel cuore del mondo dell'infanzia [fig. 4].

La storia delle illustrazioni di *Conversazione in Sicilia* non si esaurisce con il volume olivettiano. Nel 1986 viene pubblicata per Rizzoli un'edizione del romanzo corredata da una serie di disegni di Renato Guttuso, realizzati nella prima metà degli anni Quaranta e rimasti per lungo tempo sospesi nel limbo di un progetto incompiuto. Il descrittivismo che connota le figure di Guttuso, il quale tende alla raffigurazione circostanziata di precisi passi del testo, si offre come un corpo separato rispetto alla dimensione lirico-simbolica che domina le pagine di *Conversazione* – e che era stata amplificata dalle sequenze fotografiche predisposte da Vittorini nell'edizione del '53 – e nel ridimensionare la pregnante allusività del romanzo spinge Giovanni Falaschi a un severo giudizio:

Il disegno di Guttuso si rivela banale e molto più realistico (neorealistico) della fotografia: manca il gioco delle sfumature di grigio, il contrasto luce-ombra e nero-bianco; l'immagine viene grezzamente semplificata. Questo perché Guttuso parte dal testo scritto e cerca di illustrarlo, cioè subordina ed esso la propria invenzione grafica col risultato di renderla superflua (per usare termini della poetica vittoriniana: non commenta, non completa, non sia aggiunge al testo).²⁶

Questa terza edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* risponde a criteri di disposizione delle immagini diversi rispetto alle precedenti pubblicazioni dell'opera, così come diverso è il modo di organizzare il dialogo con il testo verbale; il riferimento ad essa, dunque, non può spostarsi in questa sede al di là della semplice menzione, ma prova a strizzare l'occhio alle suggestioni, ai tentativi di ricostruzione, agli affascinanti orizzonti interpretativi derivanti da un'altra vicenda editoriale e artistica.

²⁵ Cfr. RIZZARELLI, *Postfazione...*, XVII.

²⁶ G. FALASCHI, *Introduzione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, illustrazioni di R. Guttuso, Milano, Rizzoli, 1986, 5-54: 16.