

Virna Brigatti

Atto primo di Elio Vittorini:
appunti per una rilettura



Testo & Senso

n. 14

www.testoesenso.it

Abstract

L'articolo intende riconsiderare il breve testo teatrale *Atto primo* di Elio Vittorini, partendo dall'analisi delle carte d'archivio che ne documentano l'elaborazione manoscritta e la successiva provvisoria sistemazione dattiloscritta. L'indagine archivistica permette di introdurre nuovi dati che riguardano la datazione della prima stesura del testo, collocata indubitatamente – rispetto a una prima errata valutazione – intorno alla metà degli anni Quaranta, e di dimostrare come l'interesse dell'autore nei confronti del breve atto si sviluppi in due momenti, prima e durante la composizione di *Uomini e no* nel 1945, e successivamente, nel momento in cui l'autore pensava alla possibilità di dare seguito al *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, edito nel 1947. Si metteranno in luce, in particolare, gli elementi che legano il romanzo del 1945 con *Atto primo*, suggerendo la possibilità di affinare l'interpretazione di *Uomini e no* sulla base dei rimandi intertestuali presenti tra loro. Inoltre la breve sceneggiatura – riconsiderata e correttamente collocata nella cronologia dell'attività letterari vittoriniana – fornisce un nuovo elemento su cui misurare i cambiamenti che attraversa la scrittura dell'autore negli anni dell'immediato Dopoguerra. Infine, sono trascritti dei brani inediti, sempre appartenenti alle carte di *Atto primo*.

L'article se propose d'examiner le bref texte théâtral, *Atto primo (Premier acte)*, d'Elio Vittorini, à partir de l'analyse des documents d'archives qui rendent compte de la rédaction manuscrite et de la version temporaire dactylographiée du texte. La recherche d'archives permet d'introduire de nouvelles données concernant la datation de la première version du texte, se situant sans aucun doute - contrairement à une erreur de jugement initiale - vers le milieu des années Quarante, et de montrer comme l'intérêt de l'auteur concernant ce bref acte se manifeste en deux temps, avant et pendant la composition du roman *Les hommes et les autres* en 1945, et plus tard, lorsque l'auteur pensait à la possibilité de continuer *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, publié pour la première fois en 1947. On mettra en évidence, notamment, les éléments qui lient le roman de 1945 avec *Atto primo*, ce qui suggère la possibilité d'affiner l'interprétation de *Les hommes et les autres* sur la base de références intertextuelles qui existent entre eux. En outre, le court scénario - reconsidéré et correctement placé dans l'histoire de l'activité littéraire de Vittorini - fournit un nouvel élément d'après lequel mesurer les changements qui traversent l'écriture de l'auteur au cours des années d'après-guerre. Pour finir, sont fournies les transcriptions des morceaux inédits, appartenant également aux cartes de *Atto primo*.

Il breve abbozzo teatrale di Elio Vittorini noto con il titolo *Atto primo* apparve per la prima volta nel 1973 sul numero monografico della rivista «Il Ponte», dedicato allo scrittore, morto nel febbraio del 1966. Il testo era presentato con le seguenti note di redazione non firmate:

Questo atto senza titolo fa parte di un'opera incompiuta, nata dalla stessa ispirazione delle *Donne di Messina*. Vittorini, se pure intermittenemente, aveva sempre dimostrato vivo interesse per il teatro [...] forse fu su suggestione del figlio Giusto [...] che si propose di sceneggiare quel romanzo; dopo la morte di Giusto riprese il proposito con Nelo Risi e Fabio Carpi [...] Questo atto, che appare scritto più per il teatro che per il cinematografo, è quanto ci resta di unitario, di obbediente a una ben precisa ispirazione, di questo lavoro. Esso è stato steso, forse di getto, intorno al 1955¹.

Già Raffaella Rodondi smentisce quanto citato² retrodatando il breve avvio di sceneggiatura di almeno dieci anni e inserendolo in ben altro contesto. La studiosa porta infatti all'attenzione della critica un dato inconfutabile per la cronologia delle carte vittoriniane: alcune parti di questo atto teatrale sono state inserite in modo pressoché identico (salvo per il nome di uno dei personaggi coinvolti) in un capitolo di *Uomini e no*, edito nel 1945, precisamente nel capitolo *LVIII* della *princeps*³, che è composto tipograficamente in corsivo.

La Rodondi chiarisce, infatti, come occorra «rettificare *in toto* la nota redazionale che accompagna il testo»⁴ in rivista, partendo dal fatto che il progetto di traduzione cinematografica riguardava non le *Donne di Messina*, ma «le incompiute *Città del mondo*»⁵, ma comunque «L'abbozzo teatrale del "Ponte" non ha nulla a che fare con l'intricata vicenda delle *Città*», essendo piuttosto «un compendio di motivi vittoriniani [...] da *Conversazione in Sicilia* e, soprattutto, *Uomini e no*»⁶. La studiosa cita poi un'affermazione dell'autore:

Rispondendo, nel 1952, a un'inchiesta promossa dalla rivista Sipario, Vittorini dichiarava: «Non ho commedie né edite né inedite. Non ho che parti di romanzo scritte in prima stesura in forma teatrale» [...]⁷.

E così la commenta:

Di qui l'ipotesi, fragile ma non totalmente illegittima, che anche l'*Atto primo* del «Ponte» (o una sua parte), rappresenti una prima redazione di pagine di *Uomini e no*⁸.

¹ ELIO VITTORINI, *Atto primo*, in «Il Ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 1161-1171. La nota redazionale si trova a p. 1161.

² Cfr. ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p.40. Le affermazioni della Rodondi, a cui si fa qui riferimento, si trovano nella nota 4 all'articolo *Teatro americano*.

³ Facendo riferimento all'edizione dei Meridiani Mondadori, si tratta del capitolo *LV* (ELIO VITTORINI, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, note ai testi di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, vol. I, pp. 790-793).

⁴ RAFFAELLA RODONDI, nota 4, in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 40.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*. La citazione di Vittorini è invece tratta da ELIO VITTORINI, *Della scissione tra la cultura e il teatro*, «Sipario», a. VII, n. 73, maggio 1952, p. 15; ora in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 638-639. La citazione alla p. 639.

Infine, a retrodatare il testo contribuisce anche l'avvenuta pubblicazione del racconto *La vendetta di Rubino*, che vede come protagonista un ragazzino con le stesse caratteristiche caratteriali e lo stesso nome di quello presente in *Atto primo*; il racconto apparve per la prima volta sulla stampa clandestina nel 1944 (con titolo diverso)⁹ e poi in «Lettere ed Arti», n. 1, nel settembre del 1945¹⁰.

La Rodondi arriva dunque a sostenere che le brevi parti sceneggiate rappresentino le più antiche pagine del romanzo di ambientazione resistenziale, come a suggerirne una diversa ispirazione, lontana in origine, dal fuoco della lotta dei partigiani milanesi. Più probabilmente, invece, la scrittura di *Atto primo* non è di per sé un avvio di romanzo, ma appartiene a pagine stese con un'intenzione del tutto estranea al progetto narrativo di *Uomini e no* e successivamente riconsiderate da Vittorini nel momento in cui l'autore impostava la struttura a caratteri in tondo e in corsivo del testo romanzesco, in particolare durante l'elaborazione delle parti corsive che rievocano l'infanzia siciliana del protagonista partigiano. Le carte autografe che testimoniano la genesi di *Uomini e no*¹¹ mostrano come l'impostazione del doppio tempo narrativo – evidenziato graficamente in stampa dal diverso carattere – fosse consustanziale alla prima fase di elaborazione del romanzo: le carte manoscritte presentano infatti, fin dall'inizio, lunghi brani sottolineati per indicare cioè, secondo l'uso invalso, la necessità di dare ad essi risalto tipografico nei successivi passaggi di trasmissione del testo, fino alla composizione tipografica.

I fogli autografi che trasmettono il capitolo *LVIII* della *princeps* di *Uomini e no*¹² mostrano chiaramente come il brano tratto da *Atto primo* sia stato inserito “linearmente” all'interno della nuova compagine testuale: non ci sono segnali di incertezza nel *ductus*, la scrittura è molto pulita, pochissime le correzioni immediate, nessuna tardiva, caratteristiche molto rare all'interno delle carte vittoriniane in generale e in quelle di *Uomini e no* in particolare. Si potrebbe quasi ipotizzare che l'autore stesse copiando da una bella copia di *Atto primo*, ma, a prescindere da questa possibilità, è evidente come egli avesse già chiaramente stabilito in che modo riutilizzare quei materiali testuali. L'unica significativa correzione riguarda il luogo in cui compare per la prima volta il nome del ragazzino protagonista della vicenda. Rubino, si legge nell'abbozzo teatrale, Pippo, nella prima edizione di *Uomini e no*, e il cambiamento è intervenuto proprio in fase di ripresa e trascrizione della sceneggiatura, durante la stesura a mano delle pagine del romanzo: sulla carta 10, al centro della tredicesima riga dall'alto, è evidente che il nome Pippo è sovrascritto al precedente Rubino. È questa la prima e unica correzione

⁸ RODONDI, nota 4, cit.

⁹ Per ulteriori indicazioni relative all'edizione del racconto si rimanda alle note di Raffaella Rodondi in VITTORINI, *Le opere narrative*, vol. II, p. 967.

¹⁰ Ora in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. II, pp. 836-842. I materiali d'archivio relativi al racconto sono conservati al Centro APICE – Fondo Elio Vittorini; serie Testi letterari e saggistici; fascicolo Racconti editi.

¹¹ Le carte manoscritte di *Uomini e no* sono conservate ad APICE – Fondo Elio Vittorini; serie Testi letterari e saggistici; fascicolo Uomini e no. Per una descrizione delle carte e una prima indagine critica ci si permette di rimandare al seguente saggio: VIRNA BRIGATTI, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (I): le fasi di scrittura delle carte manoscritte*, in «Otto/Novecento», a. XXXVI, n. 3, settembre/dicembre 2012, pp. 111-139.

¹² Si tratta delle carte identificate dal punto di vista archivistico con i numeri 9 e 10 (segnati a matita sul verso di ogni carta), ma per quanto riguarda i dialoghi tratti da *Atto primo* la carta da considerare è la 10.

del nome: quello nuovo, dopo essere stato deciso, durante l’inserimento del brano teatrale nel nuovo contesto narrativo – e si tratta con molta probabilità di una correzione immediata –, è mantenuto senza incertezze né ripensamenti fino alla stampa.

Un ultimo elemento permette di confermare come Vittorini, nel momento in cui stava scrivendo il capitolo *LVIII*, aveva già ampiamente riflettuto sul testo teatrale e stabilito con chiarezza quali parti inserire e come. La ripresa di *Atto primo*, infatti, non è integrale: l’autore utilizza due serie di dialoghi, distanti tra loro nella sceneggiatura, rendendole consecutive e trasformando quella che era una didascalia in una breve frase di descrizione diegetica.

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», pp. 1167-1168	<i>Uomini e no</i> , 1945, p. 105
LA NONNA: - E il tuo vetro, Rubino? Senza il tuo vetro te ne vai? RUBINO <i>si volta e le mostra la lingua.</i> [...] ¹³ LA NONNA: - E volevo dire che quel ragazzo non mi piace.	«E il tuo vetro, Pippo?» <i>la nonna dice.</i> «Senza il tuo vetro te ne vai?» <i>Pippo si volta e le mostra la lingua; esce tra i fichidindia.</i> <i>Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.»</i>

La frase aggiunta, oltre a riprendere le azioni indicate nella didascalia, crea un nuovo ricordo, fornisce un’informazione indispensabile, che immette nel contesto del successivo dialogo, in cui la nonna parla con la madre in assenza del ragazzo. Nella stesura originale dell’atto teatrale questo scambio di battute tra nonna e madre era preceduto da un colloquio fra autore e spettatore, i quali commentano rapidamente la «stupenda scena familiare»¹⁴. Venendo meno questa pausa metadiegetica, il brano acquisisce compattezza narrativa, ma il confronto tra l’autore e lo spettatore continuerà a restare operante in un altro punto del testo romanzesco, come si vedrà poco oltre.

Occorre però ora dare conto, con ordine, dei materiali autografi che testimoniano la prima stesura di *Atto primo*: attualmente sono conservati presso gli archivi del Centro APICE (Archivi della Parola dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell’Università degli Studi di Milano, all’interno del Fondo Elio Vittorini¹⁵ che raccoglie le carte personali dell’autore, custodite in un primo tempo all’Università di Pesaro e Urbino, in virtù dell’amicizia che legava Vittorini a Carlo Bo.

La cartelletta di cartone beige, molto ingiallita, contenente le carte di *Atto primo*, porta sulla copertina un’indicazione autografa di Vittorini che segnala come al suo interno vi fossero anche i materiali relativi al progetto di prosecuzione del *Sempione strizza l’occhio al Frejus*, alcuni dei quali sono stati editi postumi, nel 1974, nel primo volume dei Meridiani Mondadori, per la curatela di Raffaella Rodondi, e sono noti con il titolo *Il barbiere di Carlo Marx*¹⁶. Oggi quei fogli di appunti e di parziali stesure narrative sono conservati in un fascicolo autonomo¹⁷. Il fatto che per volontà dell’autore

¹³ L’*omissis* coinvolge una ventina di righe, tra battute di dialogo e didascalie (VITTORINI, *Atto primo*, cit., pp. 1167-1168).

¹⁴ VITTORINI, *Atto primo*, cit., p. 1167.

¹⁵ APICE – Fondo Elio Vittorini: serie Documenti e testi; fascicolo Testi teatrali.

¹⁶ ELIO VITTORINI, *Il barbiere di Carlo Marx*, in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, pp. 1009-1022. Per ulteriori informazioni sul testo si rimanda alle note di Raffaella Rodondi contenute nello stesso volume alle pp. 1234-1239.

¹⁷ APICE – Fondo Elio Vittorini: serie Testi letterari e saggistici; fascicolo *Il barbiere di Carlo Marx*. I legami con il progetto del *Barbiere* potrebbero essere forse più profondi, data la presenza di fogli bianchi

i materiali di *Atto primo* e del *Barbiere* fossero conservati insieme¹⁸, avvalorata ulteriormente le già inconfutabili affermazioni della Rodondi: la fase di lavorazione testimoniata dalle carte di *Atto primo* appartiene alla metà degli anni Quaranta, tutt'al più riconsiderata anche in seguito alla pubblicazione di *Uomini e no*, ma senza dubbio precede di molto la metà degli anni Cinquanta.

Le carte di *Atto primo* si dividono in tre tipologie. Un primo gruppo di fogli manoscritti è composto da 38 foglietti di misura nettamente minore rispetto agli altri (20x16,5 cm), numerati a matita (non dall'autore) nell'angolo in alto a destra del verso¹⁹, e scritti solo sul recto con tre inchiostri: blu scuro e blu chiaro (la più ampia parte di testo) e nero (presente solo sui primi quattro fogli); i tre inchiostri non rappresentano tre fasi di scrittura diverse nettamente separabili cronologicamente, ma c'è continuità e sovrapposizione nel loro utilizzo e nel passaggio dall'uno all'altro. Qua e là su queste carte è inserita una numerazione – questa invece presumibilmente d'autore – a matita verde, che indica una prima ipotesi di separazione in atti della breve sceneggiatura²⁰. Il secondo gruppo di materiali è composto da 8 fogli più grandi e più robusti (19x21,8 cm) che portano la battitura a macchina del testo contenuto nei primi 28 dei foglietti appena descritti: sul primo foglio dattiloscritto compare il titolo *Atto primo* (assente sulle carte manoscritte). Il testo è separato in paragrafi, indicati con numeri romani, che in parte corrispondono ai numeri inseriti a matita verde sulle pagine redatte a ma²¹. Il testo manoscritto e quello dattiloscritto si corrispondono *sostanzialmente*, ma – mentre quest'ultimo è perfettamente coerente e completo – quello manoscritto presenta delle lacune (colmabili leggendo il dattiloscritto) dovute chiaramente alla mancanza di fogli. L'esempio più evidente riguarda l'ultima carta trascritta a macchina, la 28, che termina con la seguente battuta interrotta:

Spettatore: - È un fruscio curioso. Come d'un fuoco

A4, sui quali una grafia di incerta attribuzione segnala come alcune carte di *Atto primo* sarebbero state in origine collocate all'interno dei materiali del *Barbiere*. L'attuale posizione archivistica dei documenti e degli stessi fogli A4 non permette però di ricostruire l'originaria disposizione, impedendo di formulare delle ipotesi fondate.

¹⁸ Così sulla cartelletta:

- 1) “Il barbiere di Carlo Marx”
(frammento)_
- 2) ~~Esp~~ Lavoro teatrale incompiuto_

È interessante notare come di primo acchito Vittorini avrebbe chiamato la scrittura teatrale “esperimento”, subito corretto in un più neutro “lavoro”.

¹⁹ La numerazione da 1 a 38 è puramente archivistica, rende dunque conto unicamente della quantità e della posizione dei fogli all'interno del fascicolo; con essa ci riferiremo alle carte all'interno del presente contributo.

²⁰ Numerazione da 1 a 6, presente nel modo seguente sulle carte: - carta 1: n. 1; - carta 4: n. 2; - carta 7: n. 3; - carta 13: n. 4; - carta 15: n. 5; - carta 33: n. 4; - carta 34: n. 5; - carta 35: n. 6. È evidente come compaiano due volte sia il numero 4 (carte 13 e 33) sia il numero 5 (carte 15 e 34).

²¹ Manca la separazione del terzo “paragrafo” saltata molto probabilmente per errore, come segnala anche una nota redazionale della rivista «Il Ponte», che avverte come il numero romano IV, presente nel testo, sia errato: «Così nell'originale (anziché III)» (cfr. Vittorini, *Atto primo*, in «Il Ponte», 1973, cit., p. 1165). Il numero VI è invece inserito a mano dall'autore con penna a sfera blu, sul foglio dattiloscritto 6. Con la stessa penna sono corretti altri piccoli refusi. Poiché il dattiloscritto trascrive il testo manoscritto solo fino alla carta 28, è chiaro che nel caso dei numeri segnati due volte (4 e 5) l'indicazione accolta dalla battitura è la prima.

La stessa battuta è riportata completa sul dattiloscritto (pagina 8), con l'aggiunta di un'altra e di un commento che insieme chiudono l'intero *Atto primo*:

SPETTATORE: - È un fruscio curioso. Come d'un fuoco ch'era spento, e poi riprende.

AUTORE: - Allora ci siamo.

Si sente battere un'incudine.

Non è questo l'unico punto in cui il manoscritto manca di una parte di testo che è invece presente sul dattiloscritto: da ciò si deduce facilmente che una parte dei materiali manoscritti è andata persa, o che per qualche ragione non è stata conservata. In ogni caso, si può affermare con certezza che la prima stesura del testo teatrale fosse più ampia di quanto oggi è rimasto.

Infine, all'interno della cartelletta beige, si trovano altri tre fogli, di dimensioni simili a quello dei fogli dattiloscritti (18x21 cm), ma con caratteristiche diverse: in particolare solo questi ultimi hanno la filigrana (EXTRA STRONG). Uno di loro è perfettamente bianco; un altro invece avvia una riscrittura in bella copia di *Atto primo*, tentativo immediatamente abbandonato, poiché a metà pagina, dopo poche righe, le correzioni immediate e le cassature si infittiscono a tal punto da indurre l'autore a rinunciare all'impresa. L'inchiostro usato su questo foglio è nero, come nero è quello usato per le correzioni presenti sui primi foglietti manoscritti: gli interventi su di essi e il tentativo di riscrittura potrebbero, forse, essere contemporanei. Il terzo foglio porta invece dei disegni-schema (tracciati anch'essi in inchiostro nero) di strade, ferrovie e autostrade che si incrociano fra loro e che trasportano immediatamente nella topografia del *Sempione*.

Su quest'ultimo elemento occorre soffermarsi: si è detto che in origine la cartelletta beige conteneva anche i materiali relativi al progetto di prosecuzione del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*, il progetto cosiddetto del *Barbiere di Carlo Marx*²². È probabile dunque che anche questi disegni ne avessero fatto parte. Il punto interessante però riguarda proprio il fatto che con lo stesso tipo di carta e inchiostro sia stato avviato anche il tentativo di riscrittura della sceneggiatura teatrale ed è quindi legittimo chiedersi se la trascrizione dattiloscritta intitolata *Atto primo* non sia contemporanea al progetto di ripresa del *Sempione*. L'ipotesi sembrerebbe trovare una piccola legittimazione da una coeva affermazione dello stesso Vittorini, che dichiarava, in una breve autobiografia in forma narrativa, apparsa sul notiziario Bompiani del 1949, «Poi pubblicherò il seguito del *Sempione*, poi forse una commedia»²³.

L'abbozzo teatrale, dunque, ideato sicuramente prima del 1945, poiché una sua parte fu inserita in *Uomini e no*, è recuperato qualche anno dopo, in concomitanza con la volontà dell'autore di dare seguito al romanzo del 1947, che egli giudicò all'epoca come il suo più felice, insieme a *Conversazione*, entrambi scritti con il vero «piacere di scrivere»²⁴.

È questo un dato di un certo rilievo, poiché proprio in quegli anni, tra la prima edizione di *Uomini e no* e la seconda del 1949, Vittorini compie un profondo riesame

²² Nella cartelletta che contiene i materiali del *Barbiere*, però, non ci sono fogli simili a questi ora descritti.

²³ ELIO VITTORINI, *Della mia vita fino ad oggi*, in «Pesci rossi», n. 3, 1949, pp. 5-7. La citazione a p. 7.

²⁴ Così Vittorini nella *Prefazione* al *Garofano rosso*: «Riuscire a scrivere è certo riuscire ad avere il piacere di scrivere» (in VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, pp. 423-450. La citazione a p. 442). E ancora: «il *Sempione* che io considero più buono di *Conversazione* e il mio libro migliore» (ivi, p. 443).

della propria produzione, di cui la testimonianza d'autore più meditata e organica è la *Prefazione al Garofano rosso* apparsa nel 1948. In questo scritto l'autore oscilla tra la sua preferenza letteraria per il romanzo-*Conversazione*, ben riproposto – a suo parere – con il *Sempione*, e la necessità storica di dare al pubblico anche romanzi-documento, di cui il *Garofano* è il modello. *Uomini e no* è stato scritto con lo stesso «impegno premeditato»²⁵ di questa narrazione giovanile e, nonostante gli sforzi, nonostante l'introduzione dei corsivi che aprono a una dimensione programmaticamente lirica e riflessiva, il romanzo non è stato ricondotto «a sottovento della poesia»²⁶. Con la nuova edizione Vittorini “schiaccia” il testo di *Uomini e no* sul romanzo-documento, eliminando in modo netto e drastico tutti i capitoli in corsivo²⁷. In questo modo anche i brani tratti da *Atto primo* sono estromessi.

Il fatto che i documenti d'archivio testimonino però – nello stesso torno di tempo – un rinnovato interesse di Vittorini per quell'abbozzo di sceneggiatura introduce un nuovo elemento con cui confrontarsi, per riuscire a decifrare il delicato momento di passaggio che i primi anni del Dopoguerra hanno significato nella produzione letteraria dello scrittore. È noto che Vittorini avesse sempre tenuto conto delle enormi possibilità espressive date dalla forma teatrale e che *Conversazione* rappresenti la migliore espressione di armonia tra questa forma, quella narrativa in prosa e il linguaggio poetico. Ora è però evidente come, da un lato, “teatro e poesia” siano estromessi²⁸ da un romanzo considerato «mancato»²⁹ dallo stesso autore, mentre, dall'altro, questi due linguaggi siano fortemente riconsiderati, nel tentativo di proseguire il *Sempione* e nell'eventuale pubblicazione di quella «commedia» di cui si parla nel notiziario Bompiani. Tra l'altro, se quest'ultimo riferimento fosse proprio ad *Atto primo*, è anche evidente che nel 1949 non ci sarebbe più stata “sovrapposizione”, benché minima, di questo testo con *Uomini e no*.

Vittorini, quindi, in quegli anni si rivolge con rinnovato interesse al teatro per cercare una strada che gli permetta di superare l'*impasse* narrativo nel quale lo aveva gettato *Uomini e no*³⁰.

A questo punto è necessario tornare a riflettere sulle parti di *Atto primo* che sono state riprese all'interno del romanzo del 1945.

²⁵ Ivi, p. 443.

²⁶ Ivi, p. 438.

²⁷ La questione può essere qui solo accennata: la sua analisi critica e filologica è affidata a un ampio studio sulle edizioni di *Uomini e no*, condotto da chi scrive e in corso di elaborazione.

²⁸ Ciò che è estromesso è il teatro esplicito, ripreso da *Atto primo*, non ovviamente la struttura fittamente dialogata – che ricalca dunque il dialogo teatrale – che è alla base della struttura narrativa di tutto il romanzo, anche nei capitoli in tondo. Un approfondimento sul fatto che *Uomini e no* sia «un'opera potenzialmente teatrale» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini*, Milano, Mursia, 1994, p. 199) è dato dal saggio di GIUSEPPE LUPO, *La Resistenza mancata di «Uomini e no»*. *Dal romanzo di Vittorini al copione teatrale di Covi e Vaime*, in Id., *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 105-123.

²⁹ «il mio romanzo *Uomini e no* che io stesso, in una prefazione ad un altro libro (v. *Garofano rosso*, ed. Mondadori), giudico come un libro, in gran parte, mancato.» (ELIO VITTORINI, [Lettera non spedita a «The Partisan Review»], in VITTORINI, *Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 504, oppure in ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 212).

³⁰ In questo quadro occorre anche valutare la contemporanea composizione delle *Donne di Messina*, edite anch'esse nel 1949, che tuttavia non è possibile approfondire in questa sede.

Le sequenze narrative che rappresentano l'infanzia del partigiano Enne 2, ambientate in Sicilia e appartenenti al capitolo *LVIII* della *princeps* di *Uomini e no*, sono infatti importanti non solo perché – come si è detto – rappresentano la parte più antica del testo romanzesco (anche se scritte originariamente con tutt'altra intenzione e in altro contesto testuale), ma anche perché permettono di proporre un'ipotesi interpretativa dell'intera narrazione di ambientazione resistenziale e, in questo senso, torna operativa la presenza nella stesura originale delle figure dell'autore e dello spettatore.

Si consideri attraverso le tabelle proposte qui di seguito, in che modo avviene la ripresa di *Atto primo* all'interno di *Uomini e no*.

Innanzitutto è possibile affermare che il romanzo mantiene pressoché intatta l'impostazione sceneggiata, facendola propria. Se ne veda solo un esempio, partendo dalla prima battuta da cui è possibile recuperare la precisa corrispondenza tra i due testi:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1166	<i>Uomini e no</i> , 1945, p. 104
LA NONNA: - Smettila scemo. SPETTATORE: - È nervosa. Con chi ce l'ha? AUTORE: - Con mio fratello. SPETTATORE: - Con vostro fratello? Dov'è vostro fratello? AUTORE: - È sotto i fichi d'india steso in terra.	«Smettila scemo.» dice la nonna. «Con chi ce l'ha?» [dice Berta bambina] «Con mio fratello.» [risponde Enne 2 bambino] «Con tuo fratello? Dov'è tuo fratello?» «È sotto i fichi d'india steso in terra.»

E ancora più evidente, considerata la posizione delle frasi e delle parole che introducono il discorso diretto, sarà la corrispondenza, tra i due testi, nel dialogo tra la mamma e la nonna:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	<i>Uomini e no</i> , 1945: p. 105
LA NONNA: - E volevo dire che quel ragazzo non mi piace. LA MADRE: - Rubino? Me lo hai già detto. LA NONNA: - Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro... LA MADRE: - Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?	Dice la nonna: «Quel marmocchio non mi piace.» «Pippo?» Dice la madre. «Me l'hai già detto.» La nonna: «Non mi piace il suo modo di molestarmi. Sempre lo stesso, sempre con quel pezzo di vetro.» La madre: «Preferireste che vi appiccasse il fuoco alle sottane?»

Infine, anche un altro brano, che manca però sulle carte manoscritte (dovrebbe essere presente sulla carta 48, considerata la sua posizione testuale a stampa) e che si legge – stando ai materiali conservati – solo a partire dalle prime bozze in colonna³¹, ha un legame diretto con *Atto primo*, come si nota dal seguente confronto:

<i>Atto primo</i> , «Il Ponte», p. 1168	<i>Uomini e no</i> , 1945: pp. 165-166 (BOZZE: colonna 99)
IL PADRE: Un'altra volta le illusioni ci sono crollate addosso. Sono come muri di sabbia. Sono	<i>Ogni tanto mio padre faceva questo: scappava di casa a scrivere nelle solitudini. Io lo seguii una</i>

³¹ Anche le prime bozze in colonna sono conservate presso gli archivi di APICE, ma all'interno del fondo personale dell'editore Bompiani: Archivio personale Valentino Bompiani - Subfondo: Carte personali della casa editrice, 1923-1991; serie Manoscritti e bozze 1945-1991, fascicolo Manoscritti e lavorazioni editoriali 1945. Per una prima descrizione e analisi delle prime bozze di stampa ci si permette di rimandare alla seguente pubblicazione: VIRNA BRIGATTI, *L'elaborazione del testo di Uomini e no (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione*, in «Otto/Novecento», a. XXXVII, n. 1, gennaio/aprile 2013, pp. 107-128.

<p>muri di sabbia. E tu che avevi creduto, bambino, a tuo padre uomo, ora dovrai prenderti per questo le busse materne. Per essere venuto con me, figliolo, per avermi seguito...</p> <p><i>Si alza in piedi.</i></p> <p>Mi perdoni ragazzo?</p> <p>AUTORE: Ah, era grande, mio padre! Mi domandò perdono.</p> <p>IL PADRE: - <i>Con voce terribile.</i> Rispondi! Mi perdonerai?</p>	<p><i>volta; [...] lui con gli occhi azzurri che scriveva, io che imparavo, e al ritorno mia madre mi bastonò per me e per lui.</i></p> <p><i>Mio padre, allora, mi domandò perdono per busse avute a causa sua.</i></p> <p><i>Ricordo come fu. Io non gli risposi.</i></p> <p><i>Potevo dirgli che lo perdonavo?</i></p> <p><i>E lui mi disse con terribile voce: «Rispondi! Mi perdoni?»</i></p>
---	--

Questo brano, che appartiene al capitolo *LXXXVIII* della *princeps*³², non è stato rielaborato durante le prime fasi di scrittura manoscritte, ma in un momento successivo, forse su un dattiloscritto (non conservato) che è servito come antigrafo per le bozze. Il diverso momento di ripresa del testo teatrale, ne cambia anche la natura, eliminando il discorso diretto e riassorbendo l'azione locutoria dei personaggi in quella diegetica della voce narrante. Inoltre, questo brano è collocato in un luogo testuale molto distante dal capitolo *LVIII*, il che spiega ulteriormente la diversa modalità di recupero del testo teatrale.

È però la prima tabella ed essere importante sul piano ermeneutico, poiché mostra come il ruolo che in *Atto primo* è dell'AUTORE, in *Uomini e no* è assunto da Enne 2 bambino, mentre Berta bambina prende il posto dello SPETTATORE. È questo un elemento che induce a riconsiderare il sistema dei personaggi e la funzione che essi svolgono all'interno della finzione romanzesca.

Se, per quanto riguarda la sovrapposizione Enne 2-Autore, non si può far altro che rilevare come sia ancora confermata la stretta interdipendenza tra il protagonista partigiano, la voce narrante e l'autore implicito (e in parte anche con l'autore reale, ma i termini delle ricadute autobiografiche in *Uomini e no* sono complessi e coinvolgono molto di più l'immagine del narratore, in relazione alla figura intellettuale di Vittorini, che l'identificazione di quest'ultimo direttamente con Enne 2)³³, per quanto riguarda la collocazione di Berta nella posizione dello spettatore, nuove considerazioni possono essere proposte.

A seguito dell'interpretazione del personaggio di Berta suggerita da Giacomo Noventa nel celebre saggio *Il grande amore di Enne 2*³⁴, molta parte della critica ha considerato il personaggio femminile del romanzo «figurazione dell'impegno della coscienza»³⁵, rappresentante della moralità e della fiducia «nell'ordine del linguaggio»,

³² Il capitolo è stato estromesso dal testo a partire dall'edizione del 1949 e mai più reintrodotta. Lo si può leggere alle pp. 1221-1222 delle note della citata edizione dei Meridiani Mondadori, vol. I.

³³ Si rimanda anche in questo caso allo studio in corso di elaborazione sulle edizioni di *Uomini e no*.

³⁴ GIACOMO NOVENTA, *Un titolo, un libro e un romanzo*, in «La Gazzetta del Nord», 29 luglio, 5 e 31 agosto 1946; poi in volume con il titolo *Il grande amore in «Uomini e no» di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano, Scheiwiller, 1960. È questa nuova pubblicazione degli articoli in volume ad avere risollevato l'interesse della critica per il discorso di Noventa.

³⁵ GIUSEPPE VARONE, *L'impressione di "parlare", di essere attivo, di partecipare: il teatro-conversazione di Elio Vittorini*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 4, 2011, pp. 172-183. La citazione a p. 180. Anche Edoardo Esposito, ripercorrendo il saggio di Noventa, parla della «consapevolezza di Berta [...] di fronte alla quale l'uomo appare come colui che rifiuta di prendere coscienza della realtà» (EDOARDO ESPOSITO, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli Editore, 2011, p. 109) e, riferendosi alla scelta di Berta di tornare dal marito parla di «drammatica assunzione di responsabilità»,

in virtù della sua determinazione a parlare con il marito, per la volontà di rendere «socializzata» la sua relazione amorosa con Enne 2, affinché essa sia «chiarita nell'ordine del linguaggio»:

In questa fiducia Berta è senza alcun dubbio “borghese” [...] vicina all'aspetto borghese di Enne 2, uomo – in quanto intellettuale – del linguaggio³⁶.

Sull'appartenenza di Berta al mondo borghese non vi è infatti alcun dubbio, ma in termini molto diversi può essere inteso il suo rifiuto di restare con Enne 2, mascherato dalla volontà di dare al marito «la possibilità di essere onesto».³⁷ Il personaggio di Berta, infatti, fin dal suo primo apparire è privo di decisionalità, privo di capacità di scelta, timoroso, titubante, incerto, passivo: la caratteristica principale della giovane donna sembra essere la sua ignavia. Berta ha una sensibilità che resta esterna e estranea alla verità delle cose; gli incontri con Selva, con l'uomo che sembrerebbe amare, con i morti di largo Augusto e con i vecchi profeti del parco, la fanno piangere, pensare, ma tutto resta nella superficie:

Quello, allora, si voltò. Berta lo vide vecchio. Vide che i suoi panni laceri erano l'uniforme di un ospizio. E vide chino il suo capo, giù il cappello, la mano tesa.

Era un mendicante?

Gli mise nella mano il suo denaro, come lui chiedeva: grata che glielo chiedesse, che fosse così buono, così generoso da aver voluto essere solo un mendicante; grata poi che se ne andasse; fosse così discreto; e lo guardò allontanarsi [...]³⁸.

Berta rappresenta dunque una posizione morale che è peculiarmente quella di tipo borghese, della quale sono mostrate tutte le contraddizioni e le mancanze rispetto alle esplicite compromissioni e alle forti decisioni che una situazione di lotta politica e armata richiederebbe: la donna amata dal protagonista può essere dunque considerata la rappresentante di una parte del pubblico cui Vittorini si rivolgeva attraverso il romanzo, quei lettori borghesi benpensanti che non si rendono conto di come il loro restare nel quieto vivere, nella *discrezione* delle proprie private esistenze possa diventare complice di fatti e azioni gravi, per il semplice fatto che non vi si oppongono in alcun modo. Berta può essere quindi considerata una figura di narratario – l'unica forse che pienamente sostiene questo ruolo – e, non casualmente, il muto dialogo con le anime dei morti di largo Augusto, cuore morale pulsante del testo, è rappresentato attraverso la sua interiorità. L'ipotesi interpretativa fin qui proposta trova dunque sostegno, oltre che all'interno della struttura narrativa di *Uomini e no*, nel ruolo che a lei viene assegnato nella ripresa delle battute di *Atto primo*. E, sia nella breve sceneggiatura, sia nel romanzo, il personaggio-spettatore è fatto agire all'interno del mondo di finzione: nel caso del testo teatrale il suo ruolo resta limitato a un gioco di *mise en abîme*; nella narrazione resistenziale, invece, sulla donna sono caricati molti interrogativi morali e

pur rilevando come Berta sia «vittima della “realtà”, delle convenzioni che la regolano e dell'ideologia che la domina» (ivi, p. 111).

³⁶ Le ultime citazioni sono tratte da FRANCO FORTINI, *Rileggendo «Uomini e no». Berta, Enne Due e Giacomo Noventa*, in «Il Ponte», cit., pp. 982-993. La citazione a p. 984.

³⁷ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945, p. 163.

³⁸ *Ivi*, p. 136.

addirittura è possibile leggere la parabola diegetica di Berta come un romanzo di mancata formazione che la vede protagonista.

In conclusione di questo breve contributo si trascrivono i brani inediti presenti sulle carte manoscritte 29-38 di *Atto primo*, le carte cioè che non hanno mai avuto, o di cui non è stata conservata una qualsiasi trascrizione in bella copia o in dattiloscritto.

Il motivo per cui Vittorini si è fermato alla carta 28, nella battitura a macchina del lavoro teatrale, è immediatamente comprensibile nel momento in cui si leggono le successive pagine: a partire dalla carta 29, infatti, mutano i personaggi e la trama prosegue a frammenti. Solo le altre carte erano pienamente coerenti e consequenziali (ciò è evidente, nonostante alcune carte non siano conservate) e, per quanto riguarda le successive, non è possibile ricostruire – data ancora l’incompletezza dei fogli giunti fino a noi – in che modo le scene li rappresentate fossero introdotte, ma la percezione che ne resta leggendo quanto posseduto è che autore e spettatore avanzassero nel loro viaggio immaginario facendo incontri o raccontando vicende trascorse che assumono di colpo vividezza scenica.

Le carte 29-38 testimoniano, in particolare, due brevi tentativi di creare delle sequenze diegetiche compatte: il primo – che coinvolge la bambina Angelina – si estende fino al foglio 32 (che è un mezzo foglio strappato orizzontalmente); il secondo, che occupa le ultime sei carte, vede come oggetto dei discorsi di autore e spettatore la città di Trapani (dove quest’ultimo ha fatto il militare) e il barbiere Michele, di cui sono rievocate stranezze e abitudini.

Questi brani sono trascritti qui di seguito, ma è importante ricordare come nei fogli dedicati a Trapani e al barbiere ci siano le suddivisioni numeriche (4, 5, 6; rispettivamente carte 33, 34, 35) a matita verde, come se su queste parti Vittorini avesse ragionato per proporre un ulteriore sviluppo, già pensato suddiviso in atti. Non solo; l’introduzione – benché attraverso il racconto dello spettatore, non come agente autonomo – del personaggio di Michele, il barbiere del porto di Trapani, richiama immediatamente il personaggio del *Barbiere di Carlo Marx*, contribuendo ulteriormente a confermare la vicinanza compositiva di questi due testi.

*Angelina e il cerchio*³⁹

[carta 29]

³⁹ Nella trascrizione del testo non si è tenuto conto della differenza tra i due inchiostri utilizzati (blu scuro e blu chiaro) poiché criticamente irrilevante all’interno del discorso fin qui condotto: essa dimostra semplicemente che il testo è stato abbandonato e ripreso in momenti successivi. Si dà invece conto di tutte le correzioni e, quindi, le parole cassate sono indicate dalla ~~riga che taglia~~ le parole leggibili, le parti di testo cassate e illeggibili sono indicate con il segno seguente: [***], le parole sottolineate con riga sottile sono scritte, sull’originale manoscritto, nella normale riga di testo, quelle sottolineate con riga grossa sono scritte nell’interlinea e generalmente sostituiscono le parole precedenti, ~~cassate e sottolineate con riga sottile~~ (il segno [***] indica parole cancellate e illeggibili a cui ne sono state sovrascritte altre nell’interlinea). Sono stati inseriti i corsivi e i maiuscoletti, seguendo le indicazioni dell’autore e seguendo i criteri di trascrizione sul dattiloscritto (i nomi dei personaggi, benché sottolineati una sola volta sul manoscritto, sono stati trascritti in maiuscoletto, come nel dattiloscritto, per maggiore chiarezza; nelle didascalie, invece, già sul manoscritto i nomi dei personaggi sono sottolineati due volte).

REGISTA: ~~—Piano, signore! Io sono nel mio diritto.~~

SPETTATORE: ~~—Appartenete alla pubblica sicurezza?~~

REGISTA: ~~—In un certo senso, sì.~~

AUTORE: ~~—Dici davvero?~~

REGISTA: ~~—Ho detto, in un certo senso...~~

Entra di corsa la bambina ANGELINA, giocando al cerchio

ANGELINA: - Attenzione! Attenzione!

SPETTATORE: - Che vuole questa bambina?

ANGELINA: - Attenzione al mio cerchio!

AUTORE: - Noi non facciamo nulla al tuo cerchio.

ANGELINA: - Scostatevi! Non lo toccate!

AUTORE: - Non lo tocchiamo. ~~Ci scostiamo. Seostati!~~ Non lo tocchiamo.

Il cerchio ~~passa~~ cade in terra tra i due. Lo SPETTATORE si china fa per raccoglierlo.

ANGELINA: - Fermo ~~con la mano~~ tu! Non hai capito? ~~Tirati indietro.~~

SPETTATORE: - Ma lo raccoglievo per te, sciocchina.

[carta 30]

ANGELINA: - Sciocchino, lo avresti pagato caro.

AUTORE: - Perché? Brucia il tuo cerchio?

ANGELINA: - Altro [che] se brucia! Il mio cerchio è terribile.

SPETTATORE: - Guarda! Guarda! È un serpente a sonagli?

ANGELINA: - Certo! È un serpente anche. E di più. ~~Fa morire.~~ È un formidabile cerchio.

SPETTATORE: - ~~Scommetto che~~ Che sia persino un rinoceronte?

ANGELINA: - Come no! È un rinoceronte quanto corre.

SPETTATORE: - Un cerchio magico, dunque!

ANGELINA: - Si altro che. Per l'appunto. Oh sì! Fa morire.

Si china e lo raccoglie.

SPETTATORE: - Ah! Ah! *Ride* Straordinario.

AUTORE: - E tu lo tocchi? Tu ci giochi?

ANGELINA: - ~~Io sì. Eh già! Si capisce~~ È il mio cerchio ~~o no? mio.~~

AUTORE: ~~—È solo un cerchio per te? Non serpente? Non altro?~~

ANGELINA: ~~—Per me è il mio cerchio per giocare.~~

[carta 31]

AUTORE: ~~Non serpente? Non rinoceronte?~~

ANGELINA:

AUTORE: Strano cerchio! Ma chi te lo ha dato?

ANGELINA: - Me lo ha dato un bambino morto.

Lancia il suo cerchio e si mette a corrergli dietro.

SPETTATORE: - Ah! Ah! *Ride di nuovo.* ~~È uno spasso questa ragazza.~~ È uno spasso questa ragazza.

ANGELINA: ~~—Ah! Ah! Hop! Hop! [***]~~

Fa correre il cerchio intorno a loro due.

AUTORE: ~~—È curiosa. Molto curiosa.~~

SPETTATORE: - È fantastica. Ha! Ha! *— Ride*

ANGELINA: Hop!

Fa correre il cerchio intorno a loro due in un giro sempre più stretto.

AUTORE: ~~Di, bambina.~~

ANGELINA: ~~Hop! Ferma il cerchio e si ferma.~~

~~Che vuoi?~~

AUTORE: ~~Forse ha voluto dire che glielo hanno dato i morti.~~

SPETTATORE: ~~Questo appunto ha voluto dire. È un fenomeno.~~

[carta 32]

AUTORE: - È curioso. Senza dubbio: è curioso.

SPETTATORE: - È fantastico. Ha! Ha! *Ride*

AUTORE: - E perché noi l'abbiamo incontrata?

SPETTATORE: - Perché? Me lo domando anch'io.

AUTORE: -

Michele barbiere

[carta 33]

dentro ~~fischia~~ forte. ~~Voglio che tu sia allegro~~ Fischiaci dentro forte.

Egli entra si ritira nel carrozzone, e il carrozzone tutta la scena si sposta finché si vede solo e non si vede più altro che campagna e colline di sabbia.

--- 4 ---⁴⁰

AUTORE: - Povero babbo! Mi aveva giurato promesso di farmi vedere portarmi fino a S. Francisco e invece, Voleva farmi vedere il mondo, me lo aveva promesso, ma giunti a Trapani, ci toccò tornare indietro.

SPETTATORE: - Io, a Trapani, ho passato i miei anni migliori.

AUTORE: - Vi siete stato molto tempo?

SPETTATORE: - Due anni e più. Ventiquattro mesi. Vi ho fatto il soldato.

AUTORE: - ~~Ah, come?~~ Allora vi piacerebbe rivederla.

SPETTATORE: - Trapani? Altro che! Potrebbe aver luogo a Trapani la commedia?

[carta 34]

AUTORE: - Nulla lo impedisce.

SPETTATORE: - E per voi fa lo stesso?

AUTORE: - Lo stesso. Sia dunque detto: la commedia ha luogo a Trapani e dintorni. Ora lo annuncio al pubblico.

Annuncia, con voce stentorea.

La commedia ha luogo a Trapani e dintorni.

Continuano a passare le colline, rapidamente

--- 5 ---

Entra il regista

REGISTA: - Molto bene. Il lavoro è avviato in modo ~~che supera le mie~~ soddisfacente, e voi, ~~signore, che~~ e credo che l'autore possa sia adesso in grado di andare avanti da solo. Grazie della cortese collaborazione, signore. Tornate al vostro posto.

SPETTATORE: - Come? È con me che parlate?

REGISTA: - Parlo con voi. Grazie. Potete riprendere il vostro posto in platea in platea.

SPETTATORE: - Ma il mio posto è qui. Non siamo a Trapani?

⁴⁰ I numeri sono scritti dall'autore a matita verde. Cfr. nota 19.

AUTORE: - Lascia che rimanga. ~~Mi terrà compagnia e può essermi sempre d'aiuto.~~ Conosce il luogo Trapani meglio di me e può [carta 35] ancora essermi d'aiuto.

REGISTA: - [***] Non credo. Anzi ho paura che porti, restando qui, a delle complicazioni.

AUTORE: - [***] Di che genere? Lasciamelo! Non fare storie.

REGISTA: - Te lo lascio. Te lo lascio. Tu diventi intrattabile.

[***]

Si ritira verso il fondo.

SPETTATORE: - Presto. Entriamo in città prima che torni.

AUTORE: - [***] Andiamo.

[***]

[***]

I due camminano e la scena si muove. Passa con lentezza la campagna uniforme di dune. Il REGISTA scompare.

--- 6 ---

SPETTATORE: - Tra poco vedremo le saline. Sono montagne di sale, luccicano, e la città, in principio, non si distingue tra esse.

AUTORE: - Questo non l'ho più mai dimenticato. Ma poi [carta 36] si distinguono le cupole...

SPETTATORE: - No. Si vede, al di là delle saline, una striscia di mare; e Trapani è lungo il mare.

AUTORE: - Avete ragione. E dietro a Trapani, poi, altro mare.

SPETTATORE: - E sulla città la luce ~~viene~~ in faccia.

AUTORE: - In faccia?

SPETTATORE: - Ma sì, quell'~~aspra~~ luce dentro del sale. Non ricordate?

AUTORE: - Non so. Ero un bambino di dieci anni.

SPETTATORE: - Io lo so. Io facevo il soldato. Andavo sempre da un mio amico barbiere che ha la bottega sul porto, in via dell'Ammiraglia, e mi stupivo, ~~con quella luce~~, come potesse resistere tutto il giorno con quella luce. «Michele,» gli domandavo. «Ci vedi ancora o non ci vedi più?»

AUTORE: - E lui che cosa rispondeva?

[carta 37]

SPETTATORE: - ~~Rispondeva~~ Ogni volta allo stesso modo: «Perché non dovrei vederci più?» rispondeva.

AUTORE: - Ma voi insistevate, immagino.

SPETTATORE: - Si capisce. «Ah, Michele,» gli dicevo. «Ho paura che ~~tu abbia finito di vederci~~ ormai questa luce ti abbia accecato. Sei sicuro che non ti abbia accecato?» gli dicevo.

AUTORE: - Chissà allora lui!

Spettatore: - Rideva: «Eh!» diceva. «Sentimi da come ti faccio la suola^{*41} se sono cieco.»

AUTORE: - E voi? Vi lasciavate fare la barba?

SPETTATORE: - Io? «Ah no!» gli dicevo. «Non mi fido!» E gli mostravo tre dita. «Queste ~~ei che eos² è quanti sono?~~» gli dicevo. ~~Era una bella vita!~~

Entra di nuovo il regista.

REGISTA: - ~~Seusate, ma mi sembra che voi divagiate, mi sembra ma mi sembra che vi siate messi a dire delle banalità. Vi pregherei vorreiregarvi di affrettare i tempi...~~

[carta 38]

AUTORE: Ha! Ha! *Ride.* Immagino che ci stavate contento a Trapani, pur da soldato.

⁴¹ Parola di incerta decifrazione.

SPETTATORE: ~~Oh sì! Ci stavo, sì, contento.~~ Come un papa. Quel Michele Barbieri era ~~di~~
~~buonumore~~ sempre in vena d'allegria,