

Dal Sempione al Barbieri di Carlo Marx. *La Milano operaia di Elio Vittorini*

di Natalia Librizzi*

All'interno della Busta 12 «Il Sempione strizza l'occhio al Frejus», Unità Archivistica (U. A.) 4, del Fondo Vittorini (*Centro Apice, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale* – Milano), è conservata una lunga serie di ritagli e pagine di periodici datati 1947-1950, che attestano recensioni italiane, francesi e anglo-americane del romanzo. Tra queste, Vittorini ne aveva gelosamente custodita una dell'amico Franco Fortini, intitolata *Allegria di affamati*¹.

Il Sempione strizza l'occhio al Frejus (Bompiani 1947), infatti, racconta di una famiglia della periferia milanese travagliata da disoccupazione e carovita, in cui soltanto Euclide, il fratello della voce narrante, ha un lavoro dal quale dipende la sopravvivenza di tutti. Ciononostante, in questo breve romanzo, in cui il personaggio centrale è Nonno Elefante, vestigio della grande operosità umana, non vi è tragedia né titanismo ma, al postutto, come affermava Fortini, una «allegria interna» che altro non è che «il segno di un'azione»: rivoluzione. Infatti, attraverso la figura del Nonno, Vittorini celebra quella forza operaia che potrebbe ricostruire la città ideale dalle macerie della distruzione

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Non si hanno informazioni sul nome del periodico o della rivista, né sulla data né sul luogo di pubblicazione poiché, nell'atto del ritaglio, esse sono andate perdute. A tal proposito, è interessante notare come Vittorini operasse su questa e altre recensioni: egli, infatti, con i mezzi scrittori a sua disposizione, segnalava le parti che meno lo convincevano. Nel caso specifico di *Allegria di affamati*, l'autore incasella e cassa la parte introduttiva in cui Franco Fortini fa il punto sulla prosa e la poesia italiana «durante gli ultimi due anni della guerra e il primo della pace» affermando che, in questi anni, si è potuto assistere a «una rottura vera e una partenza» e «Vittorini si è messo nella posizione "ingenua" di chi vuole ricominciare "daccapo"».

ma che oramai, «estranea» perché «messa alla porta da ogni cosa», non riesce a trovare né uno scopo né un senso:

Ogni cosa ch'è al mondo si è fatta su di lui, dalle Piramidi al Frejus, pure egli è *estraneo* a ogni cosa, *messo alla porta da ogni cosa, un vecchio che siede su una seggiola al di fuori di ogni cosa*. Lo stesso fu per tutti gli altri uomini che furono lui. Lo stesso è per noi che siamo ancora lui².

La vicenda del *Sempione*, dunque, si muove tra due estremi temporali esplicitati, nel brano appena citato, dalla struttura perfettamente simmetrica delle due frasi finali: da un lato, il passato del Nonno; dall'altro, il presente di chi è giunto dopo di lui. Da un lato, cioè, una figura simbolo dell'umanità nella sua secolare fatica; dall'altro, i nipoti che, grazie a una «allegria sotterranea», sopravvivono a un presente non all'altezza di quella memoria. Così, Vittorini riflette, con rievocazione e speranza, sulle modalità attraverso cui giungere a un futuro migliore. Per fare ciò, lo scrittore fa entrare in scena Muso-di-Fumo, operaio del nuovo mondo industriale, che 'risveglia' il grande animale dal suo torpore rimettendolo in piedi e convincendolo ad abbandonare la sua famiglia. Tale separazione, però, non si tinge di toni drammatici poiché si pone come la necessaria premessa per il realizzarsi di nuove e migliori condizioni sia per chi va che per chi resta. Si legga la scena finale del romanzo:

È il nostro nonno del Frejus e del Sempione che cammina, nel primo barlume del giorno, già vicino ai sentieri che si aprono tra gli alberi, in fondo alla spianata. È vestito con anche il cappotto, calzato, il cappello in testa e in mano il bastone su cui si appoggia. Come se andasse per prendere posto nella sua sedia. Con lo stesso passo calcolato, anche se un poco più diritto nella sua schiena.

«Ehi nonno!» lo chiamiamo.

Ma mia madre ci ferma la voce. «Lasciatelo fare!».

[...]

Noi diciamo che può accadergli una disgrazia. C'è nel bosco il ponte sul Lambro. C'è lo stagno. Chiamiamo di nuovo: «Ehi nonno!».

[...]

«Siamo anche noi elefanti» ci dice mia madre.

Con questo non ci lascia correre dietro al nonno per riportarlo a casa. Rientra nella cucina, noi rientriamo insieme a lei, e nella luce elettrica che impallidisce al chiarore del giorno la sua faccia è ridente.

«Non capite un corno» ci dice. «Mica è il principio della notte. È la fine»³.

² E. Vittorini, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in Id., *Le opere narrative*, a cura di M. Corti, voll. II, Mondadori, Milano 1974, vol. I, p. 938. Il corsivo è nostro.

³ E. Vittorini, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in Id., *Le opere narrative*, cit., vol. I, pp. 1004-1005.

Nell'immagine del nonno che, da lontano, «nel primo barlume del giorno», saluta la sua famiglia camminando fiero, «più diritto nella sua schiena», nel volto ridente della figlia-madre, vi è la presa di coscienza della miseria e dei mali del mondo di cui, adesso, come Vittorini ci lascia intuire, si può attendere il riscatto. Nell'Elefante che, come Milano, si rialza dal suo letto di morte, vi è l'utopia di un mondo libero che, finalmente, riscatta offesi e morti di fame. Così, da simulacro delle macerie del '43 di *Uomini e no*, il capoluogo lombardo diviene uno spazio *in fieri* da ricostruire, dal momento che – come afferma Argan – se «la forma della società è la città», soltanto costruendo quest'ultima «la società costruisce se stessa»⁴.

Milano diventa «uno scenario di idee, cioè un luogo mentale»⁵ costitutivo della poetica vittoriniana, «archetipo di modernità»⁶ senza il quale la sua utopia di un'umanità da rifare, finalmente felice, non potrebbe manifestarsi. Il luogo del romanzo che si presta ad accogliere un simile cambiamento è il parco di Lambrate. Questo sottobosco di periferia, in cui la figlia-madre si addentra per raccogliere la cicoria utile a sfamare l'intera famiglia, acquista una particolare identità paesaggistica poiché diviene il sentiero su cui Milano irradia la sua vocazione reticolare e policentrica:

Qui non è Africa, certo; si è in mezzo agli alberi ma si sentono intorno tranvai; si arriva al greto di uno stagno ma anche a fontane di ghisa; si strappa un ramo di ginestra ma anche si dà un calcio ad una piccola latta che fu di sardine; e si salgono pendii di sabbie, di dune, dalle quali si scorgono, lontani e pur prossimi, pinnacoli di ferro⁷.

La *ginestra*, lo *stagno*, i *pendii* e le *dune di sabbia*, tutti elementi che costituiscono lo statuto originario morfo-tipologico del parco, sono posti in coppia antinomica con oggetti (i *tranvai*, la *piccola latta di sardine*, i *lontani pinnacoli di ferro*) che, invece, rimandano a una nuova configurazione spaziale. Più avanti, l'insediamento urbano nella periferia si esplicherà in una serie di suggestioni di carattere uditivo in cui le voci della natura si intrecceranno a quelle della città:

Corre qui attraverso il filo del telefono carico di conversazioni, e se ti metti giù in ascolto può darsi che oda lo scoiattolo, che oda la lepre, ma udrai più sovente voci che invocano da un numero 267896. «Chi parla?» si chiedono gli

⁴ G. C. Argan, *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1997, p. 253.

⁵ M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993, p. 1.

⁶ G. Lupo, *Il viaggio cittadino di Elio Vittorini*, in E. Vittorini, *Le città del mondo*, Rizzoli, Milano 2015, p. IX.

⁷ Vittorini, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, cit., p. 927.

uomini qui attraverso. Si chiedono l'un l'altro, l'uno bussa all'altro, e da qui è anche questo che odi, o anche odi un fischiare improvviso, il treno, l'urlo di mille dei miei simili che passano in treno, e insieme di me stesso che so del loro passare, per un bosco, in un treno⁸.

Così, da Milano, in un infoltirsi delle linee di comunicazione, si dirama una sfera densa di rapporti umani: mentre l'alto filo del telefono è carico di conversazioni lontane, dal basso giunge il fischio di un treno, il cui urlo – insieme alle voci dei suoi viaggiatori – si riverbera in un bosco oramai smembrato nei suoi binari. Tuttavia, tale frantumazione non porta i segni di una conversione violenta e prevaricatrice, anzi si fa strumento attraverso cui integrare armonicamente al tessuto urbano quella che, con un'immagine poetica, egli definisce «guancia appoggiata alla città non ancora città», in «un tempo nel quale si fosse uomini simili ad elefanti, sereni al pari degli elefanti, ma liberi e non di qualcuno»:

Che proprio qui e non altrove, non in Africa, non in foreste vergini, sarebbe stupendo, per via di questo che qui è città e che è *guancia appoggiata alla città, non solo guancia appoggiata alle piante*; sicché vorrei che venisse in boschi come qui, di Milano, di Parigi, ossia di dopo la città, e non di prima, un tempo nel quale si fosse uomini simili ad elefanti, *sereni* al pari degli elefanti, ma *liberi* e non di qualcuno, non d'un serraglio, seppure a costo di essere gravi come gli elefanti sono, tozzi, goffi, [...]. Non è un tempo che può esserci stato. *È un tempo che, semmai, può venire*. Io non sarei qui solitario, in un tempo simile⁹.

Nella convinzione che lottare sia l'unica norma di vita possibile, la voce narrante immagina se stesso nel parco di Lambrate in un *tempo che può ancora venire*: soltanto allora, egli non avrà più vergogna nel mangiare un tozzo di pane rubato al lavoro del fratello poiché, nel nuovo tempo che verrà, non si mangerà che per essere veduti. Vittorini costruisce, immagine per immagine, pietra su pietra, l'idea di un mondo finalmente lenito dalle *offese* della storia, in cui il pane non sia più un bene esclusivo di pochi ma comune e condiviso da tutti. Si comprende, così, la rievocazione esclamativa di tempi mitici che furono e che devono nuovamente ritornare:

O i tempi in cui forse si era come elefanti! Ne abbiamo un suggerimento nella frescura che entra dal parco, e pensiamo tempi là fuori in cui si fosse felici d'una cosa così, della frescura, ossia del sole al sole, della notte nella notte, e di una grande groppa da abbracciare in una compagna, il muso e lei sotto

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, pp. 927-928 (il corsivo è nostro).

le piante, sotto boschi, e tutti noi uomini senza dover comprare pane, sazi d'erba, lieti di rugiada. Noi non li abbiamo mai conosciuti¹⁰.

In questo ottativo vittoriniano, in cui la terra offre nutrimento *sponte sua*, poiché da essa crescerà ogni genere di pianta, in cui né caldo né freddo tormenteranno più gli uomini, per cui non saranno più necessari né rifugi né case, si mette in rilievo che il senso del tempo mitico di un mondo primitivo e selvaggio, con le sue caratteristiche di vitalità e integrità oggi perdute, deve essere cercato non più fuggendo dal processo storico (come accadeva, invece, in *Conversazione in Sicilia* e nei capitoli in corsivo di *Uomini e no*), ma nella storia stessa. Nel sottobosco del parco di Lambrate, *proprio qui e non altrove*, può finalmente realizzarsi il tempo in cui essere *felici*.

Mosso da questa utopia, l'autore deciderà di dare un seguito al *Sempione* e già nella nota posta in *explicit* alla ristampa del 1948, accennerà la possibilità di riprenderne temi e personaggi. Più precisamente, affermerà:

Io non pensavo, scrivendo, di terminare dove ora ho terminato. Avevo in mente una seconda parte in cui noi cerchiamo, per i boschi intorno alla città, il vecchio che se n'è andato. Ma non è detto che non riprenda, tra qualche tempo, la cosa. È un motivo che mi rimane a cuore. Dunque può darsi che ci rivedremo, con il «mio nonno», e poco importa se non proprio nel libro immediatamente successivo a questo¹¹.

Il nuovo romanzo che impedisce allo scrittore l'immediata attuazione di un simile progetto è *Lo zio Agrippa passa in treno* (uscito a puntate tra il febbraio 1947 e il settembre 1948 sulla rivista «Rassegna d'Italia»), diventato poi *Le donne di Messina* (Bompiani 1949; Bompiani 1964). Ciò viene confermato dalla breve nota redazionale che accompagna la prima puntata dello *Zio Agrippa*¹², nella «Rassegna d'Italia» del febbraio 1947, in cui si legge:

¹⁰ Ivi, p. 926.

¹¹ Ivi, pp. 1007-1008.

¹² Nel capitolo II, mantenuto anche nella prima edizione in volume delle *Donne di Messina* (Bompiani 1949), vi è un esplicito riferimento all'opera interrotta, là dove si accenna alla grande frenesia del viaggiare, conseguente alla ritrovata libertà del dopoguerra, di «migliaia di straccioni [...] seduti su sacchi o bidoni, e su valige, su ferriveccchi, stretti con odori da primordi della terra sudata, *allo stesso tempo che da barbiere* 1945, avendo la faccia in un vento che taglia [...]». L'allusione, «quasi un affettuoso saluto al vecchio romanzo ormai soppiantato dal nuovo» scomparirà nella seconda edizione in volume del romanzo (Bompiani 1964). Cfr. R. Rodondi, Nota al romanzo *Le donne di Messina*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. II, p. 918.

Iniziamo a pubblicare il romanzo di Elio Vittorini. Come mai, però, non è *Il barbiere di Carlo Marx* che avevamo annunciato? Perché – Vittorini ci ha scritto – questo nuovo ultimissimo *Zio Agrippa* si è presentato allo scrittore così in prepotente maniera da impedirgli la stesura del *Barbiere* già cominciata. I lettori avranno modo di rallegrarsi: un romanzo che, come una creatura viva, ne scaccia un altro, non è cosa d'ogni giorno.

Il barbiere di Carlo Marx, la cui pubblicazione a puntate era già stata annunciata nel dicembre 1946, sempre sulla «Rassegna d'Italia», altro non è che il progettato prosieguo del *Sempione*. Infatti, per quanto intensamente impegnato nella stesura del nuovo romanzo, Vittorini non vi rinuncia e, nella *Prefazione al Garofano rosso* del 1948, affermerà:

Il desiderio che più conosco, mentre lo scrivo, è di aver finito ed esserne fuori, per riprendere *il pieno sole del piacere di scrivere in una continuazione*, che già pregusto, del *Sempione*¹³.

Non può stupire, allora, che, una volta terminata la grande fatica delle *Donne di Messina*, egli torni a impegnarsi pubblicamente in favore del *Barbiere*. Nell'autobiografia narrativa pubblicata in «Pesci rossi», data 1949, lo scrittore dirà:

Nel marzo di quest'anno, 1949, è uscito *Le donne di Messina*, romanzo che m'era venuto lungo 700 pagine e che ho ridotto, riscrivendolo in gran parte, a poco più di 400. Poi pubblicherò il seguito del *Sempione*, poi forse una commedia e poi vedrò cos'altro dire della mia vita¹⁴.

¹³ E. Vittorini, *Prefazione alla prima edizione del «Garofano rosso»*, in Id., *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 444 (il primo corsivo è nostro).

¹⁴ E. Vittorini, *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, in «Pesci rossi», 3, marzo 1949. Per quanto riguarda la «commedia», bisogna precisare che, negli stessi anni del *Barbiere*, Vittorini si dedica ad *Atto primo*, un breve avvio di sceneggiatura le cui parti sarebbero state inserite, in modo pressoché identico, in un capitolo del coevo *Uomini e no*. La cartelletta di cartone beige, molto ingiallita, contenente le carte di *Atto primo*, porta sulla copertina un'indicazione autografa di Vittorini che segnala come, originariamente, al suo interno fossero conservati anche i materiali relativi al seguito del *Sempione*. Il fatto che per volontà dell'autore i materiali di *Atto primo* e del *Barbiere* fossero custoditi insieme, avvalora le succitate testimonianze che riconducono alla seconda metà degli anni Quaranta la fase di elaborazione del *Barbiere*. Cfr. E. Vittorini, *Atto primo*, in «Il Ponte», 1973, vol. 29, f. 7/8, pp. 1161-1171. Cfr. Fondo Vittorini (Centro Apice, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale – Milano), Unità Archivistica (U. A.) 4, Busta 50, «Testi teatrali s.d.». Sulla cartelletta si legge: 1) «Il barbiere di Carlo Marx» (frammento)_2) Esp[erimento] Lavoro teatrale incompiuto_. Cfr. V. Brigatti, *La funzione Milano nella 'poetica editoriale' di Elio Vittorini*, in «La Modernità Letteraria», a. 2016, n. 62, pp. 49-65.

Il fatto che Vittorini già nel 1949 parli di pubblicazione fa supporre che, a questa altezza cronologica, egli abbia ripreso il romanzo. Testimonianza di tale ripresa è la pubblicazione, datata 29 ottobre 1950, del primo capitolo e di buona parte del secondo sulla rivista «La Fiera letteraria» con il titolo [*Sei immagini dalla Sicilia*] *E una da Milano*¹⁵. Tuttavia, quella che doveva essere a tutti gli effetti un'anticipazione si rivelerà un pubblico congedo: lo scrittore, infatti, non si occuperà né parlerà più del *Barbiere di Carlo Marx* se non nel 1952 quando, durante un'intervista, affermerà drasticamente che «anche *Il Sempione*, del resto, è solo il primo episodio di un libro rimasto interrotto»¹⁶.

Sia dal titolo della provvisoria volontà d'autore espressa sulla «Fiera letteraria» nel 1950 che da quello trádito dai materiali d'archivio¹⁷, emergono due costanti del pensiero vittoriniano: la città di Milano, da un lato, e la dottrina marxista, dall'altro, alla quale Vittorini si era sempre più avvicinato negli anni Quaranta¹⁸.

Il lungo frammento vittoriniano, infatti, affianca, ai personaggi principali ereditati dal *Sempione* (la madre, il marito definito «il biondino», i figli con i loro *marmocchi*, Muso-di-Fumo e Nonno Elefante che, stando agli appunti¹⁹ conservati presso il Fondo Vittorini, avreb-

¹⁵ *L'immagine da Milano* recita in calce la dicitura «Da un altro romanzo», ovvero *Il barbiere di Carlo Marx*, da leggersi in parallelo con quella che accompagnava le *Sei immagini della Sicilia* provenienti «Dal romanzo in lavorazione *I diritti dell'uomo*», romanzo quest'ultimo che sarebbe poi divenuto meglio noto con il titolo *Le città del mondo*. La città di Milano continuerà a essere teatro privilegiato in cui mettere in scena le manifestazioni della modernità anche nel progettato romanzo *Il manoscritto di Populonia*, cui lavorerà gli ultimi anni della sua vita. Cfr. D. Perrone, *Dalle Città del mondo al Manoscritto di Populonia. L'ultimo Vittorini*, in *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini*, a cura di G. Lupo, in «Il Giannone», XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 199-213.

¹⁶ Intervista a cura di C. Vigoni, *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta (Che cosa fanno gli scrittori italiani)*, in «La Fiera letteraria», VII, n. 36, 7 settembre 1952.

¹⁷ Fondo Vittorini (Centro Apice, *Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale* – Milano), Busta 12, Unità Archivistica (U. A.) 5, «Il barbiere di Carlo Marx», sottofascicolo “n. prov 1” «Il barbiere di Carlo Marx, stesura manoscritta [1949]».

¹⁸ Com'è noto, Vittorini si era già interrogato sulla questione “alienazione” già nella seconda metà degli anni Trenta. A tal proposito, si vedano: E. Vittorini, *Alienazione* (1937), in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 123 e lo studio di A. Panicali, *Vittorini e l'alienazione negli anni Trenta*, in «Ideologie», n. 7, 1961, pp. 5-16.

¹⁹ Dei materiali preparatori al romanzo si sono approntate diverse *documentary digital editions*, in corso di pubblicazione.

bero dovuto configurarsi come i moderni Don Chisciotte e Sancho Panza), un uomo dalla folta «zazzera» che di cognome fa Friguglia. Costui, conosciuto come il barbiere di Carlo Marx poiché, nel suo negozio, tiene un ritratto del filosofo tedesco affermando di esserne il nipote, ha un'indole politicante: partecipa a qualsivoglia sciopero, anche a quelli che non lo interessano direttamente, «per riguardo [a suo] zio»²⁰. In una delle carte conservate presso il Fondo Vittorini attestanti i materiali preparatori al romanzo, si legge:

e uno con uno sciopero operaio
il mar.[ito] di m[ia] m.[adre] che si è
occupato finalmente ma
non può guadagnare
nulla e rischia di
perdere il posto per via
di uno sciopero che è
subito cominciato.
eppure non può non
scioperare – (scioperato!) –
altrimenti divento un
Crumiro (E cos'è un
Crumiro?) E il consiglio
del barbiere (che sciopera
sempre) e la sua spiegazione
di cosa sia un
crumiro²¹.

In questo appunto che si sarebbe dovuto sviluppare poi nel romanzo, il marito della madre ha finalmente trovato lavoro ma rischia di «perdere il posto per via di uno sciopero» e così, il barbiere gli spiega che non può non scioperare perché sarebbe preso per un «crumiro», rischiando di favorire i datori di lavoro e di rimanere isolato. In un'altra carta, per esempio, si legge:

storia di un operaio che cercava di fare da solo
quella di cui nella sua fabbrica non sapeva lui
stesso che cosa faceva: forse nichelatura e nulla di congelato
che uscisse dalle sue mani ecc...²².

²⁰ In una delle carte conservate presso il Fondo Vittorini attestanti i materiali preparatori al romanzo, si legge: «il barbiere sciopera (È per riguardo a mio zio) (anche quando non lo riguarda)». Tale carta sarà siglata *cv iii* nella nostra edizione digitale.

²¹ Tale carta sarà siglata *cv ii* nella nostra edizione digitale.

²² Tale carta sarà siglata *cv iv* nella nostra edizione digitale.

O ancora:

il lavoro di uno stabilimento.
sa una delle ragazze
che cosa produciamo? Non si
capisce – sacchetti – insomma
noi lavoriamo e loro pagano –²³.

Dietro l'immagine dell'operaio che non ha idea di cosa stia facendo e in quella delle ragazze che non conoscono cosa si produca nello stabilimento presso cui lavorano, Vittorini denuncia il pericolo della disumanizzazione nella realtà industriale, generata dal sistema taylorista e fordista. Alle porte del *Barbiere*, dunque, lo scrittore pone delle questioni che lasciano intendere come egli abbia perso parte dell'ottimismo che serpeggiava nel *Sempione* arrivando addirittura ad anticipare alcune delle visioni inferi che, infine, compariranno nel progettato romanzo *Il manoscritto di Populonia*. Spia di una simile torsione è lo stile: il linguaggio simbolico-allegorico del romanzo del '47, infatti, scompare in favore di un dialogato che esclude ogni tendenza metafisica, nel tentativo di «registrare i mutamenti cellulari della storia in seno alla vita privata»²⁴. Non a caso, già nel secondo capoverso del primo capitolo, la voce narrante immette il lettore nella stessa cucina (spazio familiare per eccellenza) in cui era ambientato il *Sempione* allargando, però, la prospettiva verso una città che (r)accoglie morti in ogni suo angolo:

Egli [il barbiere Friguglia, *n.d.r.*] entra in cucina dalla nebbia natalizia dell'ora in cui si chiudono le botteghe, o da quella senza più un suono o né un lume di bicicletta di dopo le ventuno, e, detto «buonasera», guarda le nostre facce di gente che ha avuto una perdita come per darci tempo di fargli sapere se l'abbiamo recuperata. Guarda anche intorno a sé dove l'assente potrebbe trovarsi se fosse tornato, poi si abbassa il bavero del cappotto, e ci racconta degli anegati, dei bruciati vivi, degli investiti da treni o da automobili, degli avvelenati dal gas, dei precipitati da un sesto piano, e insomma di tutti i casi da cronaca nera dei quali ha sentito nel suo negozio. Però i suoi discorsi e il giornale usato che egli poi ci lascia in visione non provano che l'una o l'altra delle disgrazie accadute riguardi un vecchio com'era il nostro. Nessuno degli uomini trovati morti, in tutto il tempo che è trascorso, al parco o altrove, sembrava ucciso dal freddo solo per il fatto d'esser vecchio. Finiva bene col dircelo il barbiere stesso...²⁵.

²³ Tale carta sarà siglata *fsp viii* nella nostra edizione digitale.

²⁴ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976, p. 357.

²⁵ Questa porzione di testo è citata dall'edizione critico-genetica digitale in corso di pubblicazione. Tuttavia, per una immediata fruizione del romanzo, seppur con

Sin dalle prime battute del romanzo, coi suoi «annegati e precipitati», «bruciati vivi e avvelenati», Vittorini capovolge l'esclamativo finale dell'episodio precedente («Mica è il principio della notte. È la fine») per restituire una Milano dalle notazioni cromatiche e auditive completamente invertite. Se, nel *Sempione*, infatti, il parco di Lambrate era illuminato a giorno da un chiarore che faceva impallidire finanche la luce elettrica e risuonava delle voci degli operai che si recavano a lavoro; nel *Barbiere*, lo stesso parco è immerso nell'oscurità, «senza più un suono o né un lume di bicicletta», in una «nebbia» vespertina che ucciderebbe, «nello stesso modo, oppressi e oppressori». Così, in una vera e propria «dichiarazione di principio», costruita attorno a una serie di interrogativi retorici legati, tra loro, da una serie di martellanti rimandi anaforici («C'è la peste fuori? E noi non tremiamo per noi ma per lui. C'è fuori un'incursione di pellirose o di mongoli? E noi tremiamo per lui. O è passato un bombardamento di aeroplani? Ci contiamo e tremiamo per lui»), il barbiere Friguglia affermerà di tremare e di temere «per ogni vecchio e ogni donna e ogni giovane e bambino», insomma, per tutto il genere umano:

«E non vi è da tremare per tutto *lui*? In un senso per chi viene trascurato e in un altro per chi trascura, in uno per chi è derelitto e in un altro per chi rende tale. Perché il primo muore in un senso, ma chi lo lascia morire è uno già morto in un altro senso direi più grave»²⁶.

Dietro a una simile «profondità di pensiero»²⁷ del suo personaggio, si cela Vittorini che, attraverso queste parole, ritorna su uno dei *Leitmotiv* più insistenti della sua poetica: l'*offesa* al mondo. In quel pronome personale in corsivo *lui*, infatti, l'autore crea lo stile moderno della parola «uomo», cercando di sgonfiare questo termine di tutta la retorica di cui si è nutrito nei secoli al fine di restituirne e conservarne il significato più elementare: quello di qualità umana, realtà pura e irrefutabile. In un dialogo che pare, piuttosto, un lungo monologare del barbiere, inframezzato soltanto da poche e veloci battute della figlia-madre, Friguglia-Vittorini è convinto che soltanto la sofferenza possa

evidenti difformità dettate da impostazioni ecdotiche differenti e consultazione di diversi testimoni (maggiori nel nostro caso rispetto a quelli consultati da M. Corti), si può comunque tenere in considerazione il testo curato da Maria Corti in E. Vittorini, *Il barbiere di Carlo Marx*, in Id., *Le opere narrative*, cit., vol. I, pp. 1009-1022 (il corsivo è nostro).

²⁶ Vittorini, *Il barbiere di Carlo Marx*, cit., p. 1020 (il corsivo è del testo).

²⁷ Ivi, pp. 1020-1021.

toccare il cuore più autentico dell'umanità, muovere a una azione non egoistica e «rinunciare agli appagamenti d'altro ordine»²⁸.

Tuttavia, le avventure appena abbozzate nei materiali preparatori, che segnano l'allargarsi dello scenario romanzesco dalla misera casa nel parco di Lambrate a tutta la città, non verranno mai elaborate in un *testo* organicamente compiuto ma rimarranno a uno stadio embrionale. Ciò accade perché l'umanità del barbiere, come l'utopia di Vittorini, è destinata alla «rassegnazione» e allo «scherno» di chi, come i membri della famiglia di Nonno Elefante, non considera la collettività il valore necessario per il raggiungimento della felicità. Pertanto, da ipostasi di un'incipiente età dell'oro Milano torna a essere regno dei morti sulla terra, come viene descritta in modo sofferto dal protagonista:

«[...] la nebbia era un veleno, tra le ventitré e le due, specie in quei groppi di antiche strade come le Cinque Vie, o la zona di piazza Vetra, o quella del Verziere e di San Bernardino alle Ossa, dove si accumula si accumula con una prima mano che sempre più si raffredda sotto alla seconda, e la seconda sotto alla terza, e con tutta insieme che anche comincia, nel suo lungo star ferma, a fare odore di nebbia morta il quale quasi peggio dell'odore di quando è morta l'acqua, pungente in un modo d'acido fenico, e insomma da veleno»²⁹.

Se la nebbia è metafora dell'isolamento e dell'alienazione che caratterizza non soltanto la città lombarda ma anche, nella grande utopia vittoriniana, l'intera umanità, il «mefitico» lezzo che vi aleggia ne diventa l'intangibile prova. Così, il giardino della Guastalla, da spazio sociale e ricreativo, prende le sembianze di «uno speciale cimitero» dove si va per morire in pace:

«Avrete in mente che giardino sia quello della Guastalla, col frastuono dei quartieri popolari che lo circonda senza riuscire a raggiungerlo, né dalla parte di via San Barnaba né dall'altra del vecchio ospedale Maggiore, perché ci sono a smorzarlo e quasi a sperderlo le case ancora nobili di via Francesco Sforza, di via Commenda e via di seguito. Non è di cipressi, è di alberi che si spogliano d'inverno, ma alti, diritti, e la nostra nebbia milanese vi fa al mattino un'aria tale di marmo che il suo custode mi dice di credersi entrato, appena ne apre il cancello, in uno speciale cimitero dove ogni panchina può offrirgli la vista di un uomo venuto a morirvi in pace»³⁰.

Nella consapevolezza che «non si possono avanzare ipotesi di spazi e

²⁸ Ivi, p. 1021.

²⁹ Ivi, p. 1017.

³⁰ Ivi, p. 1011.

di vita comunitaria senza un'opportuna critica della realtà effettuale»³¹, Vittorini perde, quasi inevitabilmente, l'ottimismo che aveva travasato nel *Sempione* per cedere il passo a una denuncia serrata sulle storture del mondo che promuova un reale cambiamento del corso della storia. Tuttavia, finanche nei giornali, nulla sembra cambiare:

«Ma cosa volete che vi sia sul giornale?» ci diceva. «Vi sono gli annunci funebri, questo sì, e ne leggeremmo di straordinari se ogni morto potesse ordinare il proprio, e raccontare in esso come sia morto, pur non pagando. Allora»³².

Anche se i morti continueranno a essere morti, Friguglia immagina un mondo in cui siano essi stessi a ordinare il proprio necrologio e a raccontare come siano deceduti. Soltanto così potrebbe rivivere nella memoria di tutti quel «giovannotto disoccupato che abbiamo sorpreso già più volte a fissare la chiavetta del gas o la corda per stendere i panni e che al mattino non è nel suo letto»³³. In quell'*adynaton* che vede i morti raccontare la loro fine, l'utopia di Vittorini si inceppa e il lungo frammento del *Barbiere* non potrà che rimanere sospeso in quell'avverbio, «allora», metafora di un tempo che, almeno per il momento, l'autore preferisce lasciare cadere nel vuoto del suo brogliaccio.

In relazione con l'energia sprigionata dalla sua perenne e onnivora aspirazione a «dire», l'autore sembra non raccontare ma mostrare, nei tormenti e negli spazi bianchi delle sue carte, «la violenza dei conflitti, il prezzo delle scelte, le realizzazioni impossibili, l'intoppo, la cesura, la perdita, l'emergenza delle intensità»³⁴ che stanno alla base sia del suo statuto ontologico di uomo che della sua impalcatura ideologica di scrittore, in un tirocinio verso il cambio continuo, insoddisfatto di sé, come se l'insoddisfazione fosse un metodo: il suo metodo.

E Vittorini è consapevole di questo suo limite: in un'intervista rilasciata all'amico Raffaele Crovi nell'autunno '53, infatti, dirà che i suoi incessanti tentativi di «dire tutto dell'intero mondo in una sola storia o addirittura in una sola frase» e renderlo immediatamente pubblico non erano altro che il sigillo di «una frase aperta» ma, al contempo, «ininterrotta» rispetto al suo flusso di idee, rispetto alla vita. Così, il momento in cui ha detto «no, devo fermarmi», il momento in cui ha deciso di far tacere il barbiere «fermandosi come ci si ferma su un

³¹ Perrone, *Dalle Città del mondo al Manoscritto di Populonia*, cit., p. 207.

³² Vittorini, *Il barbiere di Carlo Marx*, cit., p. 1022.

³³ Ivi, p. 1019.

³⁴ J. Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1982, pp. 13-15.

cantiere» è accaduto *ex abrupto* perché «improvvisamente attratto» dalla «mappa di storie fantastiche e realistiche», che avrebbero potuto «svilupparsi all'infinito o anche interrompersi di colpo», delle *Donne di Messina*.

Del resto, chioserà: «Non sono mai stato un bravo programmatore, né come uomo né come scrittore; vivo [...] provocato da continue accelerazioni, deviazioni, novità, frammenti d'esperienza. È così che riesco a recuperare ogni giorno la progettualità e l'ottimismo»³⁵.

³⁵ R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 298-299.

