

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE

XXXI CICLO

Corinne Pontillo

«IL POLITECNICO»

PROGETTO E STORIA DI UNA NARRAZIONE VISIVA

Tesi

TUTOR

Chiar.ma Prof.ssa M.C. Paino

ANNO ACCADEMICO 2017 – 2018

Indice

Premessa	p. 5
1. Intorno al «Politecnico»: il giornalismo secondo Vittorini	
1.1 <i>Da «La conquista dello Stato» a «l'Unità»</i>	p. 12
1.2 <i>La rinascita di un ideale pratico</i>	p. 22
1.3 <i>Un panorama foto-giornalistico</i>	p. 37
1.4 <i>Immagini critiche</i>	p. 45
2. Fotografie d'inchiostro	
2.1 <i>Rivedo, ritocco tutto</i>	p. 53
2.2 <i>Narrare il visibile</i>	p. 67
2.3 <i>I fotogrammi</i>	p. 83
2.4 <i>Scatti d'autore</i>	p. 92
3. La grafica	
3.1 <i>Con Albe Steiner</i>	p. 105
3.2 <i>Verso la prima pagina</i>	p. 109
3.3 <i>Non parlo più</i>	p. 117

4. «Il Politecnico» in digitale

4.1 Stato dell'arte p. 129

4.2 Percorsi futuribili p. 132

4.3 Progetto SIR p. 136

Appendice p. 139

Bibliografia p. 188

Premessa

Non era l'ardore a mancarci

Elio Vittorini

All'alba del 26 aprile 1945, nel clima di ritrovata libertà che succede al crollo del regime, si assiste a una straordinaria fioritura di iniziative editoriali. La stampa reagisce alle coercizioni a cui è stata precedentemente sottoposta e manifesta in un'esplosione di testate giornalistiche la volontà di comprendere uno scenario molto più articolato di quanto l'informazione ufficiale non abbia lasciato intendere negli anni precedenti.

In Italia si ricompongono le schegge di un percorso storico che ha lasciato dietro di sé distruzioni belliche e traumi collettivi, e in tale processo il giornalismo riveste un ruolo certamente non secondario. All'indomani della Liberazione, pur nella penuria di mezzi e di rifornimenti, soltanto a Milano, con la stessa produttività che si registra in altri centri urbani della penisola, escono «l'Unità», «Avanti!», «L'Italia libera», «Il Popolo», il «Giornale lombardo», nell'ambito di una rinascita dell'informazione alla quale concorrono diverse tipologie di periodici. Alla proliferazione dei quotidiani, infatti, per altro ancora legati ad un assetto grafico tradizionale, con lunghi testi ingabbiati in una rigida verticalità, si affianca la pubblicazione di settimanali, spesso simili nel formato e nei contenuti allo stile dei quotidiani ma promotori di un impiego originale delle immagini. Tra i rotocalchi illustrati, meritano senz'altro una menzione «L'Europeo» di Arrigo Benedetti, «Tempo nuovo» (poi «Tempo», nel recupero della denominazione che il giornale presentava prima della guerra), «Oggi». L'impiego della fotografia proposto da tali riviste mostra declinazioni differenti – «L'Europeo» delega i suoi tratti distintivi alle immagini isolate, crude, qualche volta violente; «Tempo» elabora i prodromi del fototesto giornalistico, affidando alle immagini il 'racconto' degli avvenimenti; «Oggi» prova a interpretare i gusti dei lettori

facendo perno sulla fotografia intimista – ma tutte concorrono a una nuova definizione della cultura dell’immagine negli anni dell’immediato dopoguerra.¹

In questo contesto, la parabola breve ma ardente del «Politecnico», settimanale e poi mensile di cultura contemporanea, trova una peculiare possibilità di espressione. Pubblicata a Milano per Einaudi, diretta da Elio Vittorini tra il 1945 e il 1947, la rivista con i suoi trentanove fascicoli scardina i baluardi più stantii della comunicazione giornalistica e, con atteggiamento estremamente ricettivo, ritrae la realtà composita, caotica, contraddittoria di quello scorcio di secolo.

A un *excursus* teso a ripercorrere le fasi di elaborazione del progetto del «Politecnico» e dell’‘idea’ di cultura adottata dal periodico è dedicato il primo capitolo della tesi. La sezione è introdotta da un ragguaglio sull’attività pubblicistica di Vittorini e da una mappatura dei periodici che costituiscono un punto di riferimento per lo scrittore durante gli anni di pubblicazione del giornale. Da un lato, questa prima ricognizione consente di scorgere il profilo di un autore che collabora assiduamente con quotidiani e riviste, ricavandosi un posto nella schiera degli scrittori e delle scrittrici, nutrita dai nomi di Calvino, Montale, Moravia, Ortese, Buzzati, Caproni, Manganelli, Pasolini, Sciascia, che nel corso del Novecento hanno unito alla produzione creativa l’attività giornalistica.² Dall’altro, la costellazione dei periodici delineata dalle richieste interne alla casa editrice Einaudi, dai rimandi, dagli scambi, dalle possibili influenze giornalistiche rivelano un *background* tutt’altro che dimesso. «Il Politecnico» appare infatti connesso a un panorama che ingloba, sotto l’egida di una significativa attenzione alla componente illustrativa, tanto esperienze prebelliche come il longanesiano «Omnibus» e «Tempo», quanto gli statunitensi «Life» e «Look». Inoltre, dai carteggi conservati al Fondo Giulio Einaudi di Torino, a cui si è fatto riferimento anche in assenza dell’archivio del «Politecnico»,³ si è avuto conferma di un

¹ Per una panoramica sulla stampa periodica italiana e sui giornali illustrati del dopoguerra cfr. F. Contorbia (a cura di), *Giornalismo italiano 1939-1968*, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2009, v. III, pp. XI-LV; U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 159-193; A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 48-66.

² Per un approfondimento in tal senso cfr. almeno C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010; C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

³ Come ha ricordato Franco Fortini: «Verso la metà del mese di settembre 1945, nella sede milanese di Einaudi, al numero 26 di viale Tunisia, lavoravo a preparare il primo numero del

ulteriore interesse rivolto ad altre testate americane, tra le quali «New Masses», che contribuisce ad ampliare il mosaico fotogiornalistico in cui si colloca la rivista vittoriniana.

L'ultima parte di questo primo segmento della tesi, riservata a uno sguardo sul rapporto tra Vittorini e la fotografia e alla ricezione critica della componente illustrativa del «Politecnico», si riallaccia al secondo capitolo, interamente basato sulla discussione intorno all'apparato fotografico del periodico, dall'ossessivo rinvio alle immagini rintracciabile nell'epistolario al criterio di impiego delle fotografie tra le pagine della rivista e al loro dialogo con i frammenti paratestuali, in particolare con le didascalie. I contrappunti verbo-visivi ai quali il periodico affida un'importanza decisiva nel progetto di rinnovamento culturale che intende portare avanti si incanala in quella linea di ricerca che, dopo le intuizioni degli anni Ottanta e Novanta di Falaschi, Panicali, Zancan, è stata riportata alla luce da Rizzarelli e si è sviluppata in anni recenti con i contributi di Lupo, Paino, Rella. Curando nel 2007 la ristampa anastatica della settima edizione di *Conversazione in Sicilia*, illustrata dalle fotografie di Luigi Crocenzi, Rizzarelli si è soffermata sulle «finalità narrative e non puramente didascaliche» delle fotografie nelle esperienze vittoriniane antecedenti a *Conversazione* e ha posto l'accento sulle «potenzialità semantiche e diegetiche»⁴ offerte dall'utilizzo dei materiali iconografici da parte dello scrittore. Dopo aver cercato di indagare la funzione delle immagini isolate del «Politecnico», anche nel connubio con i testi, è proprio sulla dimensione narrativa delle sequenze fotografiche che il secondo capitolo focalizza l'indagine, su una inclinazione al racconto che si scopre intessuta di molteplici apporti, provenienti dal codice cinematografico, dalla tradizione fotografica americana e, non ultima, dalla poetica di Vittorini, che, vedremo, informa di sé ogni singolo organo della rivista.

settimanale che si sarebbe chiamato "Il Politecnico". [...] Rammento bene il classificatore metallico che conteneva tutto l'archivio; quello stesso che, l'anno seguente, si trasferì in via Filodrammatici 5, dove ebbe sede il mensile, e di cui non si è mai saputo più nulla, e certo conteneva documenti di non poco interesse; che un giorno emergeranno, se taluno non ha frattanto avuto interesse a distruggerli» (F. Fortini, *Per un mancato editoriale del Politecnico*, «Studi novecenteschi», n. 5, luglio 1973, pp. 121-142, ora in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 238)

⁴ M. Rizzarelli, *Postfazione*, in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007, pp. V-VI.

Le riflessioni a carattere interdisciplinare proposte nel corso dell'analisi dell'apparato fotografico, di cui si presenta una selezione esemplificativa in *Appendice*, cedono il passo, nel terzo capitolo, all'osservazione delle istanze rivoluzionarie espresse dal *layout* grafico del «Politecnico». Si affianca così a Vittorini la figura del responsabile della grafica per l'edizione settimanale del periodico, Albe Steiner, amico e sodale dello scrittore, nonché incarnazione artistica di una felice comunione d'intenti. La lettura delle bozze preparatorie del primo numero della rivista e l'approdo alla versione definitiva della testata e dell'impianto delle griglie grafiche rende possibile, infatti, il pedinamento della spregiudicata opera di rigenerazione culturale e sociale compiuta dal giornale in virtù non solo dei contenuti, siano essi concernenti la letteratura, la politica, l'arte, l'economia, e dell'integrazione tra parole e immagini, ma anche dei messaggi comunicati dalla partitura della pagina e dal riconoscibile dinamismo conferito da Steiner alla strutturazione dei fogli.

Il sopraggiungere, nella primavera del 1946, dei cambiamenti implicati dalla trasformazione in mensile e da una periodicità destinata a uno svolgimento irregolare, insieme alle difficoltà a cui «Il Politecnico» andrà incontro fino al termine del 1947, data della sua cessazione, sono al centro del paragrafo conclusivo del terzo capitolo. A fronte di un contesto politico che si avviava a rapide mutazioni, si riprendono le fila del discorso, ampiamente dibattuto e oscillante ora in direzione delle responsabilità del Partito Comunista, ora delle coordinate editoriali dell'Einaudi, relativo alla asistematicità della rivista, al presunto disordine contenutistico e, in ultima analisi, a quei margini di autonomia culturale che sotto la vigile guida del suo direttore il periodico riesce a ritagliarsi e che si riveleranno fatali per la sua sopravvivenza.

All'interno di un processo, estremamente attuale, di smaterializzazione del patrimonio culturale e della sua tutela e valorizzazione per mezzo delle risorse informatiche, il quarto capitolo offre un elenco ragionato delle versioni digitali del «Politecnico». A riprova dell'importanza di una fruizione quanto più possibile 'aperta' dei percorsi tematici e visivi formulati dalla rivista, infine, si propone un resoconto dell'attività di digitalizzazione di una parte della rivista, condotta in collaborazione con l'Università di Parma nell'ambito del programma SIR *Italian*

film criticism in post-war cultural e popular periodicals (1945-1955): models and criteria for an accessible and scalable database, che ha come obiettivo la creazione di una banca dati contenente gli articoli sul cinema apparsi nelle riviste, non esclusivamente di settore, pubblicate in Italia nel dopoguerra. Tra queste figura «Il Politecnico» che, come si vedrà, ancora una volta, perfino al variare della prospettiva, continua a irradiare attraverso gli interventi di critica cinematografica, nel tentativo di colmare il vuoto culturale preesistente, l'impegno profuso pure in altri campi del sapere; lo stesso impegno che, con commovente ingenuità talvolta, ma anche con vigorosa modernità, la rivista impiega nella sua complessiva e incisiva sperimentazione.

Desidero ringraziare Walter Barberis e Anna Steiner, che hanno autorizzato la consultazione, rispettivamente, del Fondo Giulio Einaudi e delle carte private di Albe Steiner.

Grazie infinite a Marina Paino, per la sua guida, e a Maria Rizzarelli, che rischiarà e illumina.

Abbreviazioni

TESTI EDITI

- AP *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- LAS I *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- LAS II *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- LCM *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.
- ON I *Le opere narrative* [1974], a cura di M. Corti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996, v. I.
- ON II *Le opere narrative* [1974], a cura di M. Corti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, v. II.
- PL «Il Politecnico», Torino, Einaudi, 1945-1947, ristampa anastatica, Torino, Einaudi, 1989.

TESTI INEDITI

- AECA Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore. Serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza con autori e collaboratori italiani.
- AECR Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore. Serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza in ordine a riviste.

- AEGS Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore. Serie Verbali editoriali, sottoserie Giornali di segreteria.
- APV Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) di Milano, Fondo Vittorini. Università degli Studi di Milano.
- AS Archivi storici del Politecnico di Milano. Archivio Albe e Lica Steiner.
- OS Studio Origoni Steiner. Fondo tratto dalle carte private di Albe e Lica Steiner.

Intorno al «Politecnico»: il giornalismo secondo Vittorini

1.1 Da «La Conquista dello Stato» a «l'Unità»

Animata da una costante tensione verso il presente, l'attività creativa di Vittorini si è giovata fin dagli esordi di un proficuo scambio con il parallelo impegno dell'autore nel campo della pubblicistica. Dalla metà degli anni Venti circa, le prose d'intervento ospitate da quotidiani e riviste – con cui lo scrittore siciliano, ancora giovanissimo, dalla periferica Siracusa reclama il contatto, spinto da un precoce, febbrile ingegno – rappresentano un significativo segmento della produzione vittoriniana e ne riflettono gli equivoci e i disinganni ideologici, l'onestà intellettuale, l'inesausta ricerca della verità. Sono ormai diverse e autorevoli le fonti che mirano a ricostruire i primi passi del Vittorini pubblicista,¹ tanto più interessanti quanto più atte a dimostrare come nella stampa periodica convergano il debutto critico, letterario e, ancor prima, latamente giornalistico dell'autore.

Per ripercorrere rapidamente le tappe di questo frammento della formazione dello scrittore, non si può che partire da *L'ordine nostro*. A siglare gli albori del pensiero vittoriniano, infatti, è l'articolo apparso il 15 dicembre 1926 su «La Conquista dello Stato» e riconosciuto come il primo testo pubblicato da Vittorini. La rivista, fondata nel 1924 e diretta da Curzio Malaparte, rappresenta il canale

¹ Cfr. R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 41-171; G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 3-68; A. Panicali, *Il primo Vittorini*, Celuc, Milano, 1974, pp. 3-52; Ead., *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, pp. 9-108; M. Rizzarelli, *Parole "solo per avventura" quotidiane. Vittorini pubblicista*, in C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 333-347; R. Rodondi, *Introduzione*, in LAS I, pp. XVII-LVIII. A Raffaella Rodondi si rimanda anche per l'apparato di note presente in calce a ciascun articolo nel primo volume della raccolta einaudiana *Letteratura arte società*.

attraverso il quale si consuma il rapporto con il saggista e scrittore pratese, designato dal Nostro, in questa prima, inquieta stagione, come maestro e mentore. Prova tangibile di un'interazione con Malaparte e di una giovanile identificazione ideologica e perfino formale,² lo scritto, poi significativamente rimosso nella successiva ricomposizione dei propri contributi critici e teorici operata da Vittorini in *Diario in pubblico*,³ nel delineare un ritratto dell'italiano «uomo ordinario», «popolano comune»,⁴ esibisce le tessere di un mosaico politico antiliberale e antiborghese fomentato dalla nascente dittatura fascista. Al sodalizio con Curzio Malaparte e, tramite la sua intercessione, anche all'amicizia con Enrico Falqui, lo scrittore siciliano deve l'avvio delle nutrite collaborazioni con i giornali da cui egli trae sul finire degli anni Venti stimolo e sostentamento. Per il settimanale «La Fiera letteraria» (poi trasformata in «L'Italia letteraria»), ad esempio, di cui nel 1927 Malaparte diviene caporedattore e Falqui collaboratore per la sede romana, Vittorini segue le rappresentazioni classiche di Siracusa e pubblica, il 12 giugno 1927, la sua prima prova narrativa, il *Ritratto di re Gianpiero*,⁵ probabilmente il frammento di un progetto di romanzo più ampio che non fu mai attuato.

Al marzo 1928 risale un altro incontro destinato a svilupparsi in futuro, quello con il fondatore della rivista bolognese «L'Italiano», Leo Longanesi, del quale Vittorini accoglie prontamente l'invito a collaborare. Al giornalista, appena un anno dopo, sul settimanale d'arte siracusano «L'Azzurro» l'autore dedicherà un ossequioso omaggio:

Leo Longanesi, il Direttore dell'«Italiano», è un omino alto appena una spanna ma che dalla pianta dei piedi alla fodera del cappello si direbbe fatto tutto di sale. Una statua di sale? Vivaddio, con un omino di questo genere, Siracusa in un giorno e mezzo volterebbe faccia. [...] Intanto, è bene lo si sappia, egli fa uscire da due anni, assolutamente solo e di tasca propria, un

² Al più maturo autore Vittorini si adegua anche nell'accidentata sintassi e nelle arcaizzanti scelte lessicali (cfr. R. Rodondi, *Introduzione*, cit., pp. XXIV-XXVI).

³ Per la selezione dei testi e per le precise scelte culturali operate da Vittorini in *Diario in pubblico* cfr. M. Rizzarelli, «Qualcosa che somiglia al latte e al miele»: le ragioni di un'autobiografia in pubblico, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, Pisa, ETS, 2018, pp. 113-125.

⁴ E. Vittorini, *L'ordine nostro*, «La Conquista dello Stato», III, n. 13, 15 dicembre 1926, ora in LAS I, p. 3.

⁵ E. Vittorini, *Ritratto di re Gianpiero*, «La Fiera letteraria», 12 giugno 1927, ora in ON II, pp. 685-690.

foglio quindicinale che onora l'Italia, stampa dei libri che sono un gioiello tipografico, e sfolte la gente quasi con drammaticità, in una maniera socratica e definitiva. Di lui si ritiene memorabile il *Decalogo del Milite Fascista* che Mussolini ha reso legittimo ed esecutivo per tutte le caserme della Milizia.

È una testa di cui la Rivoluzione non potrebbe fare a meno.⁶

Ancora fazioso e suggestionato da istanze strapaesane è il percorso dello scrittore in questa fase così fortemente contrassegnata da un'attività frenetica e da continue, ma per il momento transitorie, partenze da Siracusa.

Sporadici e non particolarmente rilevanti risultano i contatti con la stampa siciliana, e limitati ad un esiguo numero di pubblicazioni sul citato «Azzurro»,⁷ diversamente da quanto avviene con alcune testate nazionali. Nel biennio 1928-1929 si assiste all'avvio delle collaborazioni con «Il resto del Carlino», «Il Mattino», «La Stampa», passata dal febbraio 1929 sotto la direzione di Malaparte. Nel primo quotidiano, peraltro, si trova lo scritto d'esordio del Vittorini critico e osservatore della letteratura italiana del Novecento, *La lezione della «Ronda»*,⁸ che rende esplicite, accanto agli abbagli politici allineati al cosiddetto fascismo di sinistra e prima dell'inserimento nell'ambiente solariano, le scelte letterarie dello scrittore, tese ad elogiare e a recuperare l'eredità di quella prosa d'arte che la rivista romana aveva cercato di nobilitare.

Notoriamente determinante per l'apprendistato stilistico e per la coscienza politica di Vittorini, «Solaria» inaugura la virata europeista che prepara il terreno a una più profonda e tribolata svolta ideologica. Nella breve autobiografia proposta dallo stesso autore in *Della mia vita fino a oggi*, così viene rievocato l'inizio della collaborazione con la rivista fiorentina:

Su di essa pubblicai la maggior parte dei racconti che, nel 1931, raccolsi in volume, come mio primo libro, sotto il titolo di *Piccola borghesia*. Fui così un «solariano» e solariano, negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista antitradizionalista.⁹

⁶ E. Vittorini, *Calepino letterario*, «L'Azzurro», I, n. 2, 3 febbraio 1929, ora in LAS I, pp. 42-43.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 42-48; *Id.*, *Stagione natia*, «L'Azzurro», I, n. 3, 10 febbraio 1929, pp. 49-52.

⁸ E. Vittorini, *La lezione della «Ronda»*, «Il Resto del Carlino», 20 ottobre 1928, ora in LAS I, pp. 27-31.

⁹ E. Vittorini, *Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, «Pesci rossi», XVIII, n. 3, marzo 1949, ora in LAS II, p. 510. Il testo è pubblicato anche in *Appendice* a AP, pp. 421-428.

Sebbene passibile di una idealizzazione e di una lettura a posteriori – «in questo ricordo di Vittorini» precisa Raffaele Crovi «c'è un abile intreccio di falsificazione e verità: “Solaria” era europeista ma non era antifascista»¹⁰ – il brano riconduce l'esperienza solariana a quel grumo originario di dissenso che di lì a pochi anni evolverà in vera e propria opposizione. Gli orizzonti culturali che si dispiegano a partire dalla rivista e l'acquisita consapevolezza di un provincialismo attribuito alla letteratura italiana sono del resto teorizzati e risolutamente abbracciati da Vittorini nel celebre *Scarico di coscienza*. Vale la pena ricordarne qualche stralcio:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal diletterantismo e da D'Annunzio; e D'Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi attorno il disgusto persino della parola. Poi chi avevamo davanti a noi? *L'Estetica* di Croce ci lasciava freddi come una stella notturna, [...]. Prezzolini, «La Voce» non insegnavano nulla. Nulla Papini. Nulla Soffici. Essi non hanno fatto la carriera che ci voleva per essere i nostri maestri; né l'opera loro ebbe tanta consistenza da giungere fino a noi con qualche utilità [...]. Quanto al futurismo, le nostre opinioni addirittura risalivano il tempo, lo condannavano nel carattere; esso aveva esorbitato dalla storia letteraria, inferiore e mediocre già dalla nascita, forse del tutto privo d'intelligenza, certo di validità intellettuale. Oggi un poco guardiamo a Verga. Ma è certo che Verga abbia potuto influire, con la sua riservata arte narrativa, sulla formazione del nostro temperamento? [...]

Ci siamo sorpresi, forse senza saperlo noi stessi, senza che altri lo sospettasse, nella più stretta parentela con Proust, con Gide, con il pensiero europeo. È inutile tacerlo o dissimularlo. Proust è il nostro maestro più genuino, più spontaneo, più caro.¹¹

Le relazioni con «Solaria», che guarda alle ricostruzioni memoriali e alle agitazioni interiori provenienti dalle punte più avanzate della letteratura europea e francese in particolare, si consolidano nel 1930, allorché Vittorini, ottenuto l'incarico di correttore di bozze presso la rivista fiorentina, si trasferisce da Gorizia, dove si era recato pochi mesi prima in compagnia della moglie Rosina Quasimodo e del figlio, a Firenze, prima tappa di una geografia biografica e

¹⁰ R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 71.

¹¹ E. Vittorini, *Scarico di coscienza*, «L'Italia letteraria», I, n. 28, 13 ottobre 1929, ora in LAS I, pp. 121-126. Con il titolo *Maestri cercando*, il testo confluirà come scritto d'apertura in *Diario in pubblico* (cfr. Id., *Diario in pubblico* [1957], a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016, pp. 21-23).

letteraria che consente all'autore di stringere legami con Montale, Quasimodo, Ferrata, Bilenchi.

In un periodo di «scatenamento pubblicistico»,¹² è proprio tramite Eugenio Montale che Vittorini riesce a guadagnarsi il ruolo di correttore di bozze a «La Nazione», un lavoro che se, da un lato, mette lo scrittore nelle condizioni di far fronte ai mai sottaciuti problemi economici, dall'altro, gli procura non pochi disagi, da un'intossicazione da piombo a un'altrettanto intensa insofferenza alla quale i ritmi serrati e le difficoltà a ricavare del tempo da dedicare all'attività narrativa e critica lo conducono giocoforza. Nonostante le complicazioni, alla parentesi lavorativa all'interno della «Nazione», tuttavia, l'autore farà risalire quella prima traduzione del *Robinson Crusoe* che, grazie alla conoscenza della lingua inglese da parte di un collega che gli fa da guida, costituisce il primo nucleo della fondamentale frequentazione della letteratura anglo-americana.¹³ Ma più delle altre testate,¹⁴ una volta abbandonato l'impiego presso il quotidiano nel 1931, al centro dell'attività pubblicistica di Vittorini durante il soggiorno fiorentino si situa «Il Bargello», settimanale della Federazione Fascista di Firenze. Fondata nel giugno 1929 da Alessandro Pavolini, futuro responsabile del Ministero della Cultura Popolare, alla rivista è legata una collaborazione dell'autore che, attraverso scritti di intervento politico e di critica letteraria, figurativa e cinematografica, si estende fino al 1937; un arco temporale, questo, tutt'altro che omogeneo e segnato, *ça va sans dire*, da profondi rivolgimenti. È all'interno di questi estremi cronologici, inoltre, che Vittorini prende parte al dibattito sviluppatosi intorno al lavoro del pubblicista, per il quale l'autore rivendica il riconoscimento sindacale e la stipula di un regolare contratto,

¹² R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 83.

¹³ «Nella tipografia della “Nazione” si aveva mezz'ora di tempo libero tra il momento in cui terminava il lavoro effettivo e il momento in cui [...] si poteva rincasare. Alcuni operai occupavano quella mezz'ora risolvendo *puzzles*, altri discutendo di calcio, altri leggendo e persino studiando. Il mio amico che conosceva l'inglese accondiscese a insegnarmi l'inglese. E fu in un modo molto speciale che cominciammo. Fu sul testo del *Robinson Crusoe*, leggendolo e traducendolo parola per parola, scrivendo sopra ogni parola inglese la corrispondente parola italiana... Poi continuai da solo, un po' come un sordomuto, su testi ancora di Defoe, e su autori del Settecento, su autori dell'Ottocento, su autori contemporanei anche americani fino al giorno in cui mi trovai in grado di poter tradurre correttamente» (E. Vittorini, *Della mia vita fino a oggi*, cit., pp. 510-511).

¹⁴ Si ricordi che, tra i numerosi interventi della prima metà degli anni Trenta, si annoverano anche le recensioni pubblicate sulle riviste «Pegaso» e «Pan», entrambe dirette da Ugo Ojetti.

dimostrando di aver acquisito nel settore della stampa periodica una competenza e una maturità notevoli.¹⁵

Ad inaugurare un significativo cambio di prospettiva nel percorso biografico e intellettuale di Vittorini, in concomitanza con l'avvio dell'attività di traduttore e poi anche di consulente per Mondadori, è il viaggio a Milano compiuto nei primi mesi del 1933, a cui faranno seguito diverse visite nel capoluogo lombardo fino al definitivo trasferimento avvenuto tra il febbraio e il marzo del 1939. La folgorazione esistenziale e letteraria, nonché la valenza simbolica di cui si carica quel primo impatto con la città lombarda, sede di un'attraente modernità e, più avanti, polo nevralgico della lotta resistenziale, traspare dalle testimonianze dell'autore, tanto da quelle depositate nella corrispondenza coeva («T'invidio» confida a Silvio Guarnieri in una lettera del 7 marzo 1933 «perché Firenze è molto molto porcheria, e da qui Milano mi sembra più avventurosa di un'Australia; al confronto»),¹⁶ tanto dalle dichiarazioni di poetica elaborate a distanza di tempo (si pensi alla rilevanza attribuita a quel primo viaggio a Milano nella nota *Prefazione al Garofano rosso*).¹⁷ Ai fini dell'*excursus* qui abbozzato, appare interessante rilevare come l'inserimento nel tessuto culturale milanese, palesemente agognato da un Vittorini che riconosce la marginalità e ne rifiuta le implicazioni, oltre che attraverso l'attività editoriale, passa anche per il lavoro pubblicistico, caratterizzato tra il 1933 e l'anno successivo pure dall'inizio della collaborazione

¹⁵ Cfr. almeno E. Vittorini, *Giustizia per il pubblicista*, «Il Bargello», VII, n. 5, 3 febbraio 1935, ora in LAS I, pp. 838-840 e, sul versante critico, A. Panicali, *Sulla collaborazione al «Bargello»*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 964-970.

¹⁶ Lettera a Silvio Guarnieri, [Firenze], 7 marzo 1933, LCM, p. 7. Sempre all'amico, a distanza di qualche mese Vittorini confessa: «In gennaio tornerò a Milano ancora sai? Non farò che tornare a Milano, da ora in poi: sarà il mio motivo condizionale di vita» (Lettera a Silvio Guarnieri, [Firenze], 22 ottobre 1933, LCM, p. 25). Al rapporto di Vittorini con la città di Milano è stato dedicato nei giorni 19 e 20 febbraio 2016 un convegno organizzato dal Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano e dal Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita dell'Università Cattolica, con il patrocinio della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria); gli atti sono adesso raccolti nel volume V. Brigratti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit.

¹⁷ «Il numero [di "Solaria"] uscito nel febbraio del 1933 portò la prima puntata del *Garofano rosso*. Il numero era fresco ancora in marzo, quando feci un viaggio a Milano. Se scriverò mai un'autobiografia racconterò della grande importanza che ebbe per me quel viaggio a Milano. Ne tornai innamorato di luoghi e nomi, del mondo stesso, come ero stato altre volte solo nella mia infanzia» (E. Vittorini, *Prefazione alla 1 edizione del «Garofano rosso»*, Milano, Mondadori, 1948, ora in ON I, p. 426).

al quotidiano milanese «L'Ambrosiano», in cui Vittorini si esprime con articoli dedicati prevalentemente alle arti figurative e all'architettura.¹⁸

Dopo una prima avvisaglia circa la natura reazionaria del fascismo in corrispondenza della repressione operaia verificatasi in Austria nel 1934,¹⁹ nella seconda metà degli anni Trenta Vittorini si ritrova ad affrontare la contraddizione fino in fondo, avviandosi ad una tormentata e progressiva presa di coscienza. Appresa la notizia della vittoria delle elezioni da parte del Fronte popolare spagnolo nei primi mesi del 1936, episodio che sembra già preannunciare drammatiche conseguenze, dalle colonne del «Bargello» lo scrittore lancia un monito, destinato a cadere nel vuoto, sulla necessità di distinguere il fascismo dagli autoritarismi europei:

Certi giornali, nel riferire sull'attuale lotta politica in Spagna, hanno lasciato di nuovo trapelare il loro solito vizio costituzionale, voglio dire il filo destrismo. L'abbiamo detto almeno una volta l'anno: è un grosso sbaglio da parte nostra. Le cosiddette reazionarie «destre europee» non hanno nulla a che fare col Fascismo [...] e il Fascismo non ha che da perdersi ad appoggiarsi, fuori d'Italia, su di esse. [...] L'abbiamo detto e lo ripetiamo. Le velleità di dittatura che non corrispondono a un contenuto fascista compromettono il nome fascista. Le acque vanno separate.²⁰

In questo vano grido d'allarme cova già l'amara disillusione che di lì a poco, con il sostegno del regime all'*escalation* dittatoriale di Francisco Franco, determinerà quel cambio di barricata che tanto peso rivestirà nella formazione umana e professionale di Vittorini. Il turbamento a cui lo scrittore va incontro è palpabile e prefigura una partecipazione diretta immediatamente reclamata. Si ricordi, ad esempio, la reazione al silenzio di Silvio Guarnieri sugli avvenimenti

¹⁸ Cfr. E. Vittorini, *Le forche Waldemarie*, «L'Ambrosiano», 1 febbraio 1934, ora in LAS I, pp. 739-743; Id., *Raffaele nel paese delle meraviglie*, «L'Ambrosiano», 28 febbraio 1934, ora in LAS I, pp. 744-747; Id., *Case popolari e case minime*, «L'Ambrosiano», 7 marzo 1934, ora in LAS I, pp. 753-756; Id., *Lo «stile» Novecento*, «L'Ambrosiano», 2 maggio 1934, ora in LAS I, pp. 757-759; Id., *I. Si salvi chi può*, «L'Ambrosiano», 7 giugno 1934, ora in LAS I, pp. 759-763; Id., *Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, «L'Ambrosiano», 14 giugno 1934, ora in LAS I, pp. 764-767; Id., *L'inflazione dei giovani*, «L'Ambrosiano», 21 giugno 1934, ora in LAS I, pp. 768-770.

¹⁹ «Doveva essere la posizione che prese la stampa ufficiale nei riguardi degli avvenimenti viennesi di febbraio '34, a darci la prima smentita per noi efficace circa il nostro granchio» (E. Vittorini, *Prefazione alla I edizione del «Garofano rosso»*, cit., p. 449).

²⁰ E. Vittorini, *Atlante universale*, «Il Bargello», VIII, n. 18, 23 febbraio 1936, ora in LAS I, p. 926.

del 1936 in una lettera del 25 luglio di quell'anno, dove Vittorini redarguisce schiettamente l'amico:

Ma è semplicemente assurdo che mentre in Spagna sta succedendo quello che sta succedendo tu mi parli di Garofano e di giro in Istria e di costume letterario senza una parola per quelli là. [...] Io è una settimana che non dormo – non dormo – per l'ansia che quei maledetti generali non l'abbiano vinta. E per la rabbia e lo schifo che mi fanno i nostri giornali col loro atteggiamento filo-sediziosi.²¹

La crisi che succede allo scoppio della guerra civile spagnola si ripercuote anche sull'attività pubblicistica di Vittorini, ma senza determinarne affatto l'interruzione. Allontanatosi dal PNF, l'autore continua fino al mese di maggio del 1937 a scrivere sotto pseudonimo sul «Bargello» e già dal luglio dello stesso anno inaugura una nuova stagione critica e giornalistica tessendo relazioni con «Letteratura», che sotto la guida di Alessandro Bonsanti eredita una parte dei collaboratori di «Solaria», e dal novembre del 1937 con «Omnibus», fondato da Leo Longanesi.²²

Ininterrotta e, anzi, in via di consolidamento appare anche l'attività editoriale, che sullo scorcio degli anni Trenta e per la prima metà degli anni Quaranta è legata alla consulenza prestata a Bompiani. Presso la casa editrice milanese Vittorini progetta la pubblicazione, oltre che delle più note collane «Pantheon» e «Corona», anche di alcuni tascabili inclusi nella serie denominata «La zattera», attiva tra il 1942 e il 1945; una collezione di piccoli volumi che potesse consentire anche ai militari di portare con sé qualche libro.²³ In un frangente storico delicatissimo, si delinea il profilo di un operatore culturale che agisce intercettando le piaghe del presente e collocando sullo stesso piano di un bisogno

²¹ Lettera a Silvio Guarnieri, [Santa Brigida], 25 luglio 1936, LCM, p. 58. A questo sfogo fa eco una lettera alla moglie Rosina, dove Vittorini afferma: «Io di questi giorni sono più esasperato che mai per via della Spagna, dove tutto va male» (Lettera a Rosina Quasimodo, [Bocca di Magra], 14 agosto 1936, LCM, p. 64). Tra i sintomi delle agitazioni provocate dai fatti storici di quell'anno si pensi anche all'immaginaria corrispondenza dalla Spagna che Vittorini propone al «Bargello», che però ne rifiuta la pubblicazione (cfr. E. Vittorini, *A Malaga ce l'hanno con l'Inghilterra*, in G. Falaschi (a cura di), *Elio Vittorini: lettere al «Bargello»*, «Inventario», XXIII, n. 13, 1985, ora in LAS I, pp. 964-968).

²² Sul rapporto con il settimanale romano, così come con gli altri due rotocalchi che dal 1939 al 1941 ospiteranno le traduzioni e la ricognizione di Vittorini sulla letteratura statunitense, «Oggi» e «Tempo», si tornerà più diffusamente nel prossimo paragrafo, nel momento in cui si prenderà in esame la componente illustrativa.

²³ Cfr. R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 192.

materiale anche la necessità della lettura. In questa operazione si riconoscono *in nuce* i segni distintivi di un impegno e di un'azione culturale che in condizioni d'urgenza si animano, elaborando, come si vedrà discutendo del «Politecnico», messaggi, contenuti, assetti grafici pienamente in linea con le contingenze da cui sorgono.

Tra il 1941 e il 1942 la responsabilità che Vittorini sente di dover assumere sul fronte politico viene messa in pratica. Lo scrittore entra in contatto con il movimento antifascista, e in particolare con la sezione comunista, e inizia a coordinare l'attività informativa. Oltre agli appelli e ai bollettini affidati al volantinaggio, Vittorini prende parte attiva nel lavoro di stampa clandestina curando la pubblicazione de «l'Unità», dove si espone, oramai, senza mezzi termini e con tipica cadenza retorica:

Cacciare i tedeschi, e subito, è dunque una necessità che si impone sotto ogni punto di vista. Noi non possiamo avere la pace perché abbiamo in casa i tedeschi. Non possiamo avere la libertà perché abbiamo in casa i tedeschi. Non possiamo avere giustizia perché abbiamo in casa i tedeschi. Vogliamo arrestare la distruzione delle nostre città, salvare le nostre possibilità di lavoro, assicurarci un avvenire, invece dobbiamo lasciare che la nostra miseria si accresca e la nostra rovina si completi, perché abbiamo in casa i tedeschi. I tedeschi sono i nemici di tutte le nostre esigenze di vita, materiali e spirituali.²⁴

All'indomani della Liberazione, che, come sappiamo, coglie un Vittorini reduce dalla reclusione nel carcere di San Vittore per aver organizzato un comizio il 25 luglio 1943, giorno della caduta di Mussolini, e dall'esperienza della fuga nel Sacro Monte di Varese, dove, identificato dalla polizia tedesca, si rifugia per nascondersi, lo scrittore porta avanti l'impiego presso «l'Unità» divenendone redattore capo.²⁵ Interessante, a tal proposito, appare il ricordo che di quel periodo ha lasciato Gian Carlo Pajetta:

²⁴ E. Vittorini, *Tedeschi e fascisti complottano contro il nostro paese*, «l'Unità», 7 settembre 1943, ora in LAS II, p. 197.

²⁵ Il 7 giugno 1945 Elio Vittorini informa il fratello Ugo: «I compagni mi hanno messo all'«Unità» come redattore capo» (AP, p. 3).

«L'Unità» di Milano lo ebbe, dopo la Liberazione, primo redattore capo. Nessuno di noi sapeva ancora bene che cosa fosse e che cosa dovesse fare un redattore capo. Non certo Vittorini, a cui non venne in mente di poter dire di no [...]. Ma erano tempo quelli – li ricordiamo con commozione, per lui e per noi – nei quali se avessimo detto a Vittorini che bisognava condurre un tram, la cosa gli sarebbe sembrata quasi naturale, comunque gli sarebbe parso impossibile non provarcisi, non farlo. Erano, del resto, i tempi nei quali il giovane critico letterario Mario Alicata faceva l'assessore alla Nettezza Urbana del comune di Roma, dimostrando di poter diventare quello che diventò poi, un dirigente politico.²⁶

La rievocazione dell'esponente del PCI restituisce il ritratto dell'impetuoso candore con cui Vittorini vive e assume su di sé le impellenze del reale; si tratta di un'immediatezza e di una riorganizzazione in presa diretta degli intenti ideologici e culturali che lo stesso Vittorini riecheggerà in riferimento all'esperienza partigiana:

La notte stessa che i tedeschi entravano in città ero con dei compagni in una casa per metà crollata. Qualcuno mi passò un arnese dicendomi che era il mio fucile e che avrei dovuto trovare il modo di portarlo fuori città. Mi diede anche una borsa piena di caricatori. Io non avevo mai avuto un fucile tra le mani, non avevo fatto il servizio militare e ignoravo persino come si carica una rivoltella. Non risposi niente ad ogni modo. Avvolsi di carta il fucile [...] e lo portai attraverso gli sbarramenti dei tedeschi che occupavano la città fino alla stazione ferroviaria di Milano-Certosa.²⁷

Sotto i colpi della lotta resistenziale la robusta tempra dell'intellettuale Vittorini è già forgiata e, dopo il 25 aprile, pronta a convogliare gli interventi a carattere letterario, figurativo, politico, prima disseminati lungo un reticolo di sedi, in un'unica rivista di sua creazione, «Il Politecnico. Settimanale di cultura contemporanea».

²⁶ G.C. Pajetta, *Anche un militante*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, p. 1076.

²⁷ E. Vittorini, *Della mia vita fino a oggi*, cit., p. 513. Sulle testimonianze dell'autore circa la sua esperienza resistenziale cfr. anche la lettera a Ernest Hemingway del 8 marzo 1948, Milano, AP, pp. 226-227.

1.2 La rinascita di un ideale pratico

Nel biennio in cui in Italia si assiste alla guerra civile, Milano si configura come un avamposto dell'organizzazione antifascista. Le forze progressive, di diversa provenienza partitica, tendono a raccogliersi in gruppi strutturati e danno vita ad organismi che orbitano intorno al Partito comunista, pur rimanendone esterni dal punto di vista organizzativo. Sotto la responsabilità del fisico Eugenio Curiel, è attivo nella città lombarda durante il periodo della lotta partigiana il Fronte della Gioventù, di cui fa parte anche Vittorini. È all'interno di questa associazione – che si propone di guidare i giovani nella lotta per la liberazione e di orientarne l'educazione in senso democratico – che circola l'idea di un periodico, la cui realizzazione è affidata a Curiel. Il capo del Fronte della Gioventù, nonché esponente del PCI, cade in piazzale Baracca per mano delle Brigate nere nel febbraio del 1945, ma il progetto di una rivista 'politecnica' verrà portato avanti dai suoi più stretti collaboratori, e da Vittorini in particolare. Nello stesso periodo, gli intellettuali che animano il Fronte che trova nei giovani i referenti principali si riuniscono nel Fronte della Cultura, che, attivo clandestinamente come punto di riferimento per le iniziative culturali milanesi e del nord Italia anche prima della Liberazione, trova la sua fondazione ufficiale soltanto dopo il 25 aprile. Protagonisti del Fronte della Cultura sono Elio Vittorini, che vi partecipa come membro del Comitato direttivo, Antonio Banfi, Giansiro Ferrata, Pietro Zveteremich, Misha Kamenetzky; tutti, e quest'ultimo con il nome di Ugo Stille, futuri interlocutori del «Politecnico». È nell'ambito dell'attività interna a questo raggruppamento che, morto Curiel, viene affidato a Vittorini l'incarico di realizzare un periodico, la cui pubblicazione passa anche attraverso una comunione d'intenti con la casa editrice Einaudi.²⁸

Nel tentativo di accogliere le istanze di opposizione e di rinnovamento che nell'arco resistenziale agiscono all'interno della città di Milano, nella primavera

²⁸ Per un'ampia ricostruzione dell'idea del «Politecnico» tra Fronte della Gioventù, Fronte della Cultura e sede milanese dell'Einaudi cfr. il fondamentale studio di Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 11-36; parte delle argomentazioni sono state riprese in un saggio di recente edizione, cfr. Ead., *«Il Politecnico»: progetti per una nuova cultura*, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 9-18. Per la definizione del progetto all'interno dell'Einaudi cfr. anche G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 170-182.

del 1945 viene inaugurata proprio nel capoluogo lombardo una sede Einaudi, che diviene dunque il terzo polo di riferimento insieme a Torino e Roma.²⁹ Una delle più consistenti iniziative editoriali che prendono forma in concomitanza con l'apertura della nuova sede si coagula intorno a ciò che sarà «Il Politecnico» e si concentra sulla figura di Elio Vittorini. Ne sono testimonianza eloquente gli scambi epistolari di quei mesi, che vedono direttamente coinvolta l'intenzione di Giulio Einaudi di avviare un periodico politico-culturale. Il 10 maggio 1945, ad esempio, Renata Aldrovanti riferisce all'editore di una riunione avvenuta a Milano in presenza, tra gli altri partecipanti, di Vittorini, Zveterevich e Kamenetzky:

Siamo oggi impegnati nel progetto di realizzazione della sede editoriale di Milano, in base a quanto da te disposto in Svizzera e al desiderio sincero che tutti noi abbiamo di proseguire una collaborazione alla Casa oggi più che mai vitale. [...]

Il nostro programma editoriale milanese, risponde ai criteri da te stabiliti: iniziare la pubblicazione di una rivista di punta che dovrebbe essere quella dal titolo «Il nuovo politecnico», organo centrale del Fronte della Cultura, iniziativa di carattere nazionale sorta da Curiel, Banfi, Vittorini che ne costituiscono il comitato d'iniziativa nazionale [...]. Questo Fronte della Cultura è destinato a interessarsi a tutti i problemi di cultura, artistici e scientifici, per una loro rivalutazione, o superamento, da elementi appartenenti a qualsiasi ideologia o partito ma sinceramente orientati su un piano progressista: è un fronte quindi aperto a tutto il popolo italiano, e la rivista si propone di richiamare attorno a sé la critica e la discussione costruttiva di quanti si interessano e potranno interessarsi alla cultura.³⁰

Una maggiore delucidazione circa il progetto di una rivista elaborata in seno al Fronte della Cultura si ritrova nella risposta di Giulio Einaudi alla lettera-verbale di Renata Aldrovanti, successiva di pochi giorni:

A Milano quello che si dovrebbe fare per convalidare questo fronte della cultura è un periodico, direi un settimanale politico-culturale, di otto pagine non tanto grandi, a un buon prezzo, che non impegni eccessivamente da un punto di vista finanziario. Dovresti discuterne con Vittorini, Kamenetsky e Ferrara tenendone informati gli amici di Torino e di Roma.³¹

²⁹ Sulla nascita della sede milanese dell'Einaudi, cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 183-208.

³⁰ Lettera di Renata Aldrovanti a Giulio Einaudi, Milano, 10 maggio 1945, in T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 5-7.

³¹ Lettera di Giulio Einaudi a Renata Aldrovanti (e per conoscenza a Elio Vittorini e Felice Balbo), [Roma], 16 maggio 1945, in AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 16. Il testo

Sorvolando per il momento sull'importanza che il formato e il prezzo accessibile rivestono in relazione all'idea di cultura trasmessa dal «Politecnico», si ritiene opportuno rilevare l'atteggiamento assunto nei confronti dell'iniziativa da parte di Vittorini, che ne diverrà l'unico direttore responsabile. Lo scrittore si impegna fin da subito a tessere una rete di relazioni e di scambi sia con le sedi dell'Einaudi che con le redazioni di altre riviste, e accompagna il lancio del periodico con l'invio ai possibili collaboratori di un programma-progetto³² che si rivela, tuttavia, la cartina al tornasole della diffidenza percepibile nelle posizioni dei consulenti 'torinesi' dell'Einaudi, Pavese in testa.³³

Nel rapporto di Vittorini con la casa editrice, in effetti, una probabile faglia latente si ravvisa già nella concezione della rivista portata avanti da Giulio Einaudi, che, come ha evidenziato Gabriele Turi,³⁴ in risposta all'invito dello scrittore siciliano di legare l'Einaudi al PCI,³⁵ nel luglio del 1945 precisa che «su un piano più generale politico di lavoro tra gli intellettuali la linea attuale come si va definendo a Roma è quella di fronte contro i residui del fascismo, fronte nel quale si possono accogliere elementi di partiti cosiddetti conservatori, che siano però sinceramente antifascisti e quindi sostanzialmente progressivi», e aggiunge che «questa linea è meno settaria di quella definita nell'ultima nota riunione di

della lettera è parzialmente riprodotto in M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 35 e citato in G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 171-172.

³² Cfr. LAS II, pp. 215-226. Il programma complessivo del «Politecnico» è stato precedentemente pubblicato in «Quaderni piacentini», nn. 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 27-35; in M. Forti, S. Pautasso (a cura di), *Il Politecnico* [1960], Milano, Rizzoli, 1975, pp. 6-12e in AP, pp. 403-414. Una copia dattiloscritta è conservata nelle carte di Albe Steiner in OS.

³³ «Il tuo programma è ciclopico» chiosa con memorabile affermazione Pavese, in riferimento al citato programma-progetto del «Politecnico», il 27 giugno 1945, «e fa sospirare tutti. Tutti dicono: Ma se è così la rivista è già fatta. Ti faremo presto le nostre deduzioni in merito. [...] Mentre mi stillo il cervello, voi tenete presente che Torino non sarà mai, a mio giudizio, una grande colonna dell'impresa» (C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 19. Limitatamente alla parte che riguarda «Il Politecnico», la lettera è riportata anche in AP, p. 6).

³⁴ Cfr. G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., p. 172.

³⁵ In una lettera di Elio Vittorini a Giulio Einaudi del 6 luglio 1945 si legge: «Bisogna che la Casa Einaudi si faccia conoscere come casa legata al P.C., che “Il Politecnico” sia riconosciuto come settimanale di cultura legato al P.C.» (AP, p. 11). Si badi, tuttavia, al fatto che nella lettera citata il nucleo della discussione riguarda i contatti con l'ambasciata sovietica e che più tardi, in mesi più vicini alla crisi del «Politecnico», sarà Vittorini stesso a dissuadere dall'identificazione del periodico con un organo del Partito comunista e a rammentare l'eterogenea origine partitica dei collaboratori.

Milano, dove si pensava in sostanza di fare un fronte delle sinistre».³⁶ Ma nei mesi di preparazione del periodico non è tanto, e soltanto, con gli orientamenti prospettati da Giulio Einaudi che Vittorini si ritrova a dover fare i conti – pur nell'imperfetta consonanza di opinioni, il fondatore della casa editrice tutela il progetto e ne supporta la realizzazione, per lo meno nella fase iniziale – quanto e soprattutto, come si è accennato, con l'«ortodossia» einaudiana, incarnata da Balbo, Mila e Pavese, espressione dell'identità della casa Einaudi e di un eclettismo maggiore rispetto a quello reclamato dal Nostro.³⁷ Come ha spiegato Luisa Mangoni riflettendo sulla politica editoriale delle diverse sedi Einaudi, l'impianto sperimentale, e più direttamente legato all'attualità, di Milano e «la presenza di un gruppo organico e attivo con al centro un personaggio della autorità e capacità di Vittorini erano sentite come un rischio».³⁸ Ulteriori perplessità provengono anche dai rapporti di lavoro che lo scrittore siciliano continua a intrattenere con Bompiani come autore e si tradurranno, insieme agli altri motivi di reticenza nei confronti dell'iniziativa, in una collaborazione saltuaria e in una partecipazione scostante alla vita della rivista, soprattutto da parte di Pavese.

Ma Vittorini fa propri il progetto e la programmazione del periodico, e si lascia assorbire fin dai mesi di gestazione del foglio dall'elaborazione di un assetto grafico e contenutistico che porterà impressi nei caratteri, nella scelta degli argomenti, nelle immagini, perfino nelle più secondarie note redazionali i segni di una riconoscibile impronta vittoriniana. Il giornale di segreteria del 4 luglio 1945, attualmente conservato presso il Fondo Giulio Einaudi in deposito all'Archivio di Stato di Torino, alla voce 'Vittorini Kamenetzky Zveteremich', che in quella data si trovano a Torino in vista di una seduta «Politecnico» che si è effettivamente tenuta il giorno successivo,³⁹ ci informa che i tre «piombano alle 20,30 alla sede Einaudi. Parlano con Pavese dei contatti editoriali Torino-Milano, che interessano

³⁶ Lettera s.f. [di Giulio Einaudi] a Elio Vittorini, Torino, 9 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 44. Parzialmente riportata in G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., p. 172.

³⁷ Gli inviti alla prudenza manifestati dalla sede torinese sono testimoniati anche dagli scambi epistolari che intercorrono tra i consulenti e Giulio Einaudi (cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 44-45, 50-51; G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 177-178).

³⁸ L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 221.

³⁹ Cfr. T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì*, cit., pp. 39-40.

pochissimo Vittorini, il quale non pensa che al Politecnico».⁴⁰ Dell'appassionato coinvolgimento di Vittorini, nel clima caotico quanto denso di fermenti dell'immediato dopoguerra, dove alla traumatica digressione fascista e ai disfacimenti del conflitto bellico si associa adesso l'urgenza di una rigenerazione culturale e civile che possa partire dalle fondamenta dell'assetto economico-sociale, è pienamente permeato «Il Politecnico», il cui numero di apertura vede la luce, su quattro fogli di grande formato, il 29 settembre 1945.

Con una redazione formata da Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Stefano Terra e Albe Steiner come responsabile della grafica,⁴¹ la rivista lancia una proposta di rinnovamento che si articola lungo un ventaglio di temi estremamente eterogeneo. Aderendo ad una concezione enciclopedica di cultura, «Il Politecnico», con ardore di 'manifesto squillante' affisso ai muri,⁴² insieme ai discorsi sulle correnti filosofiche e scientifiche, affronta i problemi sociali, economici e politici, orienta il gusto letterario, sia attraverso antologie ed estratti di autori affermati e di scrittori esordienti che per mezzo di scritti critici o di taglio informativo, si apre alla multimedialità inglobando discussioni e approfondimenti sulle arti figurative, sul teatro, sul cinema, sull'architettura. Questioni riguardanti la condizione delle donne, la riforma scolastica, la religione cattolica vengono così affiancate alle inchieste sulle grandi industrie italiane,⁴³ alle riflessioni sull'idealismo e il marxismo, ai cospicui suggerimenti di lettura, ai numerosi *focus* sulle arti visive, nonché ad un ampio e variegato corredo iconografico. La natura caleidoscopica dei testi si riflette sulle immagini presenti nel periodico, accogliendo fotografie, riproduzioni di quadri, disegni, incisioni, *frame*

⁴⁰ AEGS, cartella 1, registro 1. Utilizzato come strumento di interconnessione tra le tre sedi dell'Einaudi, il Giornale di Segreteria, rispetto all'impersonalità del verbale editoriale, gode di una maggiore immediatezza e informalità (per la funzione del Giornale di Segreteria tra il 1945 e il 1946 cfr. la *Prefazione* di Luisa Mangoni a T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì*, cit., pp. XIII-XIV).

⁴¹ Sulla composizione informale della redazione e per una mappa completa della rete dei collaboratori cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 68-70 e R. Crovi (a cura di), *Il Politecnico. 1945-1947*, in AA.VV., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 173.

⁴² «Qualche volta il "Politecnico" veniva incollato ai muri cittadini; e ci dava un brivido d'orgoglio vedere i nomi e i pensieri della poesia e dell'arte» (F. Fortini, *Che cos'è stato il «Politecnico»*, «Nuovi Argomenti», n. 1, marzo-aprile 1953, ora in *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973, p. 65).

⁴³ Alla Fiat sono dedicate diverse sezioni dei numeri 1-3 e alla Montecatini parte dei numeri 15-17 e 20.

cinematografici, fumetti. Scardinando, inoltre, l'appiattimento nazionalistico caldeggiato dal regime, gli ambiti tematici restringono e dilatano costantemente la prospettiva d'indagine, spaziando da un'ottica regionale e attenta allo stato delle realtà particolari italiane a una internazionale; la Sicilia e la Puglia, dunque, come la Francia, l'Inghilterra, la Spagna, culla dell'antifascismo europeo e punto di partenza ideale per «Il Politecnico», ma anche gli Stati Uniti, l'U.R.S.S., la Cina. Trasformatosi in mensile con il numero 29 del 1° maggio 1946, la rivista andrà avanti, con un formato ridotto e con periodicità irregolare, fino al dicembre 1947, arrestandosi al trentanovesimo numero.

La linea di continuità con ciò che era stato il primo nucleo di discussione del «Politecnico» viene riconosciuta e più volte ribadita dalle stesse pagine della rivista, che nell'editoriale del numero 7 recupera la memoria dei compagni caduti nella lotta partigiana:

Hai avuto tu [Giancarlo Vigorelli] una persona cara che ti sia caduta nella lotta in questi anni? Io ne ho avute tre che mi erano carissime: Giaime Pintor, scrittore, saltato su un campo di mine mentre attraversava le linee tedesche per venire a svolgere una missione di patrioti nell'Italia settentrionale; Giorgio Labò, architetto, fucilato dai tedeschi dopo che i polsi gli erano andati in cancrena nella stretta della corda con la quale era stato legato il giorno dell'arresto [...]; ed Eugenio Curiel, scienziato, assassinato dai fascisti in piazzale Baracca, qui a Milano, nel recarsi da un appuntamento per la lotta a un altro appuntamento per la lotta, alle tre del pomeriggio dello scorso 24 febbraio. Io ho lavorato assieme a tutti e tre, e con tutti e tre si è spesso parlato di una «nuova cultura» che avremmo dovuto cercare, di un POLITECNICO che avremmo dovuto fare.⁴⁴

Il brano, che con preziosa valenza documentaria consente di aggiungere all'amicizia e al dialogo con Curiel anche l'intesa culturale con Pintor, interlocutore dell'Einaudi già dal 1940, e con Giorgio Labò, collaboratore del Fronte della Gioventù, pone l'accento sul tema portante del periodico, su quel

⁴⁴ E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*, PL, n. 7, 10 novembre 1945, p. 1. Questa dichiarazione è richiamata da una nota redazionale, probabilmente di Vittorini, posta nella prima pagina del numero 22: «Negli ultimi mesi che precedettero la insurrezione d'aprile e la liberazione dell'Alta Italia, specie tra gennaio e marzo, c'è stato quasi ogni giorno l'assassinio d'un nostro compagno di lotta. [...] Così cadde in piazzale Baracca, qui a Milano, alle tre pomeridiane del 24 febbraio 1945, uno dei migliori e dei più giovani tra coloro che diressero il movimento di liberazione nazionale: Eugenio Curiel. Egli, cadendo, non mancò alla lotta. Già le aveva dato tutto quello che poteva darle. Ma manca ora alla nostra lotta sul terreno culturale. Era uno scienziato. L'idea di questo POLITECNICO è nata nei nostri incontri con lui. Per questo noi ricordiamo la sua perdita» (PL, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 1).

dibattito per una nuova cultura che percorre senza soluzione di continuità ciascuna uscita, scindendosi in molteplici riflessioni, non solo di Vittorini, ma anche di Fortini, Ferrata, Balbo e traduzioni di autori stranieri, tra cui Jean Paul Sartre,⁴⁵ divulgate sotto forma di articoli, trafiletti, appelli, note redazionali. Prima ancora della pubblicazione del celebre editoriale di apertura nel primo numero del «Politecnico», dove il disegno di rinnovamento si addensa intorno all'allusività emanata dalla proposta di una cultura che non si limiti a consolare ma che protegga l'uomo dalle sofferenze,⁴⁶ le linee fondamentali della sperimentazione promossa dalla rivista vengono anticipate da una lettera circolare di Vittorini del 24 settembre 1945, in cui si annuncia la prima edizione del periodico:

Questo settimanale intende realizzare un'opera di divulgazione culturale più popolare e immediata. Al tempo stesso, chiedendo il contributo degli intellettuali migliori, esso si propone di portare la cultura ad interessarsi di tutti i concreti problemi sociali in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana.⁴⁷

All'interno della lettera ogni segmento delle frasi che compongono l'estrema sintesi del progetto sotteso al lancio della rivista si carica di significati che affondano solide radici nel pensiero vittoriniano, qualora se ne affronti la lettura alla luce di precedenti interventi dello scrittore e di un'idea di cultura che a metà degli anni Quaranta si può già supporre in fase di piena maturazione. Tra i primi propositi del settimanale figura l'intento di «portare la cultura ad interessarsi di tutti i concreti problemi sociali». L'interesse ad ampio spettro, dimostrato dall'eterogeneità dei rami del sapere – o 'tecniche', nella mappa lessicale della rivista –⁴⁸ coinvolti dai trentanove numeri del «Politecnico», che spazia dalla letteratura e dalle arti figurative e visive alla sociologia, dalla filosofia alla scienza e alla tecnologia, mostra un ancoraggio al modello al quale ci si richiama apertamente nel trafiletto che inaugura la prima pagina del numero 1, dove, in

⁴⁵ Cfr. J.P. Sartre, *Una nuova cultura come "Cultura sintetica"*, PL, n. 16, 12 gennaio 1946, pp. 1, 4.

⁴⁶ Cfr. E. Vittorini, *Una nuova cultura*, PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1.

⁴⁷ AP, p. 22.

⁴⁸ «Noi cerchiamo di riportare le varie tecniche (e ripetiamo: politica o poesia, economia o teatro, sociologia o arti figurative) ai concreti motivi umani da cui hanno avuto origine: in funzione cioè di quanto in ogni tecnica è legato all'unico grande problema della felicità umana» (Editoriale programmatico anonimo [di Elio Vittorini], PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2).

corrispondenza della scritta in rilievo tipografico «L'altro Politecnico», si ricorda: «Si pubblicava a Milano, dal 1839 al '45, e ancora, dopo il '60, il più bel periodico di cultura e di scienza che avesse in quel tempo l'Europa. Lo faceva Carlo Cattaneo, quasi da solo. E si chiamava il *Politecnico*. Aveva un ideale *pratico* la cultura di Cattaneo».⁴⁹

Se, da una parte, la nascita del secondo «Politecnico» mostra uno sguardo rivolto a una tradizione della quale si intende seguire il solco, dall'altra, esiste una componente costruttiva e originale della proposta per una nuova cultura che, come si è anticipato, scorre lungo i rivoli di una riflessione prettamente vittoriniana. Nella circolare del 24 settembre 1945, la scelta di affrontare «tutti i concreti problemi sociali» prosegue con un'ulteriore precisazione («in modo da giovare all'opera di rigenerazione della società italiana») e implica un rapporto di causalità tra i due momenti in cui viene messa in gioco la responsabilità e la volontà di incidere sul reale. Lungi dal bloccarsi al di qua di una banale astrazione, sulla necessità di un rapporto vivo tra cultura e società, di un mutuo socorrersi in virtù di un aggiornamento continuo degli strumenti culturali messi a disposizione della società, Vittorini insiste a più riprese, fino a enunciare nel numero 27 della rivista una illuminante definizione della sua impegnativa idea di cultura: «è il mezzo più esplicito, il mezzo cosciente, di ogni rigenerazione o trasformazione della società. Per questo le grandi affermazioni della cultura, i suoi rivolgimenti, le sue svolte, si hanno proprio nei momenti in cui sembrerebbe più saggio (agli stolti) lasciarla da parte».⁵⁰

Alla conversione del concetto di rinnovamento culturale in azione concreta Vittorini dedica pari impegno che alla formulazione dell'idea ed è ancora alla lettera già citata, qui assunta, a titolo esemplificativo, come lente d'ingrandimento dell'intero processo, che è possibile rifarsi, soprattutto nel passaggio in cui si segnala l'intenzione di «realizzare un'opera di divulgazione culturale più popolare

⁴⁹ PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1. A rinsaldare il legame tra la rivista diretta da Vittorini e l'antesignano intervengono i volumi del primo «Politecnico», appartenenti alle annate 1862, 1864 e 1865, presenti nella biblioteca personale dello scrittore attualmente conservata presso APV.

⁵⁰ PL, n. 27, 30 marzo 1946, p. 3. Si ricordino anche le argomentazioni contenute nel primo editoriale: «La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché ha in sé l'eterna rinuncia del “dare a Cesare” e perché i suoi principî sono soltanto consolatori, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficientemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive» (PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1).

e immediata». Per provare a comprendere il rilievo che il nesso divulgazione/popolare assume nel codice genetico della rivista, oltre che nella sua effettiva proposta al pubblico, occorre retrocedere a un blocco di articoli apparsi nel 1937 sul «Bargello» e a quella ‘primitiva’ polemica in cui Vittorini tesse un *Elogio della cultura popolare*,⁵¹ soffermandosi sulla necessità di mantenere collegati il momento creativo e quello divulgativo, di porre tutti nelle condizioni di essere ugualmente preparati a fruire dei prodotti culturali, e di incentivare i medici e gli ingegneri come i manovali e gli operai ad interessarsi alla produzione del sapere. Manifestazione in atto di un circolo virtuoso tra cultura e società, secondo l’analisi di Vittorini, è stata la Biblioteca Universale Sonzogno, che nella natura composita dei volumi, provenienti dai più disparati ambiti disciplinari, ha soddisfatto la richiesta di cultura come fine, una curiosità extra-professionale di tutti i lavoratori tale da stimolare una conoscenza non settoriale e non necessariamente specialistica.

Come è stato già ampiamente rilevato,⁵² parte delle argomentazioni sottese alla discussione sulla cultura avanzata sul «Bargello» si ritrova, in un contesto mutato di segno, tra le colonne del «Politecnico». Così, dalle pagine del periodico da lui diretto, Vittorini arricchisce ed esplicita i termini della sua proposta prendendo parte al dibattito sulla riforma scolastica o ribadendo i tratti fisiognomici dell’ideale bacino d’utenza, oltre che ritagliandosi uno spazio di maggiore visibilità attraverso gli editoriali. Nel numero 2, accanto all’intervista a Concetto Marchesi, che, a fronte di un prolungamento dell’istruzione obbligatoria e gratuita, ritiene «basilare una severa selezione e un’ampia specializzazione» al

⁵¹ Questo il titolo di uno degli articoli a cui si fa riferimento, pubblicato sul «Bargello», IX, n. 12, 17 gennaio 1937, ora in LAS I, pp. 1027-1030. Tra gli altri interventi si annoverano E. Vittorini, *Lavoro manuale e lavoro intellettuale*, «Il Bargello», VIII, n. 43, 9 agosto 1936, ora in LAS I, pp. 960-963; Id., *Unificazione della cultura*, «Il Bargello», VIII, n. 53, 18 ottobre 1936, ora in LAS I, pp. 984-987; Id., *Cultura e divulgazioni anticulturali*, «Il Bargello», IX, n. 13, 24 gennaio 1937, ora in LAS I, pp. 1031-1034; Id., *Riepilogo sulla cultura popolare*, «Il Bargello», IX, n. 13, 24 gennaio 1937, ora in LAS I, p. 1035; Id., *La rivoluzione culturale*, «Il Bargello», IX, n. 14, 31 gennaio 1937, ora in LAS I, pp. 1038-1041; Id., *In tema di rivoluzione culturale*, «Il Bargello», IX, n. 16, 14 febbraio 1937, ora in LAS I, pp. 1042-1046.

⁵² Cfr. G.C. Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., pp. 45-53; R. Rodondi, *Introduzione*, in LAS I, p. XXXIII; R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., pp. 188-191. Oltre alla continuità tra «Il Bargello» e «Il Politecnico», gli autori hanno evidenziato i punti di contatto tra il rimpianto della cultura popolare espresso nella rivista fiorentina e la collana «Corona» (che accolse *India*, *Messico*, *Cina* e *La città* di Carlo Cattaneo) ideata da Vittorini per Bompiani sulla base di una funzionale accessibilità.

fine di avvicinare agli «studi superiori solo coloro che hanno per lo studio una inclinazione naturale»,⁵³ Vittorini replica:

È nell'interesse della produzione, che non tutti siano ingegneri, medici, professori od operai specializzati, e che vi sia un gran numero di manovali dell'industria o di manovali dell'agricoltura. Ma è nell'interesse della civiltà che anche il più umile lavoratore manuale si trovi, di fronte ai libri, di fronte alle opere d'arte, di fronte al pensiero scientifico e filosofico, di fronte alle ideologie politiche, di fronte ad ogni ricerca e ad ogni esperimento della cultura, nelle stesse condizioni di assimilabilità in cui funzionalmente si trova l'ingegnere, il medico e il professore. [...]

Sul terreno della scuola il problema fondamentale, anzi essenziale, non può essere altro che quello di fornire a tutti i mezzi della conoscenza, e rendere tutti armati, attrezzati, preparati nello stesso modo per accostarsi ai libri e alle opere d'arte, e partecipare alle ricerche della cultura.⁵⁴

Nell'editoriale programmatico dello stesso fascicolo lo scrittore precisa:

Né possiamo cercare il nostro pubblico tra coloro che vedono nella cultura una fonte di divertimento o di distrazione, ma tra quelle masse lavoratrici che hanno dato, in altri tempi, gli eroici lettori della Biblioteca Universale Sonzogno, perché leggere «Il Politecnico» dev'essere, non meno dello scriverlo, un contributo alla formazione di una nuova cultura italiana, che tutti indistintamente i lavoratori sentano propria.⁵⁵

Alle masse lavoratrici, cui Vittorini assegna in quanto destinatari ideali un ruolo non secondario nel progetto di rinnovamento promosso dal «Politecnico», dalle colonne della sua rivista lo scrittore si rivolge incessantemente, per mezzo di inviti, appelli, riscontri della redazione, soprattutto nell'edizione settimanale, che riporta in quasi tutti i numeri uno spazio di riposta ai lettori in cui si discute del titolo, del formato della rivista e perfino del carattere tipografico, oltre che dei temi via via affrontati. Alle prime due uscite risale la richiesta di far pervenire alla sede di viale Tunisia un parere («Abbiamo bisogno della tua opinione», si legge in una 'finestra' aperta in corpo maggiore in coda al quarto foglio, «Hai letto questo numero del "POLITECNICO" ed ora noi ti chiediamo quale articolo ti è piaciuto di più? Quale di meno? Quale argomento vorresti veder trattato? Quale articolo ti

⁵³ V. P. [Vito Pandolfi], *8 anni di scuola obbligatoria e gratuita può essere il primo passo per una riforma della scuola. Lo dice Concetto Marchesi*, PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁵⁴ E. Vittorini, *Ma il problema fondamentale della scuola è di fornire i mezzi di conoscenza a tutti gli uomini*, PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁵⁵ E. Vittorini, «*Il Politecnico*», PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

è parso poco chiaro? Perché? Quali idee, suggerimenti, proposte, consigli hai da darci? [...] Le tue idee ci sono necessarie».⁵⁶

Originariamente l'interazione con il pubblico prevede un coinvolgimento dei lettori ancora più strutturato e fa perno sull'invito, apparso nel secondo fascicolo ma reiterato con lievi modifiche anche nei numeri 4 e 5, a redigere una rivista mensile di basso costo segnalando di volta in volta i pezzi che verranno «giudicati meritevoli di essere ripubblicati in una forma che ne consenta la conservazione. Così il POLITECNICO verrà ad essere quello che effettivamente vuol essere, un terreno di lavoro, un campo di prova e la rivista vera e propria sarà invece il suo bollettino mensile, redatto dal pubblico».⁵⁷

La proposta di un bollettino ai lettori del «Politecnico», di cui reca traccia anche una lettera di Vittorini a Giulio Einaudi del luglio 1945,⁵⁸ risulta conforme al clima di marcata progettualità e di programmazione diffusa con cui il periodico si affaccia sul mercato nei primi anni della sua pubblicazione e si riallaccia a una serie di iniziative collaterali il cui annuncio viene filtrato dai fogli della rivista. Per una divulgazione capillare nelle scuole e nelle fabbriche dei dibattiti e degli approfondimenti affrontati nel settimanale, nel numero 8 si dà voce alla proposta di un insieme di lettori di formare dei Gruppi di amici del «Politecnico», cui fa da *pendant* nel numero 28, ultimo dell'edizione settimanale, la comunicazione della futura uscita di una serie di quaderni del «Politecnico», che potranno riguardare «una volta un paese straniero, [...] altra volta una regione italiana»⁵⁹ e potranno focalizzare l'attenzione su varie prospettive d'indagine, come ad esempio il rapporto tra la fede religiosa e il marxismo o i movimenti letterari, filosofici e artistici.

Nessuna di queste iniziative verrà realizzata (ai Gruppi di amici del «Politecnico» si riserverà soltanto qualche accenno nel numero 15) e, come

⁵⁶ *Abbiamo bisogno della tua opinione*, PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 4 e PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 4.

⁵⁷ *Il Politecnico invita i suoi lettori a redigere una rivista*, PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1. Cfr. anche *Il Politecnico*, PL, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 1 e *Il Politecnico*, PL, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1.

⁵⁸ «Ho una proposta per “Il Politecnico”: fare ogni mese, oppure ogni tre mesi, un bollettino del “Politecnico” che raccolga i migliori articoli pubblicati nel settimanale durante il mese o durante il trimestre. In questo modo daremmo ai lettori la possibilità di una raccolta più facile del giornale» (Lettera a Giulio Einaudi, Milano, 3 luglio 1945, AP, p. 8).

⁵⁹ *Questo è l'ultimo numero del POLITECNICO come settimanale. Il prossimo numero sarà d'altro formato e d'altra periodicità, sarà una rivista, sarà un POLITECNICO mensile. Perché?*, PL, n. 28, 6 aprile 1946, p. 1.

sappiamo, l'unica forma di produzione parallela e di 'sopravvivenza' del periodico sarà costituita dalla collana Politecnico Biblioteca, nata nel marzo del 1946.⁶⁰ Ma la tendenza a mantenere vivo il dialogo con i lettori rappresenta una componente non trascurabile del progetto su cui si fonda «Il Politecnico» e appare tanto più interessante quanto più si presta ad attirare facili equivoci. Quello «scambio di idee tra chi scrive e chi legge» ai fini di una «collaborazione completa e concreta»⁶¹ tra i redattori del politecnico e il pubblico dei lettori su cui batteva, nel numero 2, l'invito a realizzare un bollettino, sembra porsi in contrasto con le prese di distanza rintracciabili talvolta negli stessi spazi che «Il Politecnico» riserva al colloquio con il pubblico. Nel numero 7 si avvertono i lettori che «inviano articoli, poesie e scritti vari, e che, più d'uno, [...] hanno espresso il dubbio d'esser cestinati prima ancora d'esser letti», che «il POLITECNICO ha assai gradito la loro collaborazione, che pubblicherà i lavori più meritevoli e intonati ai fini del giornale e risponderà personalmente agli altri rinviando il manoscritto quando lo si richieda».⁶² Come ricorda Franco Fortini,

arrivavano montagne di manoscritti, la più parte diari di guerra, di prigionia, di vita operaia, poesie esemplate sulle traduzioni degli americani, racconti di vita clandestina. Si aveva l'impressione che, dovunque il settimanale giungesse – ce lo confermava la fitta corrispondenza dei lettori – molti animi che erano stati scossi dalla recente esperienza rispondessero alle nostre incerte astruse parole. Era per noi la conferma della scoperta che avevamo fatta durante la guerra; quella delle incredibili possibilità della nostra provincia, delle energie latenti nelle classi mute».⁶³

Il laboratorio del «Politecnico» settimanale, in effetti, incentiva il processo di collaborazione con la rivista anche attraverso l'esortazione all'invio di materiali creativi e supporta, facendosi in alcuni casi promotore di felici intuizioni, la promozione di una nuova narrativa e in parte anche di una nuova poesia italiane. Il periodico dà voce alle aspirazioni letterarie di giovani scrittori allora sconosciuti,

⁶⁰ La serie comprende i seguenti volumi: J. Reed, *Dieci giorni che sconvolsero il mondo*, 1946; F. Franklin, *Come l'America diventò nazione*, 1946; V.V. Majakovskij, *Vladimir Il'ic Lenin*, 1946; E. Hemingway, *La quinta colonna*, 1946; M. Il'in, *Che ore sono?*, 1946; J. Hardy, *La prima rivoluzione americana*, 1946; H. Johnson, *Un sesto del mondo è socialista*, 1946; P. Hervè, *La liberazione tradita*, 1946; R. Wright, *Ragazzo negro*, 1947; M. Sayers e A.E. Kahn, *La grande congiura*, 1948; F. Schlotterbeck, *Sangue e libertà in Germania*, 1949.

⁶¹ *Il Politecnico invita i suoi lettori a redigere una rivista*, cit.

⁶² *Rispondiamo ai nostri lettori*, PL, n. 7, 10 novembre 1945, p. 1.

⁶³ F. Fortini, *Che cos'è stato il «Politecnico»*, cit., p. 66.

che si affermeranno nel panorama letterario contemporaneo con i nomi di Mario Monti, Sascia Villari, Marcello Venturi, Italo Calvino, ma non risparmierà di rifiutare le produzioni minori e scarsamente dotate o prive di qualità letteraria. La selezione dei contributi si farà più severa per l'edizione mensile della rivista, quando il formato e la nuova periodicità richiederanno un differente livello di approfondimento,⁶⁴ ma il rigetto di una visione spontaneistica della letteratura si riscontra anche nel settimanale. Nel numero 22, pubblicando un breve racconto di Giuseppe Grieco, *All'alba si chiudono gli occhi*, una nota redazionale, con echi vittoriniani, corregge il tiro e chiarisce prontamente:

In Francia, anni fa, si creò il grosso equivoco della cosiddetta «letteratura proletaria». Si spinsero gli operai e i lavoratori in genere a scrivere libri che descrivessero la loro vita, le loro sofferenze e le loro lotte. Si vede subito a che cosa questo poteva portare: o queste narrazioni rimanevano «documento» – e allora non aveva a che fare con la letteratura e l'arte. O vivevano per virtù artistiche – ed allora si ponevano sullo stesso piano della letteratura non «proletaria». Non mancarono infatti scrittori di origine operaia che per quella via si rivelarono al pubblico; ma divennero per questo degli «scrittori», impiegati in questo loro lavoro, non solo cronisti o diaristi della propria vita quotidiana. Perciò noi non indulgiamo a questo vezzo «populista». È in questi limiti e con queste premesse che crediamo però opportuno pubblicare questo vivo documento della vita di un operaio napoletano, queste notazioni di lavoro notturno in fabbrica, per la somma di dolore e di abbruttimento che rivelano, per la violenza di protesta che suona in una umanità così umiliata ed offesa.⁶⁵

La nota provoca le reazioni dei lettori che si riconoscono negli inviti diffusi dal periodico e che ravvisano in quel commento redazionale una sgradita stroncatura.⁶⁶ Le precisazioni lì contenute sembrano peraltro collimare con l'analisi di Gian Carlo Ferretti, il quale individua nella popolarità delle iniziative

⁶⁴ In AECA il fascicolo 3099/4 della cartella 221.2 conserva lettere e dattiloscritti di lettori che, tra la fine del 1946 e l'anno successivo, inviano contributi da sottoporre al giudizio di Vittorini per una eventuale pubblicazione sul «Politecnico». Le numerose richieste di riscontro o le lamentele per una mancata risposta si associano ad una lettura di Vittorini che si presume non eccessivamente interessata. Nel fascicolo sono custoditi, peraltro, anche le valutazioni dello scrittore, spesso annotate su foglietti volanti e poi trascritti in lettere su carta intestata introdotte sempre dalla medesima formula di scuse, riproposta con poche varianti: «scusi questo lungo ritardo, Politecnico ha conosciuto difficoltà anche organizzative». A titolo esemplificativo, si trascrive uno di questi giudizi, formulato in risposta al poeta, allora giovanissimo, Walter Galli: «Poesia sorgiva [...] al limite del toscanismo e del dannunzianesimo. Ma al di qua. E perciò piace. Molto, anche. Un po' però come piace il gelato e non dovrebbe la poesia» (AECA, cartella 221.2, fascicolo 3099/4, foglio 1409).

⁶⁵ Nota redazionale a G. Grieco, *All'alba si chiudono gli occhi*, PL, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

⁶⁶ Cfr. *Rispondiamo ai nostri lettori*, PL, n. 27, 30 marzo 1946, p. 4.

editoriali e giornalistiche di Vittorini tra gli anni Trenta e il decennio successivo un «limite elitario di fondo» e una contraddizione che induce lo scrittore ad «attribuire *ideologicamente* alle sue iniziative compiti e fini *popolari* del tutto velleitari». ⁶⁷

Non si intende affrontare in questa sede l'analisi degli aspetti che prestano il fianco al diffuso populismo cui l'ideologia antifascista aderisce in età resistenziale e nell'immediato dopoguerra, ⁶⁸ ma seguendo le ipotesi di lettura suggerite dalle riflessioni dello stesso Vittorini, si nota come la contraddizione si sciogla e si risolva – e allontani dallo scrittore il rischio di uno scivolamento populistico – ponendo attenzione all'ultimo nodo che resta da analizzare del brano tratto dalla lettera circolare, cioè la richiesta di un «contributo degli intellettuali migliori».

Una sorta di suddivisione per sfere di pertinenza può essere recuperata in quella distinzione tra «cultura come preparazione spirituale e cultura come specializzazione professionale» che l'autore propone contestualmente all'esemplare discorso sull'unicità della cultura elaborato anni prima negli interventi per «Il Bargello», dove si specifica che il principio di unicità si riferisce soltanto al primo dei due termini di paragone, cioè al dominio dello spirito. ⁶⁹ Una sostanziale coerenza si registra lungo l'arco cronologico che, con uno sguardo rivolto alla seconda metà degli anni Trenta, culminerà nell'esperienza del «Politecnico». Seppure articolata sulla base di una marcata componente fatica, la funzione del dialogo con i lettori del periodico, infatti, non sottintende un intromissione dei non specialisti nel lavoro di elaborazione letteraria e culturale («la poesia stessa come la matematica, l'architettura come la sociologia hanno

⁶⁷ G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., 53, 55-56. La citazione esprime in forma condensata il ragionamento che il critico, quasi vent'anni prima, affida a un saggio dedicato al «Politecnico»: «È appunto questa forte tensione unitaria (e militante) tra avanguardia e divulgazione, tra involontaria aristocraticità (talora) e popolarità programmatica, tra anticipazione e denuncia, tra spregiudicata esplorazione culturale e severa formazione delle coscienze, insomma tra il progettato “settimanale dei lavoratori” e il realizzato “settimanale di cultura contemporanea”, è questa tensione dunque che dà un carattere di grande originalità all'esperimento del “Politecnico”, ma che si risolve alla fine in una sottile e insanabile contraddizione di fondo tra i due momenti» (Id., *«Il Politecnico»: tra divulgazione e avanguardia*, in *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, pp. 358-359).

⁶⁸ Magistrale, a tal proposito, rimane l'analisi di Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.

⁶⁹ Cfr. E. Vittorini, *Lavoro manuale e lavoro intellettuale*, «Il Bargello», VIII, n. 43, 9 agosto 1936, ora in LAS I, pp. 960-961.

bisogno di laboratori per andare avanti nelle proprie scoperte tecniche»,⁷⁰ dichiara l'editoriale programmatico del secondo numero) ma, nel sostenere la partecipazione delle masse al processo di rinnovamento culturale, attribuisce allo sforzo e alla volontà di comprensione del reale da parte loro – si ritiene che sia questo il passaggio cruciale – la valenza di un atto. Esplicativo il tal senso è ciò che si legge ancora nell'editoriale pubblicato nel numero 2:

Noi pensiamo che la cultura, per partecipare effettivamente alla rigenerazione della società, debba immedesimarsi con le classi lavoratrici, facendo proprie le aspirazioni loro secondo il loro spirito rinnovatore.

Ma per far proprie le aspirazioni del popolo secondo lo spirito rinnovatore delle classi lavoratrici occorre che la cultura sia in contatto continuo e diretto con le masse.

E quale può essere, per la cultura, il mezzo più semplice di tenersi in contatto con le masse se non quello di entrare in mezzo ad esse, e parlare con esse, elaborare alla luce dei loro interessi i problemi culturali?

«Il Politecnico», dunque, non altro vuol essere che uno strumento di lavoro per mezzo del quale:

1 gli intellettuali possano sforzarsi di porre i problemi della cultura nel modo più proficuo ai fini della rigenerazione sociale e del progresso civile;

2 gli altri lavoratori possano sforzarsi di prendere interesse e partecipare all'elaborazione dei problemi culturali per la rigenerazione sociale e per il progresso civile.

Vedete, noi chiediamo uno sforzo agli uni e uno sforzo agli altri; come lo chiediamo, anzitutto, a noi stessi. *Il nostro lavoro non può essere svolto da divulgatori*, ma da quegli stessi scienziati ed artisti che svolgono anche «lavoro di laboratorio», perché il lavoro da svolgere sul «Politecnico» deve tornare utile anche al «lavoro di laboratorio».⁷¹

Il desiderio di instaurare un contatto con le classi lavoratrici risponde all'esigenza di comprenderne i bisogni dall'interno e di farsi interpreti delle istanze di rinnovamento che giacciono tra le pieghe della società post-bellica. Rispetto alle masse così vivacemente chiamate in causa, «Il Politecnico» intende porsi, dunque, come un osservatorio dinamico, uno strumento che capta e si modella sulle esigenze del pubblico elaborando e trasfigurando, allo stesso tempo, su un piano culturale temi, soggetti, contaminazioni conformi al programma di rigenerazione; «nessuno si illudeva», come ha chiarito Franco Fortini «di risolvere

⁷⁰ E. Vittorini, «*Il Politecnico*», cit.

⁷¹ *Ibidem*. Corsivo nostro. Interessante anche la leggera variazione contenuta nella ripresa dell'editoriale pubblicato nella prima pagina del numero 5, del 27 ottobre 1946: «Il “Politecnico” vuole appunto essere uno strumento di lavoro che dia alle masse la possibilità di far pesare le esigenze loro nell'elaborazione dei problemi culturali».

i problemi andando *verso* il popolo». ⁷² Sul terreno di vivo confronto offerto dal giornale, dunque, Vittorini ha modo di recuperare, di ampliare e provare a mettere in pratica, con maggior chiarezza d'intenti che non negli organi di stampa cui collabora precedentemente, le emblematiche concettualizzazioni da cui muove il suo impegno.

1.3 Un panorama foto-giornalistico

Nel momento in cui si attiva la macchina organizzativa del «Politecnico», è interesse della redazione intraprendere uno scambio regolare del settimanale con altri giornali, tra i quali i quotidiani di pertinenza dell'area piemontese. La corrispondenza in ordine a riviste conservata presso il Fondo Einaudi testimonia che nel mese di ottobre del 1945, nelle prime settimane di pubblicazione del «Politecnico», uno scambio effettivo è stato avviato con «l'Unità», «L'Opinione», «La voce della Fiat». ⁷³

Sul fronte romano, invece, a differenza di quanto accade con la sede di Torino, da dove Pavese declina immediatamente l'invito a costituire una cellula distaccata della redazione del «Politecnico», ⁷⁴ un gruppo di collaborazione sembra riunirsi intorno alla rivista «Risorgimento», diretta da Carlo Salinari e cessata, con una consistenza di appena cinque numeri, nel 1945, nello stesso anno della sua prima uscita. Le relazioni con gli intellettuali che orbitano attorno a «Risorgimento» vengono sollecitate da Giulio Einaudi, che il 9 luglio 1945 fa sapere a Vittorini che, di ritorno da Roma, ha trovato «gli amici molto ben disposti a collaborare al “Politecnico”», e aggiunge: «come ti ho già telegrafato, Carlo Salinari, redattore capo di “Risorgimento”, funzionerà da centralino a Roma e cercherà di aiutarti nel miglior modo possibile». ⁷⁵ La disponibilità del responsabile della rivista romana è confermata da una lettera dello stesso Salinari recante la medesima data, dove

⁷² F. Fortini, *Che cos'è stato il «Politecnico»*, cit., p. 66.

⁷³ AEER, cartella 1, fascicolo 3, fogli 5, 27-29, 31.

⁷⁴ «Scrivo in fretta per avvertirti che sul mio conto qualcuno ti ha ingannato. Io non mi sento affatto di fare il direttore responsabile a Torino. Ne ho già anche troppo della parte di redattore editoriale Einaudi» (Lettera di Cesare Pavese a Elio Vittorini, Torino, 27 giugno 1945, in C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 19).

⁷⁵ Lettera s. f. [di Giulio Einaudi] a Elio Vittorini, Torino, 9 luglio 1945, cit.

specifica: «Einaudi vuole che sia io a interessarmi di raccogliere il materiale per il Politecnico, dato che ho a mia disposizione l'organizzazione di Risorgimento. Ho accettato con piacere l'incarico e sono d'accordo pel programma della rivista».⁷⁶ Sotto gli auspici di una collaborazione regolare con «Il Politecnico», da parte della redazione del periodico romano vengono spediti il 18 agosto 1945 alcuni articoli, tra i quali quello dedicato alla lotta contro la disoccupazione e il caro vita, apparso nella prima pagina del numero 1 del «Politecnico».⁷⁷

Nel carteggio è riscontrabile una prosecuzione dei contatti che contempla anche l'invio a Elio Vittorini dei numeri del periodico romano e reiterati inviti ad esprimere un commento o a fornire delucidazioni sulle modalità, anche logistiche, di collaborazione al «Politecnico».⁷⁸ I continui solleciti e lo stato lacunoso delle risposte di Vittorini sembrano godere di una silente eloquenza se correlati sia all'abitudine dello scrittore di far presenti su più fronti, durante le riunioni o attraverso gli scambi epistolari, con consueto e deciso piglio di attivo consulente, le sue segnalazioni, sia alla ricerca, in quel periodo quasi spasmodica, di collaboratori e di materiale per il suo giornale.

In effetti, se le comunicazioni tra Milano e gli altri due poli di riferimento dell'Einaudi rientrano in un regolare lavoro redazionale interno alla casa editrice, decisamente più mirate sono le richieste avanzate da Vittorini o a lui riconducibili. Nel verbale della riunione del consiglio editoriale della sede di Milano del 25 giugno 1945, insieme all'elenco di libri di cui si necessita prendere visione o acquistare i diritti, viene chiesto l'invio regolare «delle principali riviste

⁷⁶ Lettera s. f. [di Carlo Salinari] a Elio Vittorini, [Roma], 9 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 42. La lettera è citata in G. Turi, *Casa Einaudi*, cit., p. 174, nota 48 e in M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 56.

⁷⁷ T. Tatò, *Disoccupazione e caro-vita. Intervista col Segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzardi*, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1. L'informazione si ricava da una lettera conservata in AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 52.

⁷⁸ Su carta intestata «Risorgimento» vengono indirizzate a Elio Vittorini le seguenti lettere: «Ti inviamo in omaggio il quarto numero di RISORGIMENTO, sperando che ci vorrai commentare le tue impressioni su questa rivista» ([Roma], 31 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 48); «Non avendo ricevuto ancora nessuna comunicazione da parte Sua [...], siamo costretti ad attendere qualche Sua informazione (se è uscito il giornale, in che cosa andavano bene e in che cosa andavano male gli articoli da noi inviati, secondo quale criterio si pagano i collaboratori, ecc.) per svolgere ulteriori attività» (25 agosto 1945, Roma, ivi, foglio 59); «Questa lettera non riguarda "IL POLITECNICO" ma la nostra rivista "RISORGIMENTO" di cui ti abbiamo inviato il quinto numero che speriamo ci vorrai commentare» (14 settembre 1945, [Roma], ivi, foglio 66).

pubblicate all'estero»,⁷⁹ tra le quali «New Directions» e «New Masses». La richiesta è mantenuta nonostante una rettifica, relativa alla segnalazione dei volumi, trasmessa il 9 luglio dalla Segreteria di Milano alla Segreteria di Roma, che cura le trattative con l'estero. «Sta bene per la richiesta di riviste»,⁸⁰ si conferma; riviste che potrebbero aggiungersi o potrebbero identificarsi, ipotizzando un differimento nei tempi di consegna, a quelle americane inviate da Roma per Vittorini il 2 luglio 1945.⁸¹

Alla statunitense «New Masses» lo scrittore rivolge un'attenzione costante fin dai mesi di elaborazione del suo periodico. Seguendo attraverso il carteggio la reperibilità a fasi alterne del giornale americano, è possibile osservare come «New Masses» divenga oggetto di 'inseguimento' per un periodo che si protrae fino all'età avanzata del «Politecnico», successiva alla conversione in mensile. I sintomi dell'interesse nei confronti della rivista statunitense sono rintracciabili già dai primi di luglio del 1945, quando in una lettera inedita Vittorini informa Giulio Einaudi:

Ho pescato un compagno americano attualmente nell'esercito, che può avere per noi dall'America in poco tempo tutto quello che vogliamo. Mi ha già procurato quattro numeri di New Masses. Credo potrà esserci di grande aiuto anche come collaboratore del "Politecnico".⁸²

La possibilità di avviare un contatto con l'ambiente culturale e giornalistico americano di sinistra viene ribadito in una lettera del 6 luglio indirizzata da Vittorini all'editore, dove vengono anche ipotizzati i termini della collaborazione con la persona di sua conoscenza:

La scoperta che ho fatta del compagno americano offre possibilità di sfruttamento tali da facilitare, finché questo compagno sarà a Milano, il funzionamento della Casa editrice. [...] Egli può farci avere articoli per "Il Politecnico" da compagni americani e italo-americani e da collaboratori di

⁷⁹ T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì*, cit., p. 35.

⁸⁰ AECR, cartella 1, fascicolo 3, foglio 11. La rettifica è parzialmente riprodotta in T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì*, cit., p. 37, nota 15.

⁸¹ «Vi mandiamo: [...] Giornali e riviste americane per Vittorini con preghiera di passarli a Pavese subito dopo averne preso visione» (AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 29).

⁸² Lettera a Giulio Einaudi, Milano, 3 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 31.

“New Masses”. Solo che richiede in contropartita una collaborazione di scrittori nostri a riviste e giornali degli U.S.A.⁸³

Nonostante il riscontro positivo di Giulio Einaudi («mi pare indovinata la richiesta di collaborazione americana al “Politecnico”»),⁸⁴ risponde pochi giorni dopo), lo scambio reciproco e regolare con «New Masses» auspicato da Vittorini non sembra decollare, per lo meno non in questa fase. L’anno 1945 si chiude con la richiesta di Vittorini – e con un indizio circa la natura dell’interesse dello scrittore per il giornale americano, volta anche alla componente visiva – a Gianfranco Corsini di «materiale americano fresco, specie di riviste e di illustrazioni», giacché «a Milano non ci sono ormai più americani; sono tutti inglesi e non riesco ad avere più nemmeno “New Masses”».⁸⁵

Procedendo lungo i tentativi di recupero dei fascicoli della rivista, diversa sarà la situazione circa un anno dopo, quando rassicurando Albe Steiner che, dal Messico, si offre di procurargli un abbonamento al periodico americano,⁸⁶ Vittorini risponde: «“New Masses” ora lo ricevo».⁸⁷

Fondata nel 1926 come rivista mensile e pubblicata in edizione settimanale dal 1934 al 1948, data della sua cessazione, «New Masses» è il periodico di politica e cultura che, nella costellazione dei giornali editi in quegli anni, «Il Politecnico» sembra riconoscere come un gemello d’oltreoceano. Dalla metà degli anni Trenta la rivista statunitense sostiene il Fronte Popolare contro il fascismo e la guerra,

⁸³ Lettera a Giulio Einaudi, Milano, 6 luglio 1945, AP, pp. 9-10.

⁸⁴ Lettera di Giulio Einaudi a Elio Vittorini, Torino, 9 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 45.

⁸⁵ Lettera a Gianfranco Corsini, Milano, 13 novembre 1945, AP, p. 33.

⁸⁶ «Vorrei sapere [...] se ricevi New Masses e se in caso vuoi l’abbonamento» (Lettera manoscritta di Albe Steiner a Elio Vittorini, Città del Messico, 4 novembre 1946, OS).

⁸⁷ Lettera di Elio Vittorini a Albe Steiner, Milano, 14 dicembre 1946, AP, p. 94. L’informazione fornita da Vittorini trova riscontro in una comunicazione inviata dall’ufficio segreteria della sede milanese a quella romana il 5 giugno 1946: «Qui a Milano non si sa nulla della proposta che avreste dovuto farci nel mese di maggio a proposito dello scambio gratuito di articoli tra The New Masses e il Politecnico. Vittorini è favorevole alla cosa, e Vi preghiamo quindi di rispondere in tale senso alla Direzione della rivista informando che daremo corso da Milano alla spedizione di Politecnico e che gradiremmo che anche il loro invio avvenisse direttamente all’indirizzo di Politecnico» (AEER, cartella 1, fascicolo 3, fogli 70-71). In realtà, una proposta di scambio destinata alla Direzione del «Politecnico» era stata redatta il 27 maggio 1946, quando, in relazione a un «cambio di articoli» tra la rivista einaudiana «Società» e l’inglese «Science and Society» che prevede l’«autorizzazione reciproca di pubblicare qualsiasi articolo dell’altra rivista previo invio delle bozze in tempo per apportare eventuali correzioni», si propone: «Lo stesso potrebbe farsi fra Il Politecnico e la rivista americana “New Masses”, specie in quanto questa promette di allargare il suo campo d’indagine a tutti i settori culturali oltreché politici» (AEER, cartella 1, fascicolo 3, foglio 69).

affronta le tematiche che affliggono una porzione consistente del globo, dalla guerra civile spagnola agli autoritarismi europei, ed esprime prese di posizione nettamente schierate a sinistra; l'indagine sulle difficoltà delle classi subalterne viene così affiancata, ad esempio, all'opposizione al razzismo, al capitalismo, all'imperialismo. Un ricco apparato iconografico, inoltre, potenzia il messaggio affidato ai testi e struttura le pagine del giornale in modo da offrire una simbiosi verbo-visiva dove nessuno dei due linguaggi svolge una funzione puramente esornativa. Oltre a occasionali riproduzioni di quadri e di fotografie, le sezioni figurative di «New Masses», costituite da disegni, litografie, fumetti, concorrono alla definizione di un nuovo gusto e forniscono una piattaforma di visibilità per gli artisti che collaborano con la rivista. L'importanza dell'interazione tra parole e immagini nel giornale statunitense è stata chiaramente individuata da Helen Langa che, dopo aver messo in evidenza la commistione topologica all'interno del foglio o in fogli alterni tra i testi e i frammenti visivi, spiega:

It is clear from their [of images] placement with related texts that visual works were treated as having importance equivalent to the articles next to which they appeared and not just as incidental decoration. [...] Even when art images were used as smaller vignettes to break up the density of full text pages, their politicized content tended to relate them to textual issues more meaningfully than the decorative or comic drawings typically assigned this function in other publications.⁸⁸

Insieme a «New Masses», nel citato verbale della riunione del 25 giugno 1945 si richiede un'altra rivista statunitense. È «New Directions in Prose & Poetry», fondata nel 1936 dall'editore statunitense James Laughlin, referente di Vittorini per le edizioni americane delle sue opere. A differenza di «New Masses», dalla quale si discosta, trattandosi di un'antologia con cadenza annuale, anche per l'impostazione e la periodicità, «New Directions» rifiuta il rischio di politicizzazione e dedica maggiore spazio ai prosatori e ai poeti sperimentali. Laughlin mantiene la rivista al riparo dalle identificazioni di partito – sull'editore grava anche il peso delle controverse esternazioni pubbliche del suo maestro, Ezra

⁸⁸ H. Langa, "At least half the pages will consist of pictures": *New Masses and Politicized Visual Art*, «American Periodicals: A Journal of History & Criticism», v. 21, n. 1, 2011, p. 41.

Pound –⁸⁹ e, ampliando il suo progetto attraverso la fondazione della casa editrice omonima al periodico, prova a costruire un porto franco per mezzo del quale poter sottrarre la migliore produzione letteraria coeva alla mercificazione e alle leggi del profitto. Attraverso «New Directions», dunque, Vittorini intende mantenere dischiuso un varco di prezioso aggiornamento e di viva osservazione della letteratura americana contemporanea; vicina alle attese, del resto, si rivelerà ai suoi occhi la rivista quando potrà finalmente toccarne con mano uno dei numeri, inviato dallo stesso Laughlin:

Ho avuto da Lei la lettera e il bellissimo volume di «New Directions IX» [...]. Mi piace moltissimo «New Directions» appunto per la sua capacità di dare tanti aspetti insieme e di tenere aperte tante strade insieme. È una splendida antologia vivente, e vorrei poterne vedere qualche altro numero, degli scorsi anni, come vorrei poter avere, se fosse possibile, l'antologia *Spearhead*. Io mi accorgo di essere rimasto piuttosto indietro nella conoscenza della letteratura americana: e per mettermi al corrente purtroppo non ho modo di procurarmi libri e riviste con mezzi personali. Ma forse Lei può aiutarmi a farmi avere libri e riviste, poiché non sarebbe soltanto nel mio interesse, io potrei presentare in Italia nuovi scrittori americani, come ho fatto prima della guerra con quelli che riuscivo a leggere e ad apprezzare.⁹⁰

Vittorini, che quando scrive questa lettera ha licenziato da qualche anno la sua antologia *Americana* e ha già pubblicato sul «Politecnico» le prime tre puntate della *Breve storia della letteratura americana*,⁹¹ continua a guardare agli Stati Uniti non solo come mito libertario, come fonte di trasfigurazione degli ideali democratici in immaginario letterario, ma anche in quanto terreno di sperimentazione di nuovi linguaggi e di forme di comunicazione visiva ancora poco esplorate in ambito giornalistico. A questo proposito, gli scambi, le richieste e le citazioni di riviste effettivamente ricevute desumibili dall'epistolario e dal carteggio inedito conservato all'Archivio Einaudi e presso lo Studio Origoni Steiner, rappresentano ancora una pista percorribile e densa di rimandi. In una

⁸⁹ Cfr. G. Barnhisel, *James Laughlin, New Directions, and the remaking of Ezra Pound*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, 2005, pp. 47-77.

⁹⁰ Lettera a James Laughlin, Milano, 11 novembre 1946, AP, pp. 84-85. Vittorini rinoverà l'apprezzamento nella lettera indirizzata all'amico americano il 29 gennaio 1947: «"New Directions" mi piace moltissimo» (AP, p. 103). *Spearhead*, pubblicata nel 1947 a cura dello stesso Laughlin, è l'antologia che raccoglie contributi tratti dai primi dieci volumi di «New Directions».

⁹¹ E. Vittorini, *Origini con cortigiani*, PL, n. 29, 1° maggio 1946, pp. 5-9; Id., *I preti feroci*, PL, n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; Id., *Letteratura e rivoluzione*, PL, nn. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54.

lettera del dicembre 1946 Vittorini conferma ad Albe Steiner che «“Life” si trova [...] nella edizione europea» e aggiunge: «ma se ti capitassero numeri vecchi con servizi fotografici particolarmente interessanti su paesi, ti prego di farmeli avere».⁹² Alla rivista americana illustrata «Life», così come all’analogha «Look», entrambe nate nella seconda metà degli anni Trenta, Vittorini ha già attinto per le illustrazioni fotografiche di *Americana*; rispetto alle pubblicazioni statunitensi a rotocalco, pertanto, l’attenzione perdura.

Ma occorre notare che al moderno orizzonte giornalistico americano Vittorini non si rivolge all’improvviso, bensì alla luce di un’esperienza maturata in seno ai periodici che tra la fine degli anni Trenta e l’inizio degli anni Quaranta hanno importato, principalmente dall’America, e adattato al contesto sociale e politico italiani le linee guida di una ricerca espressiva e comunicativa che consegna buona parte della sua originalità ai sovrasensi posti in essere dal corredo iconografico e fotografico. Dal novembre 1937 e per tutto il 1938 Vittorini collabora con «Omnibus. Settimanale di attualità politica e letteraria», che, come si è precedente accennato, sotto la direzione di Leo Longanesi viene pubblicato dall’aprile 1937 fino al febbraio del 1939, anno in cui il regime ne impone la chiusura. La rivista sperimenta un’interazione tra le fotografie, le didascalie e i testi che le consente, sebbene nell’ambito di un’area di influenza fascista, di divenire il capostipite del moderno rotocalco italiano e di eludere una retorica celebrativa spesso, piuttosto, disattesa dall’essenziale incisività delle immagini fotografiche.⁹³ I contributi di Vittorini riguardano traduzioni di romanzi e racconti americani e note critiche su Saroyan, Cain, Caldwell, Faulkner e altri scrittori statunitensi. Il rapporto dell’autore siciliano con il periodico, però, sembra non esaurirsi in una collaborazione di stampo puramente letterario. Come è stato già rilevato da Gian Carlo Ferretti, che ritiene «Omnibus» «assai importante nella formazione del gusto e della tecnica illustrativa di Vittorini»,⁹⁴ e da Oreste del Buono, che rinsalda il nesso dichiarando che «Elio aveva imparato il gusto e la suggestione delle fotografie come messaggio collaborando a Omnibus [...]. Ogni

⁹² Lettera a Albe Steiner, Milano, 14 dicembre 1946, AP, p. 94.

⁹³ Cfr. U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo*, cit., pp. 92-99; I. Granata, *L’«Omnibus» di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, Franco Angeli, 2016, pp. 234-245.

⁹⁴ G.C. Ferretti, *L’editore Vittorini*, cit., p. 42.

immagine è a disposizione del significato di chi la possiede»,⁹⁵ Vittorini perfeziona in questi anni un'educazione allo sguardo il cui bagaglio irromperà, possiamo aggiungere, con inaudita forza espressiva tra le pagine del «Politecnico». Sebbene raramente le fotografie inserite in «Omnibus» siano organizzate in sequenze, come invece accadrà in maniera consapevolmente strutturata nel periodico vittoriniano, con la rivista romana l'edizione settimanale del «Politecnico» condivide alcune scelte grafiche attinenti all'impaginazione e al formato. «Omnibus» viene stampato su fogli di dimensione analoga a quella dei quotidiani e si articola in colonne, sebbene molto più rigorose e meno dinamiche di quelle che si snodano all'interno del «Politecnico», inframmezzate da immagini. L'impiego delle fotografie, inoltre, reca i segni dell'intervento di Longanesi, che omette i credits, decontestualizza e sottopone le immagini a personali risemantizzazioni. Con atteggiamento simile, come si vedrà più avanti, Vittorini controllerà i materiali illustrativi, e non solo, giunti presso la redazione del «Politecnico».

Con i settimanali illustrati, icone dell'innovazione giornalistica italiana d'anteguerra, Vittorini continuerà ad instaurare contatti anche dopo la soppressione di «Omnibus». Nel corso del 1939 traduzioni e articoli sulla letteratura americana vengono pubblicati su «Oggi», che Rizzoli propone come erede del periodico longanesiano, e su «Tempo», con il quale Vittorini inizia a interloquire editando a puntate la traduzione di *Il cielo è il mio destino* di Wilder. Fondato da Arnoldo Mondadori e costretto a interrompere la pubblicazione nel settembre 1943, sotto la direzione artistica di Bruno Munari il settimanale «Tempo», oltre a concedere ampio spazio all'informazione letteraria, «impara a vestire all'americana»,⁹⁶ riprendendo dal modello statunitense «Life» il formato e la struttura della pagina, contrappuntata in Italia dai fototesti ideati da Federico Patellani, ovvero dal racconto architettato esclusivamente per mezzo di fotografie e didascalie di commento alle immagini.

⁹⁵ O. Del Buono, *Maestro Vittorini, giornalismo e letteratura. La lezione del «Politecnico»*, «La Stampa-Tuttolibri», n. 812, luglio 1992.

⁹⁶ A. Cellinese, *Le riviste fotografiche: «Life», «Look» e l'importazione di uno stile americano*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Milano, il Saggiatore, 2008, p. 129.

La ricognizione, certamente non esaustiva, che è stata tracciata fornisce alcune coordinate essenziali riconducibili a un contesto giornalistico fortemente ‘compromesso’ con i linguaggi visivi, rispetto al quale Vittorini, ancor prima dell’ideazione del complesso ingranaggio paratestuale che soggiace all’impaginazione del «Politecnico», sembra iniziare a muoversi con considerevole dimestichezza, molto probabilmente assorbendone i tratti di maggiore originalità ed efficacia.

1.4 Immagini critiche

La ricezione critica del «Politecnico» è stata lungamente attratta quasi esclusivamente dal dibattito sulla cultura che, con un’accentuazione in termini polemici proveniente dalle colonne di «Rinascita» con l’articolo *La corrente di «Politecnico»* di Mario Alicata,⁹⁷ attraverso le repliche di Vittorini e di Togliatti culmina e si riversa, com’è noto, su alcuni numeri trimestrali del «Politecnico».⁹⁸ Sulla difesa dell’autonomia della cultura e della letteratura dalla politica, strenuamente sostenuta da un Vittorini sempre più isolato, si è ampiamente riflettuto⁹⁹ e a riprova della rilevanza e dell’impatto suscitato da quella discussione – anche nell’individuazione dei possibili limiti, delle presunte contraddizioni, di una incongruente dimensione idealistica – è possibile

⁹⁷ Questo il nocciolo dell’accusa, poi pubblicamente condivisa da Palmiro Togliatti: «Orbene, mi perdonino Vittorini e gli altri amici della corrente “Politecnico”, il “linguaggio” col quale essi vogliono parlare agli altri uomini, ha sì una presunzione di maggiore “umanità”, ma, in pratica, è risultato quanto mai “astratto” ed “esteriore”: intellettualistico, insomma. [...] Vittorini e i suoi amici sono partiti dal presupposto illuministico di dover “informare” il lettore italiano di tutto un complesso di “fenomeni” letterari o scientifici o storici, da cui vent’anni di oppressione e d’oscurantismo avevano tagliato fuori la grande massa degli italiani; e hanno ritenuto che “informare” valesse automaticamente “educare”, cercando – piuttosto che di favorire un processo cosciente di critica e di autocritica – di smuovere e di entusiasmare la fantasia» (M. Alicata, *La corrente di Politecnico*, «Rinascita», nn. 5-6, 1946, ora in Id., *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 244).

⁹⁸ E. Vittorini, *Politica e cultura*, PL, nn. 31-32, luglio-agosto 1946; P. Togliatti, *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, PL, nn. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4; E. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, PL, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-106.

⁹⁹ Cfr. almeno F. Fortini, *Che cos’è stato il «Politecnico»*, cit., pp. 59-79; I. Calvino, *Progettazione e letteratura*, «Il Menabò», n. 10, 1967, ora in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 127-149; G.C. Ferretti, *«Il Politecnico»: tra divulgazione e avanguardia*, cit., pp. 357-366; L. Mangoni, *L’esemplare vicenda del «Politecnico»*, «Filologia e letteratura», X, n. 4, 1964, pp. 399-413.

menzionare un secondo dibattito intorno al periodico, nato ed esploso con notevole slancio trent'anni dopo la pubblicazione della rivista, a metà degli anni Settanta, quando una più ampia ridefinizione del ruolo dell'intellettuale e del suo rapporto con le masse induce a un riesame critico degli anteriori punti di riferimento.¹⁰⁰

Il Novecento, dunque, non liquida facilmente la vicenda culturale e politica del «Politecnico» e, al contrario, negli anni Settanta condensa in una serie di interventi critici e di iniziative editoriali i segnali di un rinnovato interesse. All'aprile del 1975, data in cui si registra un picco di pubblicazioni dedicate al «Politecnico», risale la seconda edizione dell'antologia curata da Marco Forti e da Sergio Pautasso,¹⁰¹ e al settembre dello stesso anno la ristampa anastatica Einaudi dei trentanove numeri della rivista,¹⁰² che restituisce al pubblico dei lettori, a differenza della selezione degli scritti maggiori operata nell'antologia, l'estrema varietà degli interventi (redazionali e a firma dei collaboratori, e modulati lungo diversi gradi di elaborazione, dalle inchieste e dai servizi alla minore invasività di trafiletti, didascalie, note, segnalazioni) distribuiti tra le pagine del «Politecnico».

Ma c'è un'altra componente che l'operazione Einaudi rende fruibile ed è l'ampio repertorio illustrativo, in questo modo riproposto senza alterazioni che possano interferire con i criteri di interazione tra le immagini e le sezioni testuali e paratestuali. L'antologia di Forti e Pautasso non ha mancato di sottolineare la defezione e di rinviare a una ristampa che sarà poi imminente, riconoscendo che

¹⁰⁰ Cfr. S. Briosi, *La ragione culturale. Cultura e politica nel pensiero di Vittorini del «Politecnico»*, «Problemi», n. 21, 1970, pp. 900-905, 920-921; R. Luperini, *La polemica fra Vittorini e Togliatti*, in Id., *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Ideologie, 1971, pp. 71-82; M. Zancan, *Il Politecnico settimanale (settembre 1945-aprile 1946)*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXVI, nn. 2-3, maggio-dicembre 1972, pp. 412-430; Ead., *«Il Politecnico» e il Pci tra Resistenza e dopoguerra*, «Il Ponte», XXIX, nn.7-8, luglio-agosto 1973, pp. 994-1010; Ead., *Il Politecnico mensile (maggio 1946-dicembre 1947)*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. LXXIX, n. 3, settembre-dicembre 1975, pp. 517-544; R. Cantoni, *Vittorini contro Togliatti*, «Il Giornale nuovo», 16 settembre 1975; A. Negri, *Politica e cultura, ovvero Vittorini e Togliatti*, «La Fiera letteraria», LI, n. 38, 21 settembre 1975, pp. 3-4; G.C. Ferretti, *Gli astratti furori del Politecnico*, «Rinascita», n. 40, 10 ottobre 1975, pp. 21-22; R. Bertoni, *Il dibattito più recente sul «Politecnico»*, «Il Ponte», XXXIII, nn. 11-12, novembre-dicembre 1977, pp. 1404-1426, A. Recupero, *Sulla polemica tra Vittorini e Togliatti*, in AA.VV., *Elio Vittorini*, a cura di P.M. Sipala, S. Scuderi, Atti del Convegno nazionale (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976), Catania, Greco, 1978, pp. 175-184.

¹⁰¹ M. Forti, S. Pautasso (a cura di), *Il Politecnico* [1960], cit.

¹⁰² «Il Politecnico» [1975], Torino, Einaudi, 1945-1947, ristampa anastatica, Torino, Einaudi, 1989.

per restituire veramente “Il Politecnico” al suo spirito, sarebbe necessario un reprint integrale del settimanale e del mensile, il solo che consentirebbe al lettore d’oggi di valutare appieno il suo carattere straordinariamente innovatore sia dal punto di vista esteriore (grafica, impaginazione, titolazione, uso del colore), sia da quello della sostanza culturale che rivelava, e rivela tuttora, un’apertura ad affrontare e percepire i problemi, una disponibilità al fare in un modo forse empirico ma ancor oggi carico di suggestione.¹⁰³

In coda all’indice generale del «Politecnico», il volume propone la riproduzione in bianco e nero di una quantità minima di fogli del periodico e accenna fugacemente alle innovazioni in campo grafico e a un «uso delle immagini a sostegno narrativo di un discorso saggistico».¹⁰⁴ Nessuna illustrazione, invece, viene riportata in quella che ad oggi rappresenta l’unica monografia dedicata alla rivista, *Il progetto «Politecnico»* di Marina Zancan, risalente al 1984, sebbene l’autrice non trascuri di agganciarsi diffusamente nel corso della trattazione all’impiego delle immagini e dedichi un breve capitolo alla figura di Albe Steiner, in relazione al quale evidenzia:

La gabbia grafica che sta alla base della pagina consente l’integrazione tra parola ed immagine, entrambi elementi costitutivi del testo, come in funzione del testo, indirizzato a sottolinearne la variazione dei toni, è l’uso del colore, un rosso brillante ampiamente utilizzato: il far vedere, cioè è utile al dire, mentre è assente ogni interesse per un sistema illustrativo che abbia valori puramente decorativi.¹⁰⁵

L’autrice riprenderà la riflessione pochi anni dopo, integrandola con l’indicazione di un impiego degli «apparati illustrativi che, anziché essere subordinati e complementari al discorso, risultano a loro volta organizzati in sequenze narrative (come già in *Americana* e più che in essa, quasi un filmato con didascalie); pezzi letterari, racconti e poesie riprendono il discorso con il ritmo e la profondità dell’immaginario poetico».¹⁰⁶

Che i messaggi veicolati dal «Politecnico» dipendano strettamente anche dall’assetto verbo-visivo che struttura le pagine della rivista è opinione oramai

¹⁰³ M. Forti, S. Pautasso (a cura di), *Il Politecnico* [1960], cit., p. 23.

¹⁰⁴ Ivi, p. 49.

¹⁰⁵ M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 198.

¹⁰⁶ M. Zancan, *Elio Vittorini: il progetto narrativo da «Il Politecnico» a «I Gettoni»*, «Il belpaese», n. 6, 1987, p. 349.

unanime, così come diffusa è la constatazione di una dimensione narrativa sottesa al criterio di disposizione delle immagini. Già nel 1962, nel volume-inchiesta *Milano com'è*, la voce *Il Politecnico* curata da Raffaele Crovi chiarisce:

Occorrerà [...] accennare subito al fatto che Il Politecnico di Vittorini costituì anche un tentativo importante (rimasto unico) di rinnovare le formule del “giornale” persino graficamente, secondo principi che possiamo chiamare espressionistici: la tecnica della composizione dei testi, l’uso del disegno, l’inserito delle immagini fotografiche, non corrispondevano più ad intenti didascalici: spazi bianchi e di colore, disegni e fotografie, essendo anch’essi concetti, forme di racconto.¹⁰⁷

Tuttavia, se è vero che le tesi sull’importanza della configurazione grafica e dell’apparato illustrativo della rivista sostenute dai citati interventi critici anticipano e prefigurano linee di ricerca futuribili, è altrettanto palese che ciò avviene nell’ambito o di una ricostruzione generale della genesi del «Politecnico» e di un ragguaglio sui temi e sui contenuti, come nella monografia di Zancan, o di una antologia dei testi, dove la parte visiva viene evidentemente sacrificata, oppure ancora all’interno di un’indagine più generale sulla situazione della cultura a Milano.

È soltanto in anni più recenti, all’incirca nell’ultimo quindicennio, che le prospettive critiche hanno sviluppato le intuizioni di Forti e Pautasso, di Zancan, di Crovi – ai quali bisogna aggiungere almeno Panicali, la quale riconosce che «nel dialogo che si instaura tra immagine e testo viene rovesciato l’uso tradizionale dell’illustrazione, giacché né la foto né lo scritto spiegano, delimitano o hanno un aspetto semplicemente decorativo. Piuttosto l’uno e l’altro, vicendevolmente, interpretano e portano alla luce ragioni *in più*, rispetto a quelle della sola scrittura o della sola fotografia»¹⁰⁸ e hanno esteso il raggio di analisi alla componente illustrativa. Tra queste, Giuseppe Lupo, procedendo a ritroso nella lettura degli scritti vittoriniani dedicati alle arti visive, ha recuperato nella rubrica di recensioni cinematografiche *Settimanale dei films*, curata da Vittorini per il «Bargello», il momento di incubazione dello sguardo dell’autore e ha approfondito l’analisi della stretta relazione che intercorre, secondo Vittorini, tra

¹⁰⁷ AA.VV., *Milano com'è*, cit., p. 173.

¹⁰⁸ A. Panicali, *Elio Vittorini*, cit., p. 211.

lo statuto della fotografia e una matrice di stampo narrativo nonché, come vedremo, cinematografico.¹⁰⁹ Maria Rizzarelli, nel suo saggio su *Vittorini pubblicista*, ha offerto una puntuale indagine del lavoro ‘verbo-grafico’ di Vittorini durante la pubblicazione del «Politecnico» e racchiude in un passaggio che vale la pena citare non solo un’acuta sintesi delle acquisizioni e delle verifiche critiche relative al criterio cinematografico suggerito dalla disposizione delle immagini e alla tendenza del direttore al ‘controllo’ generale del suo periodico, ma anche una significativa allusione al significato più profondo dell’operazione, che tiene conto della naturale attitudine del Vittorini scrittore a ‘creare’ letterariamente attraverso una personale attività di editing:

In altri termini Vittorini non scrive più molti articoli, ma “scrive” l’intero giornale, opera cioè sul discorso polifonico costituito dai singoli numerosi collaboratori come un regista che taglia e incolla la pellicola di un film. Il montaggio a cui presiede con scrupolo e convinzione è finalizzato alla ricerca di un’unità che superi l’intrinseca frammentarietà della scrittura periodica, di una continuità che si opponga alla contingenza dei discorsi giornalieri (o settimanali che siano).¹¹⁰

Angelo Rella, infine, con *Elio Vittorini e la seduzione delle immagini* ha fornito nel 2011 una prima ricognizione dell’apparato iconografico della rivista,¹¹¹ rispetto al quale finora sono emersi prevalentemente *focus* isolati riguardanti le forme più compiute di fotoracconto, ospitate dal «Politecnico» a firma di Luigi Crocenzi.¹¹²

¹⁰⁹ G. Lupo, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 61-78. Quello dell’autore non è l’unico intervento critico basato su una inclusione del codice cinematografico nella lettura dell’impiego della fotografia da parte di Vittorini. Si ritornerà più avanti sull’argomento, facendo menzione anche del fondamentale contributo di Falaschi, precedente l’approfondimento di Lupo.

¹¹⁰ M. Rizzarelli, *Parole “solo per avventura” quotidiane*, cit., pp. 342-343.

¹¹¹ A. Rella, *Elio Vittorini e la seduzione delle immagini. Dal «Politecnico» a Conversazione illustrata*, Stettino, Italianistica sedinensis, 2011, pp. 73-210.

¹¹² Cfr. I. Zannier, *La fotografia come strumento, il fotografo come interprete*, in L. Crocenzi, *Cultura della fotografia*, a cura di I. Zannier, Spilimbergo, CRAF, 1996, pp. 7-10; A. Giusa, *Fotografie dalla provincia italiana*, in L. Crocenzi, *Un racconto per immagini*, a cura di F. Amodeo, A. Giusa, R. Turrin, Spilimbergo, CRAF, 2003, pp. 7-14; R. Turrin, *Fotoracconti: il filo di una narrazione*, in L. Crocenzi, *Un racconto per immagini*, cit., pp. 17-28; A. Giusa, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in M. Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, catalogo della mostra (Siracusa, Ex Convento del Ritiro 30 giugno-10 luglio 2006 – Catania, Ex Monastero dei Benedettini 7-14 maggio 2007), Acireale-Roma, Bonanno, 2007, pp. 75-86. I fotoracconti di Luigi Crocenzi cui si fa riferimento sono *Italia senza tempo*, PL, n. 28, 6 aprile 1946, p. 3, *Occhio su Milano*, PL, n. 29, 1° maggio 1946, 13-15;

Questi recenti contributi aggiungono apprezzabili tasselli ermeneutici all'ambito della più generale contestualizzazione del rapporto di Vittorini con la fotografia e permettono di collocare nel laboratorio del «Politecnico» una fase di passaggio tra la precedente *Americana*, l'antologia di narratori statunitensi, edita nel 1941, illustrata da fotografie rappresentative del realismo americano degli anni Trenta (per certi versi, come vedremo, legata a doppio filo al *background* visivo della rivista seriore), e la settima edizione di *Conversazione in Sicilia* del 1953, corredata dagli scatti di Luigi Crocenzi. È proprio con la riscrittura *sub specie* fotografica del capolavoro vittoriniano che dal 2007, grazie alla ristampa anastatica dell'opera curata da Maria Rizzarelli,¹¹³ la critica ha ritrovato in quell'edizione una fonte di conferma e di aggiornamento della straordinaria capacità di Vittorini di coniugare il livello referenziale e realistico con un suggestivo piano lirico e simbolico. I contributi della stessa Rizzarelli, che ha ricostruito anche le fasi di realizzazione del volume, tra ritorni in Sicilia e rivendicazioni vittoriniane di autorialità, di Paino, Baetens, Van Den Bossche, Bianconi Bernardi, Paterlini,¹¹⁴ hanno sviscerato la funzione espressiva e la valenza archetipica delle fotografie, spesso distribuite in modo da fornire diverse varianti dello stesso tema, e hanno analizzato i molteplici piani di lettura generati dall'interazione tra le parole del romanzo e le immagini, e dal dialogo architettato tra quest'ultime e le cosiddette testatine, sinergie tese a rinvigorire con un fulgido percorso visivo il viaggio regressivo di Silvestro.

Si ricordi, inoltre, che *Americana* e la settima edizione di *Conversazione in Sicilia* non sono gli unici testi che Vittorini ha programmato di illustrare. Un

Andiamo in processione, PL, n. 35, marzo 1947, pp. 54-59; *Kafka City*, n. 37, ottobre 1947, pp. 10-11.

¹¹³ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007.

¹¹⁴ Cfr. M. Rizzarelli, *Postfazione*, cit., pp. V-XIX; M. Paino, *La riscrittura di Conversazione come 'foto-romanzo'*, in *Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, ETS, pp. 27-37; B. Van DenBossche, J. Baetens, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, «Testo», XXXIV, n. 65, gennaio-giugno 2013, pp. 95-104; Id., *Back Home, Back to the Image? The editorial history of Conversazione in Sicilia as a case of tense relations between literature and photography*, «Italian studies», n. 1, gennaio-aprile 2015, pp. 117-130; Bianconi Bernardi, *Parola e mito in Conversazione in Sicilia*, «Lingua e stile», I, n. 2, maggio-agosto 1966, pp. 161-190; Ead., *Simboli e immagini nella Conversazione di Vittorini*, «Lingua e stile», aprile 1967, pp. 27-46; R. Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in «Arabeschi», n. 4, giugno-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/conversazione-illustrata-contrabbando-fototestualein-elio-vittorini/> [Accessed 30 June 2018].

remoto progetto di illustrazione di un'opera narrativa risale addirittura ai primi anni Trenta, quando dopo aver visionato alcune fotografie dell'Archivio Alinari, lo scrittore dichiara l'intenzione di inserirle in *Sardegna come un'infanzia*.¹¹⁵ L'autore, a distanza di quasi vent'anni, ripete il tentativo e il 9 febbraio 1950 propone a James Laughlin:

C'è poi un mio piccolo libro del 1934, non più ripubblicato, che andrebbe molto bene pure con fotografie. È *Viaggio in Sardegna*. Io non so quando potrei andare in Sardegna per fare le fotografie che occorrono. Vorrei ad ogni modo sapere se Lei sarebbe interessato anche a questo libro, e con fotografie oppure senza. Per l'Italia c'è Mondadori che vuole ristamparlo.¹¹⁶

Nella stampa mondadoriana del 1952 dal titolo *Viaggio in Sardegna*, con il quale l'opera era stata pubblicata per la prima volta in volume nel 1936 per le edizioni Parenti, si passa a *Sardegna come un'infanzia*, ma, come emerge dal resoconto di Raffaella Rodondi, sarà soltanto nel 1964 che due edizioni straniere del testo, pubblicate da Rencontre, proporranno un ampio corredo fotografico, soddisfacendo in ciò «un antico desiderio di Vittorini».¹¹⁷

Ad arricchire il prospetto degli esempi di apertura di Vittorini nei confronti dell'universo visuale concorre anche la lunga frequentazione 'fattiva' delle arti figurative che contraddistingue la sua attività editoriale. Durante la collaborazione con Bompiani, alle soglie degli anni Quaranta, per la collana «Pantheon» da lui ideata si occupa della ricerca negli archivi e dell'impaginazione delle illustrazioni, costituite, tranne che nel caso di *Americana*, da riproduzioni di opere d'arte. «Dei compiti redazionali per "Pantheon"», conferma Raffaella Rodondi, «quello attinente al reperimento e alla scelta dell'iconografia è forse il più gradito a Vittorini che lo assolve con inventiva e passione, provvedendo in vario modo alla ricerca delle fonti».¹¹⁸ Lo stesso accadrà, tra il 1949 e il 1952, per la collezione einaudiana dei Millenni, per la quale Vittorini, di nuovo in contatto con l'Archivio Alinari, cura l'illustrazione di tre classici, *Il Decameron*, *l'Orlando furioso* e le *Commedie* di Goldoni.

¹¹⁵ Cfr. la nota di Raffaella Rodondi a E. Vittorini, [*Per «Sardegna come un'infanzia»*], in LAS II, p. 1074.

¹¹⁶ Lettera a James Laughlin, Milano, 9 febbraio 1950, AP, p. 301.

¹¹⁷ Nota di Raffaella Rodondi a E. Vittorini, [*Per «Sardegna come un'infanzia»*], cit.

¹¹⁸ Nota di Raffaella Rodondi a E. Vittorini, *Teatro spagnolo*, in LAS II, p. 123.

Gli esempi cui si è fatto riferimento supportano l'ipotesi di una propensione alla visualità tutt'altro che saltuaria, che consente di collocare l'esperienza del «Politecnico» nel punto mediano di una inesausta sperimentazione delle potenzialità espressive tanto del codice verbale quanto dei linguaggi visivi, e di assumerla come baricentro della ricerca vittoriniana intorno agli scarti connotativi originati dall'interazione tra un *medium* e l'altro. Affascinante, a tal proposito, appare la proposta di Giulio Ungarelli di collegare l'interesse di Vittorini per le immagini alle prime letture dell'autore e alla scaturigine del suo immaginario letterario:

Le edizioni per bambini di Robinson Crusoe erano illustrate, al tempo del ragazzo Vittorini, da povere stampe in bianco e nero, eseguite a tratto (c'era anche la pianta, del tutto inventata, dell'isola immaginaria). Quelle illustrazioni erano curiose: sullo sfondo di un paesaggio del tutto fantastico, irreali, la figura del protagonista ricoperta di pelli d'animali, l'archibugio a tracolla, e attorno agli angoli la riproduzione minuziosa, realistica di oggetti usuali, asce, coltelli, corde. È una tradizione pittorica quella di riprodurre, ai margini dell'immagine centrale, dove sempre la fantasia figurativa domina, oggetti usuali rappresentati con una sorprendente meticolosità. [...]
Grande lettore di figure fin dagli anni dell'infanzia, al ragazzo Vittorini tutto questo non poteva sfuggire: vero e immaginario, realtà e mito, azione e fantasia saranno poi i due poli dove si realizzerà la sua ellittica scrittura.¹¹⁹

Che ci si debba 'rivolgere indietro', ancora una volta verso quell'impressionante contenitore di pulsioni poetiche che è per Vittorini il mondo dell'infanzia, per rinvenire le basi non solo dei segni distintivi della sua scrittura, ma anche dell'attrazione per le immagini?

¹¹⁹ G. Ungarelli, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, «Belfagor», LXIII, n. 5, 2008, p. 501.

Fotografie d'inchostro

2.1 Rivedo, ritocco tutto

Mi occorrerebbe per «Il Politecnico» un libro che vedevo sempre nella tua libreria quando ero bambino: è una storia molto illustrata della Comune di Parigi, non mi ricordo il nome. Me lo potresti mandare? Si capisce bisogna mandarlo affrancandolo come lettera. Sarà una spesa forte ma te la rimborserò. Sarebbe anche preferibile, per diminuire il rischio che vada perduto, di romperlo nei vari sedicesimi e spedirmi sedicesimo per sedicesimo entro buste chiuse. Ti sarei molto grato se mi accontentassi su questo punto.¹

Si è già visto come l'interesse di Vittorini nei confronti delle riviste da reperire per «Il Politecnico», o comunque nel periodo della sua pubblicazione, sia spesso orientato verso le illustrazioni. Una ricerca quasi ossessiva di immagini, prevalentemente fotografiche, è ciò che si riscontra anche nella corrispondenza con coloro che lo scrittore invita a collaborare. La richiesta del libro illustrato sulla Comune di Parigi, rivolta al padre il 26 ottobre 1945 e reiterata a dicembre dello stesso anno,² è soltanto uno dei numerosi sintomi di un'attenzione all'aspetto visivo rinvenibile nelle lettere. Non di rado le preghiere di invio di articoli e di contributi per «Il Politecnico», infatti, risultano contestuali a quelle riguardanti materiale illustrativo e fotografico in particolare.

¹ Lettera al padre, Milano, 26 ottobre 1945, AP, p. 28.

² Il 22 dicembre 1945 Vittorini scrive al padre: «Prima di chiudere, ritorno sulla questione del libro che tratta della Comune di Parigi. Guarda che non mi sono affatto sbagliato. Non era il libro del Thiers di cui ti parlavo: è un libro proprio sulla Comune, della dimensione di due volumi del Thiers, ma di uno spessore molto più piccolo. Era pieno di vignette, e quando io l'ho visto si trovava sul piano più alto della tua libreria, in mezzo ai volumi della Sinossi della Cultura Universale. Vedi davvero di cercarlo e di mandarmelo nel modo che ti chiedi. Non è possibile che tu l'abbia dato via, perché non hai mai dato via nessun libro. L'ultima volta che l'ho visto è stato quando abitavamo alla Stazione di Siracusa. Se lo cerchi con calma sono sicuro che lo troverai. È illustrato con vignette dell'epoca, non con fotografie» (AP, p. 44).

Discutendo della ‘missione’ di Pietro Zveteremich, inviato a Roma come consulente da Milano per i rapporti culturali con l’ambasciata sovietica, Vittorini scrive a Giulio Einaudi il 6 luglio 1945:

Al settimanale occorre avere informazioni continue sull’attività culturale nell’U.R.S.S. dall’arte alla tecnica e dalla scienza pura alle organizzazioni sociali. Occorrono inoltre informazioni sul modo in cui nell’U.R.S.S. si impostano e si risolvono i problemi della ricostruzione. Occorrono riviste e libri che documentino di queste attività e il più gran numero possibile di fotografie.³

Poche settimane dopo, lo scrittore si rivolge a Gastone Manacorda, responsabile della rivista einaudiana «Cultura Sovietica», e quasi incalzando afferma:

Con l’occasione ti ricordo la promessa che mi hai fatto circa il materiale (testo e illustrazioni) da provvedermi in continuità per «Il Politecnico»: finora non mi hai mandato nulla. So di un articolo che Guttuso ti aveva dato per la Mostra del cartellone sovietico: non lo vedo sul 1° numero di «Cultura Sovietica». Perché non lo passi a me? Ma dovresti passarmelo corredato dalle illustrazioni che Guttuso stesso ti aveva dato.⁴

Le richieste proseguono nei mesi successivi e coinvolgono anche gli autori esordienti e i giovani giornalisti. Il 10 novembre Vittorini, nel rassicurare Sascia Villari – «il tuo racconto va bene, interessa», gli dice – aggiunge: «mandaci altro, corredato, se possibile, da quelle fotografie di cui parli, da quei documenti sul meridione che ti interessano e ci interessano. La questione meridionale sta alla cima delle nostre preoccupazioni».⁵ Appena tre giorni dopo, a Gianfranco Corsini chiede: «mi faresti [...] un gran piacere a farmi avere materiale americano fresco, specie di riviste e di illustrazioni».⁶

³ Lettera a Giulio Einaudi, Milano, 6 luglio 1945, AP, p. 11.

⁴ Lettera a Gastone Manacorda, Milano, 27 agosto 1945, AP, p. 19. Tra le lettere conservate presso il Fondo Einaudi si trova la risposta di Manacorda, il quale, il 13 settembre 1945, spiega a Vittorini: «Non è vero che Guttuso mi abbia dato l’articolo sulla Mostra del cartellone: me lo aveva promesso, ma poi non ci fu verso di farglielo fare. Per le fotografie di Politecnico, finora non avevano nulla di buono. Mi promettono e, credo, ora, con qualche fondamento perché sta arrivando più materiale di quanto se ne avesse finora» (AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 65).

⁵ Lettera a Rosario (Sascia) Villari, Milano, 10 novembre 1945, AP, p. 31.

⁶ Lettera a Gianfranco Corsini, Milano, 13 novembre 1945, AP, p. 33.

Partendo da un approfondimento sulla città di New York apparso nel numero 30 della rivista, inoltre, Vittorini trae spunto per la programmazione di una rubrica e chiede aiuto, il 1° ottobre 1946, all'amico Albe Steiner, all'epoca in Messico:

So [...] che esce in Palma 10 – Despacho 52, una rivista intitolata «Letras de Mexico» e un'altra intitolata «El Hijo Prodigio». Perché non me le fai mandare in cambio con «Politecnico»? Una serie del mensile potresti per esempio portarla a loro. Di un'altra cosa ti sarei vivamente grato. Anzi, è la cosa per cui ti scriverei se non ti scrivessi, è la cosa per cui verrei fino da te se potessi venire. Apri il n. 30 della rivista e prendi la rubrica «Le città del mondo». Stavolta è New York. Avrei bisogno di fotografie così o anche diverse da così, anche alternate con riproduzioni di quadri, di miniature, ecc., per altre «Città del mondo». Vorrei Città del Messico e città messicane, di mare e di montagna, città di qualunque parte del mondo di cui tu mi possa procurare delle serie di fotografie. Te ne sarò grato come se tu mi regalassi le città stesse. Non dimenticare di farlo, e di farlo subito.⁷

Le lettere di Albe Steiner⁸ consentono di ricostruire il dialogo tra Vittorini e i coniugi Steiner (Albe si era trasferito nel 1946 in Messico con la moglie Lica) nei mesi in cui lo scrittore non esita a mostrare la sua impazienza e il suo desiderio di ricevere materiale illustrativo anche dal Messico. Il 4 novembre 1946 il grafico invia «Letras de Mexico» e quattro numeri della rivista «El Hijo Prodigio»,⁹ ma non le fotografie, oggetto per Vittorini di una seconda richiesta risalente al 14 dicembre, data in cui lo scrittore conferma di aver ricevuto le riviste letterarie, ma precisa: «quello che aspettavo veramente con ansia e che aspetto come una necessità da soddisfare è la serie fotografica di una città messicana o più serie di città e una serie del Messico come paese e vita nel paese. È importantissimo per il numero prossimo. Potrei davvero contarci?».¹⁰ Le riviste messicane saranno effettivamente segnalate in due appositi trafiletti nel numero 35 del «Politecnico»,¹¹ ma non risulta esserci traccia, nei numeri successivi alle lettere di Vittorini, di fotografie legate al Messico, sebbene una spedizione di documenti

⁷ Lettera a Albe Steiner, Milano, 1° ottobre 1946, AP, p. 76.

⁸ Conservate presso lo Studio Origoni Steiner di Milano.

⁹ L'informazione è ricavabile da una lettera manoscritta di Albe Steiner a Elio Vittorini (Messico, 4 novembre 1946) conservata in OS. L'inventariazione dei documenti del Fondo Steiner si deve all'attività di ricerca di Lucia Geremia, dottoranda dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; la sua indagine mira a riabilitare anche il ruolo di Lica Covo Steiner nel rapporto di collaborazione tra Vittorini e il grafico milanese.

¹⁰ Lettera a Albe Steiner, Milano, 14 dicembre 1946, AP, p. 94.

¹¹ Cfr. PL, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 93.

fotografici pare sia avvenuta sul finire del 1946 da parte di Albe Steiner e della moglie; stando a una lettera del 16 dicembre, Lica si offre anche a nome del marito di aiutare Vittorini e, dopo aver ragguagliato l'amico sul mancato recapito del «Politecnico» e, dunque, sulle difficoltà di cogliere il taglio della rubrica «senza aver visto l'esempio», afferma: «in questa lettera stessa ti uniremo delle foto con diciture dietro e se ti serviranno per noi sarà un grande piacere».¹²

Alla ricerca di riproduzioni iconografiche emersa dall'epistolario corrispondono continui riferimenti alle illustrazioni rintracciabili in altre tipologie di documenti, come ad esempio i materiali afferenti alla promozione del settimanale, le annotazioni contenute nei giornali di segreteria o nei materiali preparatori, le iniziative rivolte ai lettori dai fogli del «Politecnico». Già nell'agosto 1945 un progetto manoscritto steso da Vittorini per il primo numero del «Politecnico» riporta nelle scritte poste a capo dei primi due fogli l'indicazione di un servizio fotografico per la prima e per la seconda pagina della rivista,¹³ e il 24 settembre 1945 la lettera circolare si conclude specificando: «il nostro giornale sarà per di più largamente illustrato di fotografie e disegni di noti pittori e grafici».¹⁴ Una precisazione analoga si ritrova anche nel pieghevole promozionale del primo numero, dove si legge «Il Politecnico sarà [...] illustrato con fotografie e disegni».¹⁵

Una menzione costante alla componente illustrativa ricorre anche nei sommari, attualmente conservati nel Fondo Einaudi, dei fascicoli del «Politecnico» inviati alle redazioni di altre riviste e ai quotidiani per riproduzione a scopo pubblicitario. Sarà curioso notare, a tal proposito, che il riferimento alle fotografie persiste anche dopo un monito giunto dal giornale di segreteria del 24 gennaio 1946 e siglato da Massimo Mila; alla voce 'Il Politecnico', si avverte: «per non essere accolti a colpi di mitra, non abbiamo portato il sommario che ci avete mandato, ai giornali. A stento siamo riusciti a ottenere una probabilità continuativa di inserzione, solo per un testo di tre-quattro righe al massimo. Regolatevi in questo senso».¹⁶ Il sommario 'incriminato' è quello del numero 18, che raggiunge

¹² Lettera di Lica Steiner a Ginetta e Elio Vittorini, Messico, 16 dicembre 1946, OS.

¹³ Il progetto è conservato in OS.

¹⁴ Milano, 24 dicembre 1945, AP, p. 22.

¹⁵ Il volantino è attualmente conservato in OS.

¹⁶ AEGS, cartella 1, registro 2.

l'estensione di una cartella. Dal quel momento in poi gli indici subiranno una riduzione, ma non verranno comunque eliminati gli accenni alle illustrazioni,¹⁷ oltretutto presenti anche nella proposta del concorso per i lettori lanciata dalle colonne del numero 11, dove si puntualizza: «gli articoli che ci manderete, se meriteranno la pubblicazione usciranno sul nostro giornale con il vostro nome e cognome come ordinarie collaborazioni [...]. Tanto meglio se correderete gli articoli di fotografie che li illustrino».¹⁸

Che rientri nelle richieste esplicite di Vittorini o nei lanci pubblicitari della rivista, oppure ancora nelle iniziative collaterali che caratterizzano i primi mesi di vita del «Politecnico», la parte illustrativa è congenita a tutti gli aspetti che ruotano intorno alla genesi e alla realizzazione del periodico. La serie di dati spinge a interrogarsi sulla funzione delle immagini, a chiedersi di quali significati possano essere depositarie, tanto più se attraverso il rovescio 'visivo' della medaglia, così come si manifesta nei documenti citati, emergono alcuni dei temi che stanno più a cuore a Vittorini, si pensi ai *focus* sulle regioni meridionali d'Italia, e che trovano ampio spazio, come vedremo, all'interno della rivista.

Se si osservano le immagini e la loro inevitabile sinergia con i testi, si nota come per l'edizione settimanale del «Politecnico» appaia preponderante uno scopo divulgativo; peculiarità, per altro, anche dei corredi illustrativi di precedenti attività editoriali nate sotto la responsabilità di Vittorini, come la citata «Corona».¹⁹ A una finalità divulgativa sembrano connesse pure le precisazioni contenute nei materiali preparatori, testimonianze di un progetto che sottintende un'utenza non specializzata. Non sarà un caso che nel programma complessivo

¹⁷ Nel sommario 'incriminato' del numero 18 si apprende che «completano il numero molte originali illustrazioni» (AEER, cartella 1, fascicolo 3, foglio 42). Sulla stessa scia, nei successivi sommari si legge: «Il Politecnico, nel n. 19, pubblica un importante servizio sui fatti del febbraio '34 a Vienna, documentando le responsabilità dei capi democratici con articoli di Otto Bauer, Palme Dutt e altri e con numerose illustrazioni» (ivi, foglio 44); «Il Politecnico pubblica, nel n. 20, un importante articolo sui recenti grandi scioperi americani. Una storia di Aulla con fotografie e biografie di operai e ancora uno scritto sulla Montecatini» (ivi, foglio 50); «Nel n. 21 del Politecnico [...] la voce Enciclopedia, con numerose e divertenti illustrazioni, riassume la storia e i tentativi del surrealismo per l'affermazione di una libertà paradossale» (ivi, foglio 52); «Il n. 25 dedica all'India importanti servizi, con articoli di Mario Giuliano che vi parla sull'«India, storia di inglesi», di Edgar Snow sull'«India, società di pària», di E.M. Foster sulla «Cultura d'oggi in India» e numerose illustrazioni» (ivi, foglio 61); «Il n. 26 del Politecnico riporta [...] numerose illustrazioni ecc.» (ivi, foglio 63); «Il n. 28 di Politecnico contiene [...] «Gli anni passano in un paese italiano»: Porcari (Lucca) e servizio fotografico su altra regione italiana» (ivi, foglio 67).

¹⁸ *Concorso per i nostri lettori*, PL, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 1.

¹⁹ Cfr. G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 45-46.

del «Politecnico» venga più volte ribadita la necessità di un ‘tono divulgativo’ o ‘molto popolare’, talvolta in corrispondenza dell’indicazione di inserimento delle immagini,²⁰ o che nella riunione editoriale del 5 luglio 1945 «si ricordi che bisognerà sempre parlare sul concreto e presupponendo l’incompetenza del lettore».²¹ Del resto, lo stesso Vittorini, enucleando le caratteristiche della versione settimanale del periodico, spiegherà a Laughlin che «era fatto in senso di semplice divulgazione, per operai e autodidatti in genere, con l’intento anche di informare su quanto era accaduto nel mondo durante i venti anni del fascismo».²²

In effetti, una funzione divulgativa sembra rivestire, ad esempio, il servizio dedicato alla storia della Liguria, al suo territorio e alla sua economia nel numero 21, dove viene addirittura suggerito, attraverso una numerazione progressiva, l’ordine di lettura dei pezzi: in primo luogo si pone l’accento sull’articolo di Italo Calvino *Riviera di ponente* e dopo sul gruppo di fotografie che costituisce un’immediata visualizzazione delle informazioni ricavabili dai testi [Fig. 1].²³

Vicini a una funzione meramente descrittiva o informativa sono anche alcuni esempi di foto accompagnate da didascalie denotative, prossime al grado zero della comunicazione. Tra questi, è possibile osservare la didascalia dell’immagine presente nella colonna sinistra della prima pagina del numero 2, che si limita a riferire il luogo dello scatto («Campagna siciliana nei dintorni di Agrigento» [Fig. 2]), o quelle che corredano il gruppo di fotografie posto nella pagina di apertura del numero 7 e che, nell’illustrare le consuetudini della vita familiare in Francia, fanno largo ricorso alla deissi spaziale; lo sguardo del lettore viene in questo modo letteralmente guidato da espressioni quali «Qui sopra festeggiano tutti insieme un’occasione felice della loro vita», «Qui è un momento patetico. La più giovane donna di casa [...] sta cantando una canzone sentimentale» e così via [Fig. 3].

Le immagini confluite nel «Politecnico» hanno talvolta il compito di scremare il più possibile la complessità dei testi e di renderne immediata la sintesi.

²⁰ [Il programma-progetto di «Politecnico»], cit.

²¹ Seduta «Politecnico». Torino, 5 luglio 1945, in T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì*, cit., p. 39.

²² Lettera a James Laughlin, Milano, 11 novembre 1946, AP, p. 84.

²³ Completano il servizio i contributi di Stefano Terra, *Sosta in Liguria*, e di I. C. [Italo Calvino], *Sanremo città dell’oro* (PL, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2).

Rivestono questo ruolo, ad esempio, le fotografie pubblicate nella seconda pagina del numero 22 a fianco dell'articolo di Renato Ferrari *L'elettrificazione rurale negli Stati Uniti*, accompagnate da didascalie che, riprendendo verbalmente le situazioni riprodotte nelle immagini, spiegano: «Elettricità: per far piovere artificialmente sui campi...», «...per pompare acqua dal sottosuolo...», «...per lavare i piatti senza fatica...», «...e per allevare pulcini, con l'incubatrice» [Fig. 4].

Tuttavia, sfogliando i fascicoli del «Politecnico» si nota come si verifichi in maniera più frequente, anche all'interno di una didascalia descrittiva, l'intervento di piani d'analisi non strettamente referenziali e già compromessi con un'intenzionalità che presuppone messaggi più articolati. Sarà utile ricordare, a questo punto, come nella sua teorizzazione delle forme dell'*ekphrasis* Michele Cometa metta in guardia il fruitore, evidenziando che «tra le pieghe della referenzialità e dell'allusione si annidano scelte efrastiche particolarmente mature».²⁴

A un livello di articolazione maggiore ci introduce, nella pagina d'apertura del numero 2, una fotografia dell'ampiezza di tre colonne posta sotto la testata. Essa ritrae un gruppo di manifestanti che si oppone all'occupazione britannica della Grecia e la didascalia che la correda riporta *en abyme*²⁵ la traduzione dello striscione esposto dai contestatori: e copre la mera trascrizione di un valore documentario e politico [Fig. 5]:

«Dinanzi al pericolo di una nuova tirannide, il popolo greco non ha che una scelta: o darsi un nuovo governo, o impugnare nuovamente le armi dell'Elas»: con questa scritta gli uomini e le donne che hanno combattuto nelle montagne, tentano di arrestare le autoblindate inglesi che dall'altro lato di una strada di Atene avanzano in appoggio alla repressione governativa.²⁶

Com'è possibile dedurre leggendo integralmente la didascalia, il testo non si limita alla mera trascrizione del manifesto, ma integrandolo con informazioni non

²⁴ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 86.

²⁵ Sul raddoppiamento linguistico dell'immagine cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* [1982], Torino, Einaudi, 2001, p. 23.

²⁶ PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1. L'Elas è stato l'Esercito popolare di liberazione greco, braccio armato dell'Eam, Fronte di liberazione nazionale.

deducibili dall'immagine, proietta su di essa anche un valore documentario e politico. Non privi di interesse appaiono anche i frammenti paratestuali che intrattengono con le immagini cui si riferiscono un rapporto didascalico volto a demistificare le frodi dell'informazione ufficiale. «Arrivano i franchisti nei villaggi e la popolazione era ammassata contro le case. Poi nei giornali fascisti si leggeva: "Entusiasmo frenetico"», recita la didascalia associata alla foto che documenta episodi traumatici della recente storia spagnola e che immortalava i civili addossati contro i muri di fronte alle autorità [Fig. 6].

Una finalità marcatamente educativa, inoltre, rivelano le brevi biografie esemplari o, al contrario, le illustrazioni di modelli umani negativi che si dipanano a partire dalle fotografie in diversi luoghi del «Politecnico». Nel numero 1, strutturati sulla base di quella che è possibile definire, con Cometa, la forma emblema, costituita da una tripartizione che comprende il titolo, la fotografia e un commento,²⁷ sotto l'intestazione *Più diabolico di Goebbels* appaiono una fotografia di Hearst e un testo di accompagnamento che integra ancora una volta l'immagine dando notizia del potere del personaggio ritratto e di quanto esso sia fatalmente legato alla più spietata destra europea [Fig. 7]:

Negli uomini come Hearst è il pericolo di un fascismo americano. Il suo capitale ammonta a 3 miliardi di dollari, cioè, soltanto in clearing, 300 miliardi di lire. Possiede 1 milione di ettari di terreno, 28 giornali quotidiani, 8 stazioni radio, 2 case cinematografiche, ed è razzista, è schiavista, odia gli operai, pagava gli articoli di Mussolini 3 dollari a parola, faceva propaganda per Mussolini e Hitler, sostenne entrambi nelle loro imprese fino a metà dell'ultima, e oggi sostiene Franco mentre vomita ingiurie contro l'Unione Sovietica. È potente come Goering, diabolico come Goebbels, ma va alle funzioni della sua chiesa tutte le domeniche.²⁸

Diverso è il caso di un membro, ingiustamente fucilato, dell'associazione sindacale americana Industrial Workers of the World, Joe Hill, che nel numero 2 del «Politecnico» rientra, per mezzo di un assetto fototestuale simile all'esempio precedente, come figura leggendaria di combattente per il movimento operaio [Fig. 8].

²⁷ Nella struttura classica, *inscriptio, pictura e subscriptio* (cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 92-104).

²⁸ *Più diabolico di Goebbels*, PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 2.

L'efficacia visiva della fotografia viene incanalata nella rivista anche in direzione di un corrosivo sarcasmo. Acuta ed esprimibile a parole se non per via di perifrasi è la sintesi fotografica dell'ipocrisia borghese condensata, nel numero 7, nell'immagine di una suora che in una scuola di nudo osserva un uomo senza indumenti e nel relativo commento di Vittorini che, in fondo all'articolo *Polemica e no per una nuova cultura*, incornicia la fotografia con le seguenti parole: «Vedete in questa fotografia una monaca frequentare una scuola di nudo e disegnare dal vero un uomo nudo? Succede a Chicago, succede in America. Certo non succede né potrebbe succedere, oggi come oggi, in Italia. È proprio specifico dell'Italia il meschino e il gretto del costume cattolico italiano?» [Fig. 9].²⁹ Lo stesso vale per una sardonica didascalia apparentemente esplicativa del numero 18, che annuncia «qui il fotografo li ha colti durante un minuto di mistico raccoglimento a una sfilata di bovini», in riferimento a una fila impettita di grossi proprietari agricoli argentini [Fig. 10]. Come suggerito da questi esempi, «Il Politecnico» mette a frutto le possibilità interpretative offerte dalle modulazioni verbo-fotografiche e rivela una singolare consapevolezza della relatività ermeneutica che soggiace al rapporto tra i testi e le immagini, tra sistemi linguistici che nel loro interagire possono dare vita a variazioni di significato potenzialmente infinite. Come sostiene Susan Sontag,

le parole parlano più forte delle immagini. Le didascalie tendono a sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi, ma non esiste didascalia che possa limitare o fissare permanentemente il significato di un'immagine. Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola. La didascalia è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita. È un guanto che si infila e si sfilta con facilità.³⁰

Con il numero 28 viene preannunciata la pubblicazione della versione mensile del «Politecnico», che comporterà modifiche per certi versi sostanziali dell'impianto contenutistico e grafico della rivista. Cambiando periodicità, essa perde una parte del suo carattere divulgativo rispondendo, in questo, a precise

²⁹ E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*, PL, n. 7, 10 novembre 1945, p. 4.

³⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], Torino, Einaudi, 2004, pp. 95-96.

scelte editoriali. Dalla nota stesa da Vittorini come introduzione al ventottesimo fascicolo, l'ultimo dell'edizione settimanale, si legge:

Noi non abbiamo avuto, col settimanale, una funzione propriamente creativa, o, comunque, formativa. L'altra funzione, la divulgativa, ci ha preso, a poco a poco, e sempre di più, la mano. Ci siamo lasciati andare ad essa. Abbiamo compilato, abbiamo tradotto, abbiamo esposto, abbiamo informato, abbiamo anche polemizzato, ma abbiamo detto ben poco di nuovo. In quasi tutte le posizioni che abbiamo prese, pur senza mai sbagliare indirizzo, ci siamo limitati a gridare mentre avremmo dovuto dimostrare. E troppo spesso abbiamo dato sotto forma di manifesto quello che avremmo dovuto dare sotto forma di studio. Troppo spesso abbiamo affidato alla grezza testimonianza dei lettori quello che avrebbe avuto bisogno della rielaborazione di scrittori. Ci siamo trovati così a divulgare delle verità già conquistate mentre avremmo dovuto cooperare alla ricerca della verità. Il nostro intento era e rimane anche divulgativo. Ma era, e non è stato, di conquistare e creare su un piano divulgativo. La necessità della trasformazione in rivista mensile ci offre il modo, per la più larga misura di tempo e di spazio che ci concede, di approfondire il nostro lavoro.³¹

Conformemente a quanto anticipato da Vittorini, i temi e le prospettive d'indagine che nell'edizione settimanale si dispiegavano in maniera dinamica tra i fascicoli di un periodico con vivace vocazione laboratoriale vengono adesso irreggimentati in rubriche che tendono a concludersi e a rendere espliciti generi, linguaggi, ambientazioni. Insieme alla riduzione del formato aumenta vistosamente il numero delle pagine e alla forte sperimentazione del settimanale subentra il procedere più cauto delle analisi critiche. Diminuisce notevolmente, inoltre, la quantità di fotografie e viene meno l'arguzia delle didascalie, spesso assenti.³² Occorre, però, tener presente che anche nei numeri del settimanale le fotografie e i sintagmi costituiti dall'assortimento di illustrazioni e didascalie con preponderante funzione descrittiva, che potrebbero essere ricondotti a una finalità di divulgazione immediata, non rappresentano che una minima parte del corredo iconografico del «Politecnico» e che, al contrario, la dimensione divulgativa spesso si ricompone in strutture fototestuali più complesse. Ciò avviene almeno per due ordini di motivi. Innanzitutto, le fotografie non sono isolate, ma inserite nell'intelaiatura di un'impaginazione composita dove le immagini non possono

³¹ E. Vittorini, [Un «Politecnico» mensile. Perché?], PL, n. 28, 6 aprile 1946, p. 1.

³² Per una ricostruzione delle concause finanziarie e politiche che condussero al cambiamento di periodicità del «Politecnico» e per un esame delle differenze con l'edizione settimanale cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 84-111.

che dialogare con le sezioni testuali e con la caleidoscopiche porzioni paratestuali, in particolar modo con le parole delle didascalie, che nascono da una stretta interdipendenza con la fotografia cui si riferiscono e che non possono, dunque, che far slittare l'intero sintagma nel dominio polisemantico della connotazione. Secondo l'esemplare indagine di Barthes, rispetto alla mancanza di 'codice' della fotografia,

il testo costituisce un messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, cioè a «insufflarle» uno o più significati secondi. [...]

Altra osservazione: l'effetto di connotazione è probabilmente diverso a seconda del modo di presentazione della parola. Più la parola si avvicina all'immagine, e meno sembra connotarla; ghermito in qualche modo dal messaggio iconografico, il messaggio verbale sembra partecipare alla sua oggettività, e la connotazione del linguaggio si fa «innocente» attraverso la denotazione della fotografia. [...] La didascalia, in virtù della sua stessa disposizione per la sua misura media di lettura, sembra raddoppiare l'immagine, cioè partecipare alla sua denotazione.

È tuttavia impossibile [...] che la parola «raddoppi» l'immagine: perché nel passaggio da una struttura all'altra si elaborano fatalmente dei messaggi secondi.³³

Oltre ad essere ontologicamente influenzata dai sovrasensi linguistici proiettati su di esse dai testi, occorre considerare, com'è già stato evidenziato, che le immagini del «Politecnico» solo di rado sono accompagnate da didascalie puramente referenziali. Anche quando l'avvio del commento si avvicina all'impressione di una imparziale verbalizzazione dell'immagine, in realtà provoca nel suo sviluppo, e nonostante la frequente elargizione della funzione fatica, articolate stratificazioni ermeneutiche.

Un esempio può essere costituito dall'«ancoraggio ideologico» espresso dalla didascalia pubblicata nella prima pagina del numero 5, dedicato all'Egitto. Sotto la fotografia che ritrae una controversa riverenza, la parte verbale orienta l'interpretazione e assume il valore di un contro-gesto demistificatorio [Fig. 11]:

Ecco i due esemplari del sistema sociale ancora in vigore in vaste zone del Medio Oriente. Si sono incontrati sul margine dei possedimenti, il grasso pascià e il suo luogotenente. La Packard ultimo modello da 2000 sterline attende davanti alla villa di campagna. Dopo i complimenti e i baci mano, i due parleranno probabilmente del piano organizzativo per le prossime

³³ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 15, 17.

elezioni. Si tratta sempre di plebisciti ad una sola voce e la guerra politica rimane sempre il prezzo del cotone alle borse di Londra, Calcutta e Nuova York.³⁴

Una marca ideologica vittoriniana si riconosce facilmente anche nel testo allegato alla foto che ritrae, nel numero 6, una giovane donna dentro una sfarzosa vasca da bagno [Fig. 12]. «Contro un bagno come questo» proclama con severità la didascalia «vi sono migliaia di persone che NON POSSONO lavarsi. Lusso dell'aristocrazia zarista prima della rivoluzione d'Ottobre? No, realtà e aspirazione dell'aristocrazia borghese in tutto il mondo ancora oggi».³⁵ Il sintomo di un comunismo 'di natura' che queste parole lasciano affiorare presenta tratti di affinità con il rimprovero che Vittorini indirizza al fratello Aldo nell'ottobre del 1945:

Mi è arrivata una tua lettera [...]. Mi ha fatto molto dispiacere leggere del tuo disprezzo verso la gente del popolo per il fatto che, come tu dici, «puzza». Guarda che la colpa è anche tua se la gente del popolo puzza, è anche tua che hai l'acqua in casa, mentre loro debbono andare a prenderla alla fontanella. La natura della gente è determinata dalle condizioni in cui la gente vive e non da qualche Spirito Santo. Mi ha fatto proprio dispiacere quello che tu dici in quella lettera: non ti è venuto in mente che per della gente più raffinata di te anche tu puzzi, anche tu non sei abbastanza pulito?³⁶

Che la didascalia del numero 6 sia attribuibile o meno a Vittorini non vieta di fare riferimento a un elemento distintivo che pervade le pagine del «Politecnico», la dimensione autoriale. La critica ha sempre rilevato la tendenza dello scrittore a intervenire sui materiali altrui, perfino nell'ambito dell'attività traduttoria.³⁷ Il lavoro prestatO da Vittorini per «Il Politecnico» non smentisce quest'attitudine, riconfermata ed esplicitamente dichiarata dallo stesso autore in alcuni passaggi dell'epistolario. Al padre, nell'ottobre del '45, confida:

Gli articoli che hai visto su «Politecnico» a firma di Ugo si possono considerare scritti da Ugo e me insieme: Ugo ha fornito il materiale scritto a modo suo, ma ottimo materiale; io l'ho riveduto. Ti sarei grato se tu potessi mandarmi del materiale analogo sulla Sicilia. [...] Non ho voluto chiedertelo

³⁴ PL, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1.

³⁵ PL, n. 6, 3 novembre 1945, p. 7.

³⁶ Lettera al fratello Aldo, Milano, 15 ottobre 1945, AP, p. 25.

³⁷ Cfr. G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 31-72.

prima perché debbo anche chiederti di lasciarmelo ritoccare a modo mio. Ma firmerò, si capisce, col tuo nome. Rivedo, ritocco tutto quello che il giornale pubblica.³⁸

Con analogha schiettezza, Vittorini si rivolge pochi mesi dopo a Marcello Venturi, al quale scrive: «nel numero di Natale, doppio, esce dunque il tuo primo racconto inviatoci. Immagino sarai contento e che non ti dispiacerà se mi sarò permesso di ritoccarlo un poco».³⁹ Preso atto dell'abitudine dello scrittore a proporsi come punto di fuga delle risorse che giungono di volta in volta in redazione, come polo nevralgico di mediazione e di sintesi di istanze provenienti da contesti sociali e culturali differenti, è possibile supporre che una diffusa proiezione autoriale del direttore si annidi anche nelle sezioni minori del periodico. Accanto agli editoriali o agli articoli firmati, infatti, in cui le impronte vittoriniane appaiono più evidenti, a segnalare gli indizi del passaggio della penna dello scrittore, infatti, sono anche le note redazionali, i trafiletti, i cappelli introduttivi anonimi. Nel numero 1, ad esempio, nel distico senza firma che introduce la prima puntata di *Per chi suona la campana* compaiono, addirittura in prima persona, inequivocabili riferimenti autobiografici:

Era il 1942 quando riuscii ad avere, via Svizzera, una copia di FOR WHOUS [sic] THE BELLS TOLLS, il romanzo di Hemingway che qui presento tradotto. Cominciai allora io stesso a tradurlo, sapevo che presto non ci sarebbe più stato Mussolini ad impedire di pubblicarlo. Ma, poco tempo dopo, venni arrestato e la mia traduzione andò perduta col testo. Non ebbi più modo di ricominciare, ci fu l'occupazione tedesca, ci fu la lotta clandestina d'ogni giorno, e pubblico qui questo libro per me così caro nella traduzione di due amici, Foà e Zevi.⁴⁰

Al di là degli esempi lampanti, in alcuni casi l'attribuzione dei testi anonimi a Vittorini è garantita, oltre che dai puntelli biografici o, come vedremo, dalle evidenze stilistiche e contenutistiche, anche dal riassetto delle note redazionali compiute successivamente dallo scrittore in *Diario in pubblico*, tra le

³⁸ Lettera al padre, Milano, 26 ottobre 1945, AP, p. 28. Gli articoli del fratello Ugo di cui si fa menzione sono *L'acqua delle Puglie* e *Il Ducato di Montaltino*, entrambi pubblicati nel numero 1 (29 settembre 1945, p. 2).

³⁹ Lettera a Marcello Venturi, Milano, 19 dicembre 1945, AP, p. 39. Un racconto di Venturi dal titolo *Estate che mai dimenticheremo* verrà in realtà pubblicato nel numero 25 (16 marzo 1946, p. 4).

⁴⁰ PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

quali figura il testo di inaugurazione della rubrica *Le città del mondo*, che tanta importanza riveste nell'immaginario poetico vittoriniano.⁴¹ Del resto, il metodo di lavoro adottato dallo scrittore suggerisce che nessuna delle sezioni paratestuali del periodico sia stata lasciata al caso. Già nel periodo di collaborazione clandestina a «l'Unità», come ricorda Gian Carlo Pajetta in relazione alla stesura delle didascalie da parte di Vittorini,

quasi tutta la sua giornata era tormentata da quel pensiero, era come se cercasse un verso che qualche volta non riusciva a piacergli. E non trovava strano [...] di lasciarci, quasi fuggendo la sera, con un biglietto in cui stava scritto "aggiustatelo voi, io non ho trovato le parole". E poi, il giorno dopo, a spiegarmi che per lui una didascalia non era come per un altro giornalista, come per uno di noi che non era neppure giornalista: soltanto un paio di righe, sotto un'immagine spesso incomprensibile.

La reminiscenza di Pajetta offre l'affascinante testimonianza di un'attitudine a spingere anche le più recondite tipologie di scrittura al culmine della loro capacità espressiva; un'abilità che proviene da lontano e che appare inscindibile anche dai criteri con cui Vittorini sceglie di disporre le immagini nel menabò del «Politecnico». La supervisione talvolta 'invasiva' dello scrittore sui materiali selezionati e pubblicati nel periodico, caratteristica pertinente alla figura di Vittorini, fa sorgere il sospetto che non vi sia casualità nemmeno nei parametri che presiedono all'impiego delle immagini all'interno del giornale e che il direttore possa aver esteso al corredo illustrativo il medesimo atteggiamento che lo contraddistingue nel controllo dei testi. Sono già stati registrati da Giovanni Falaschi casi di alterazione nell'ordine cronologico delle fotografie della rivista ed episodi di manipolazioni dei credits delle opere pittoriche.⁴²

A una funzione per certi versi ancillare, e di sostegno alla creazione di complessi meccanismi di ibridazione tra i linguaggi, sembra alludere, in contrasto con la profusione illustrativa dei trentanove numeri della rivista, anche l'assenza del tema fotografico e le frequenti omissioni dei titoli, della data e dell'indicazione degli autori degli scatti, a differenza di quanto avviene con la pittura e con le arti figurative in generale. Ma è da questa 'forzatura', dalla

⁴¹ Cfr. E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., pp. 223-224.

⁴² Cfr. G. Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, «Archivio Storico Fotografico», n. 5, 1987, pp. 38-40.

capacità di piegare il *medium* fotografico ai principi espressivi di codici estranei alle sue specificità ontologiche che nasce lo straordinario esperimento visivo del «Politecnico».

2.2 *Narrare il visibile*

Se dalla lettura delle fotografie associate all'apparente funzione denotativa delle didascalie e dei relativi strati di connotazione si passa al controllo delle interazioni tra queste due componenti e gli altri segmenti testuali e paratestuali, all'osservazione, ovvero, di ciò che Mitchell ha posto nei termini di un rapporto di 'negoiazione' tra i *media*,⁴³ è possibile scorgere più complesse forme di dialogo tra parole e immagini. Del resto, come avverte Barthes, pur nella sua autonomia, la struttura della fotografia

non è [...] isolata; essa comunica quantomeno con un'altra struttura, che è il testo (titolo, didascalia o articolo) da cui ogni fotografia di giornale è accompagnata. La totalità dell'informazione dipende perciò da due diverse strutture (una delle quali è linguistica); queste due strutture si trovano in concorrenza fra loro, ma poiché le loro unità sono eterogenee, esse non possono mescolarsi; qui (nel testo) la sostanza del messaggio è costituita da parole; là (nella fotografia) da linee, superfici, colori.⁴⁴

Per cogliere il messaggio veicolato dalla sinergia verbo-visiva che agisce tra i fogli del «Politecnico», dunque, occorre dilatare lievemente l'angolo di visuale e osservare i procedimenti di connotazione che deflagrano a partire dalla stessa collocazione delle immagini e dei testi all'interno del supporto che la struttura visiva e quella linguistica condividono; sono anche i criteri di impaginazione a suggerire le informazioni che il periodico intende comunicare.

Da questo punto di vista, una fucina ricchissima di spunti può essere considerata la pagina d'apertura del primo numero e la fotografia riprodotta subito sotto la testata [Fig. 13]. L'immagine raffigura un uomo, con la testa fasciata e una coperta addosso, sul quale si trova chino un altro uomo, forse un giornalista,

⁴³ Per il recupero delle categorie di analisi proposte da Mitchell sul rapporto immagine/testo cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 75.

⁴⁴ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 6.

con un taccuino e una matita o una penna in mano. L'impatto che essa ha generato nell'economia complessiva della pagina di apertura del «Politecnico» si riflette nell'attenzione che la critica vi ha riservato, mettendone in evidenza la portata innovativa e le allusioni irradiate dal circuito semantico che si crea tra le parole dell'editoriale, quelle della didascalia e i soggetti ritratti nella foto. Eloquente, a tal proposito, è la testimonianza di Oreste Del Buono, che parla addirittura di uno «scandalo inaugurale», costituito non «dall'editoriale “Una nuova cultura” di Elio Vittorini o dall'intervista di Tonino Tatò al segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzardi “Disoccupazione e caro-vita” o dalla prima parte dell'inchiesta a più mani “L'Italia e la Fiat” o da altre notizie figuranti in quella affollata prima pagina», ma dalla fotografia «su due colonne, piuttosto modesta per dimensioni e piuttosto oscura per gli scarsi contrasti, causa la porosità della carta, e dalla sua didascalia di appena quindici parole».⁴⁵

La breve didascalia citata da Del Buono riesce racchiudere in maniera lapidaria le istanze da cui sorge la necessità del «Politecnico», cioè la continuità con l'esperienza Resistenziale, la ragione antifascista portata avanti sotto l'egida della guerra civile spagnola, oggetto di diversi articoli pubblicati tra la prima e la terza pagina e letterariamente ripresa dalla pubblicazione della prima puntata di *Per chi suona la campana* di Hemingway,⁴⁶ l'esigenza di una cultura che protegga e non consoli; si tratta della celebre «I caduti per la libertà di tutto il mondo ci hanno dettato quello che scriviamo». Il collegamento tra la didascalia e l'editoriale vittoriniano è stato messo in risalto da Marina Zancan, che riconduce la tecnica del breve pezzo posto a corredo dell'immagine alla forma del necrologio, molto diffuso all'interno della stampa clandestina:

Necrologio, con esplicita funzione di messaggio per i vivi, è l'immagine fotografica in prima pagina al primo numero del settimanale: il caduto senza nome, emblema di tutti caduti per la libertà, detta, al compagno che *scrive*, il proprio messaggio. [...] Il nesso stretto che lega il messaggio dettato dal caduto (al quale nel testo viene progressivamente dato il nome di Curiel, di Pintor, di Labò, e di mille altri caduti per la libertà e una nuova vita) e la

⁴⁵ O. Del Buono, *Maestro Vittorini*, cit.

⁴⁶ Cfr. E. Vittorini, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; R. Sender, *Il quinto reggimento*, ivi, p. 3; A. MacLeish, *Una risposta vi sarà*, *ibidem*; *C'è un lungo conto con Franco*, *ibidem*. Si noti che il titolo del romanzo di Hemingway nella traduzione proposta nel «Politecnico» figura declinato al plurale, *Per chi suonano le campane*.

proposta che la pubblicazione fa propria, è reso tramite la gabbia grafica che impagina l'immagine fotografica in posizione simmetrica all'editoriale, in modo che i due elementi del discorso complessivo assumono funzioni tra loro integrate e complementari.

Il contenuto del messaggio dettato è il contenuto stesso dell'editoriale, *Una nuova cultura*.⁴⁷

Una lettura attenta ad ulteriori articolazioni fornite dall'assetto grafico della pagina è offerta da Giovanni Falaschi, che coglie il legame tra la fotografia e l'insieme dei nuclei tematici 'pilota' sviluppati all'interno del primo numero:

Un reporter accucciato su un ferito registra sul notes ciò che l'altro gli detta [...]. È probabile che Vittorini intendesse riferire la foto all'editoriale *Una nuova cultura* che però nell'impaginazione le è qualche colonna più lontano; la foto è invece posizionata entro la gabbia di un'intervista a Lizzardi, leader della CGIL, dove certo non si parla di nulla che possa esser messo in relazione con quello che può aver detto il ferito. Ma anche quella del ferito col reporter è un'intervista, e quindi la foto si lega anche per questo all'articolo sindacale. È come se Vittorini avesse voluto approfittare dell'abilità grafica di Albe Steiner per sfruttare al massimo i suggerimenti impliciti nella fotografia; ecco allora che la didascalia «I caduti (...) ci hanno dettato quello che scriviamo» sembra riferirsi ai due articoli e, nel complesso, a tutto il numero, ed esserne per così dire il movente palese e segreto.⁴⁸

Considerate le scarse opportunità di decodifica del contenuto dell'immagine fotografica, di cui non si conoscono l'autore, la provenienza, la sede originaria, è possibile affermare che la didascalia, giovandosi della libertà concessa dalla decontestualizzazione, produce un significato nuovo e lo proietta 'retroattivamente' sulla fotografia,⁴⁹ il cui «peso morale ed emotivo», come spiega Sontag, «dipende da dove viene inserita»:

Una fotografia, insomma, cambia a seconda del contesto nel quale la vediamo: così, le immagini di Minamata di Smith appariranno diverse su un foglio a contatto, in una galleria, in una manifestazione politica, in un dossier della polizia, in una rivista di fotografia, in un periodico illustrato, in un libro o sulla parete di un soggiorno. Ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie, ma nessuna può fissarne il significato. Vale per ogni fotografia ciò che Wittgenstein diceva delle parole: che il significato è l'uso.⁵⁰

⁴⁷ M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 12-13.

⁴⁸ G. Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, cit., p. 38.

⁴⁹ Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 17.

⁵⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 93.

Ferme restando le poliedriche possibilità di lettura offerte dalle immagini fotografiche isolate, è necessario notare la maggiore frequenza, e incidenza, all'interno del «Politecnico» di fotografie organizzate in gruppi, poiché è in essi che risiede spesso la chiave di volta dell'interpretazione relativa all'impiego dell'apparato visivo nella rivista. Oltre che nel dialogo con le didascalie e con i testi, infatti, è nella relazione delle immagini tra di loro che bisogna ricercare l'essenza semantica delle fotografie inserite nel periodico, tanto più se il piano metodologico e teorico incontra gli intenti espressi da precise dichiarazioni di poetica di Vittorini.

Riflettendo sui procedimenti di connotazione derivanti da una serie concatenata di foto, Barthes spiega che «naturalmente, diverse fotografie possono costituirsi in sequenza (è un caso normale nelle riviste illustrate). Il significante di connotazione non si trova più, allora, al livello di qualche frammento della sequenza, bensì al livello (soprasegmentale, direbbero i linguisti) del concatenamento».⁵¹ Le argomentazioni del semiologo francese invitano a ricercare il significato del messaggio comunicato dalle fotografie in serie nella totalità formata dalle singole schegge visive e a leggerne, piuttosto che i segmenti, il principio di successione.

Alla predilezione per le immagini disposte in sequenza e ad una cruciale dimensione narrativa determinata dalla concatenazione dei frammenti fotografici fa riferimento lo stesso Vittorini, allorché, ritornando a metà degli anni Cinquanta sui criteri di illustrazione di *Americana* e di *Conversazione in Sicilia*, recupera la parentesi 'politecnica' e ne discute alla stregua di una personale opera creativa, facendola rientrare nel percorso di frequentazione delle immagini che sfocia nella settima edizione del romanzo:

Io non sono arrivato [...] al tentativo di *Conversazione in Sicilia* attraverso un semplice convincimento teorico. Ho dietro di me due altre esperienze personali che si chiamano *Americana* e «Politecnico». [...] Per il «Politecnico» io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana*, e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva

⁵¹ Ivi, p. 15.

avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo «oggetto») e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza minimamente badare a provenienze, qualità tecniche e pretese di stile. Il valore, il tipo, la qualità intendevo determinarle per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente, tutto intero il libro *l'Americana* e numero per numero, con un continuo ammicco all'insieme dei numeri, il «Politecnico».⁵²

Un effettivo 'ammicco' tra un numero e l'altro si riscontra nei frequenti rinvii, presenti in diversi fascicoli, ad uscite precedenti e spesso non consecutive del periodico. Ancora una volta la fotografia posta nella prima pagina del primo numero rappresenta un caso esemplificativo. Essa viene richiamata da Vittorini nel numero 7, nel momento in cui, rispondendo a Giancarlo Vigorelli, che ravvisa nella didascalia quasi una mancanza di discrezione e l'assunzione di una responsabilità eccessivamente impegnativa,⁵³ chiarisce:

Quel caduto della fotografia pubblicata nel primo numero del POLITECNICO si chiama per me Giaime Pintor, si chiama Giorgio Labò, si chiama Eugenio Curiel; ed ha un nome vero per chiunque abbia avuto un compagno morto nella lotta. Né per me, o per chiunque abbia veramente sentito la lotta di questi anni, dal tempo della guerra di Spagna all'insurrezione di aprile, può essere retorica dire che essi «ci dettano» – i nostri morti – «quello che scriviamo». Essi hanno pagato con la vita («i caduti per la libertà») l'errore di rinuncia in cui vuol persistere la cultura, e noi abbiamo appreso di essere immersi in un errore appunto dal sacrificio di loro. È retorica dire che abbiamo appreso dal loro sacrificio di essere immersi in un errore? Se questo fosse retorica ogni religione sarebbe retorica. Sa Vigorelli che cosa invece è retorica? Lo scherno di coloro che non fanno; e di chi non ha mai pagato di persona. È retorica di scetticismo e di incredulità, tipica d'ogni corruzione, e offende, coi vivi che li amano, anche i morti.⁵⁴

Alle osservazioni di Vittorini, che attraverso la metafora sospesa tra la fotografia e la didascalia indica un passaggio del testimone tra le vittime della Resistenza e l'impegno degli epigoni, e con il sacrificio dei caduti le colpe di una

⁵² E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, «Cinema Nuovo», III, n. 33, 15 aprile 1954, ora in LAS II, pp. 701-702.

⁵³ Cfr. la nota di Raffaella Rodondi a E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*, cit., in LAS II, p. 256, nota 3.

⁵⁴ E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*, cit.

cultura vagamente consolatoria e sganciata dai bisogni della società, fanno eco le ulteriori precisazioni di Fortini contenute nel numero 17:

Quando Vittorini aveva scritto – con un di più di gesto, che anche a me era spiaciuto – quella sua frase sui caduti, aveva davvero voluto dire la medesima cosa che Vigorelli dice solo ora: cioè che i morti non chiedono se non di dare noi, alla nostra vita, la compiutezza mancata alla loro. In quei caduti non erano compresi solo gli amici morti; non da questi soltanto, non soltanto da una certa assurda codificazione postuma della loro volontà, viene a Vittorini e a noi il coraggio di ripeterci «che i caduti ci dettano». Sono invece proprio i milioni di morti, e proprio anche quelli caduti per l'«errore». Anche noi ci siamo chiesti il nome di quell'anonimo volontario di Spagna che agonizza nella nostra fotografia.⁵⁵

Appare interessante constatare non soltanto il fatto che Fortini corregge il tiro e riconduce l'espressione presente nella didascalia a un contesto più generale e di attenuata inflessione individuale, ma anche la ripresa a distanza di più di dieci fascicoli della fotografia e del relativo segmento verbale, nonché del dibattito sviluppatosi attorno alla loro combinazione.

Oltre all'esempio citato, e al di là delle inchieste che «Il Politecnico» affronta a puntate in più di due uscite, come quelle sulla Fiat e sulla Montecatini, numerosi appaiono i nuclei tematici che ricorrono in una vasta percentuale di fascicoli. Le fotografie rispecchiano la tendenza a scavalcare i confini del singolo numero e creano quei richiami, quel racconto continuo di cui Vittorini si mostra pienamente consapevole. Tra i temi ricorrenti del «Politecnico» figura il dibattito sulla scuola, articolato attraverso pezzi giornalistici tradizionali, annotazioni minori, immagini, tanto in un'ottica nazionale quanto proiettato su una scala più ampia. La questione scolastica rientra nella rivista come anello fondamentale del processo di ricostruzione del dopoguerra e si snoda dando spazio alle diverse tesi espresse dalle voci più influenti di quegli anni. Così, la necessità di una selezione e di una specializzazione degli allievi si coagula intorno alle posizioni di Concetto Marchesi, e la promozione di una cultura che possa sottrarsi all'inconsistenza di un astratto umanesimo in direzione di una conoscenza empirica, seppur lontana da un gretto tecnicismo, si concentra attorno alla figura di Giulio Preti.⁵⁶ Ai loro

⁵⁵ F. Fortini, *Cultura come scelta necessaria*, PL, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 1.

⁵⁶ Cfr. V. P. [Vito Pandolfi], *8 anni di scuola obbligatoria e gratuita può essere il primo passo per una riforma della scuola*, cit.; C. Marchesi, *Nella scuola, la nostra salvezza*, PL, n. 6, 3 novembre

interventi fanno da corollario gli approfondimenti relativi alla proposta di un'apertura di scuole post-elementari nelle piccole province italiane, alla condizione del maestro elementare, all'assetto scolastico in Paesi stranieri come la Cecoslovacchia, la Jugoslavia e l'Unione Sovietica.⁵⁷

Rispetto all'asse della discussione sviluppata lungo articoli appartenenti a diversi numeri dell'edizione settimanale, le fotografie attinenti al tema della scuola sembrano portare avanti un discorso parallelo, legato ai modelli di democratizzazione e di eliminazione delle differenze di genere provenienti dai sistemi scolastici inglesi o d'oltreoceano. La ventata progressiva si respira già nel numero 6, dove un gruppo di fotografie dilata l'orizzonte strettamente italiano dell'articolo *Nella scuola, la nostra salvezza* di Marchesi. Alle prime due immagini, incolonnate sulla parte sinistra del foglio, si riferisce una didascalia intitolata *Democrazie di ragazzi nelle scuole inglesi*, dove viene fornita la descrizione di un consiglio di scolari, ritratto nella fotografia in alto, «mentre delibera su un programma di spettacoli filodrammatici e su nuovi acquisti di libri per la biblioteca della scuola: spettacoli e biblioteca organizzati dai ragazzi stessi». La dimostrazione di autogestione prosegue anche nella seconda immagine, dove viene immortalato un ragazzo che, «accusato di indisciplina [...], si difende dinanzi a un tribunale di compagni con giudici, giuria, avvocato dell'accusa e avvocato della difesa, tutti ragazzi fra i 13 e i 14 anni» [Fig. 14].⁵⁸ In fondo alla pagina, una terza fotografia ritrae un gruppo di studenti di una scuola media in Inghilterra attenti a seguire le indicazioni dell'architetto Brian Hunt sul piano di una città modello; la didascalia, in questo caso, risponde al titolo *Quando i ragazzi sono presi sul serio* [Fig. 15].

All'Inghilterra si continua a guardare nel numero 8, che propone, in fondo al contributo di Preti *Scuola di "élite" o scuola di massa?*, una fotografia per l'ampiezza di quattro colonne chiaramente descritta da una didascalia esplicitiva [Fig. 16]:

1945, p. 1; G. Preti, *La scuola media è al bivio. Scuola di "élite" o scuola di massa?*, PL, n. 11, 17 novembre 1945, p. 1; Id., *Scuola umanistica o scuola tecnica?*, PL, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 1; Id., *Scuola pubblica e scuola privata*, PL, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 1.

⁵⁷ Cfr. E. Enovi, *Aprire scuole post-elementari nei piccoli centri*, PL, n. 9, 24 novembre 1945, p. 4; *Per una scuola democratica*, PL, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 4; P. Zvete, *Come si studia la storia nell'U.R.S.S.*, PL, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 4.

⁵⁸ PL, n. 6, 3 novembre 1945, p. 1.

Si dice che l'Inghilterra è il Paese dell'individualismo, ma il popolo inglese ha sempre avuto una forte inclinazione alla vita associata. Grande sviluppo hanno preso negli ultimi anni le associazioni giovanili britanniche ora riunitesi in un'associazione unica con un carattere analogo a quello del nostro Fronte della Gioventù, ma con ben altra efficienza in quanto ha l'appoggio effettivo di tutto il Paese. Qui vediamo una seduta del comitato che dirige questo Fronte Giovanile Britannico chiamato National Youth Movement. Presiede la seduta una ragazza.⁵⁹

L'associazionismo, dalla cui scintilla era nato a Milano il Fronte della Gioventù esplicitamente richiamato dalla didascalia, e il riferimento alla condizione delle donne cede il passo alla questione razziale nelle due fotografie inserite nella quarta pagina del numero 19 [Fig. 17], una delle quali palesemente collocata, tramite il 'messaggio secondo' prodotto dalla didascalia, in area antirazzista:

Scuola democratica vuol dire anche scuola di democrazia. In America, alla Columbia University, ci sono degli studiosi che si occupano del modo di educare alla vita sociale giovani provenienti da razze diverse. Queste donne intorno a un tavolo fanno parte della Commissione che dirige la scuola antirazzista. I cartelloni sul fondo dicono: «Nessuna razza è più primitiva di un'altra». «Nessuna razza è mentalmente superiore».⁶⁰

Sebbene non manchino tra le pagine del «Politecnico» continui rimandi esterni al singolo numero, la forma in cui dimora la dimensione narrativa e alla quale si lega strettamente la vocazione di Vittorini al visivo va piuttosto ricercata nelle fotografie disposte in successione. Vale la pena ricordare le dichiarazioni dello stesso autore:

Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo. Ed era annullando i valori singoli delle singole foto, o comunque sciogliendoli, ch'io potevo ottenere questi nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più

⁵⁹ PL, n. 8, 17 novembre 1945, p. 1.

⁶⁰ PL, n. 19, 2 febbraio 1946, p. 4.

frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile, come se contenesse, direi, dei progetti di rinnovamento. [...]

Io penso cioè che qualunque libro, di narrativa o di poesia, come di storia o di critica o addirittura di teoria, potrebbe venire illustrato con foto e sarebbe anzi desiderabile che venisse illustrato (con foto, o con disegni e foto insieme) per arricchirsi subito di efficacia divulgativa pur conservando intatto il proprio rigore poetico o teorico. Questo a condizione, però, che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del testo, allo stesso modo in cui accade che il cinema riproponga (in sede documentaria o in sede narrativa) certi elementi d'un certo libro.⁶¹

Partendo da questo scritto, di capitale importanza ai fini di un'indagine sul rapporto tra Vittorini e la fotografia, dove l'autore fornisce una coerente teorizzazione del racconto per immagini come «film immobile», Giovanni Falaschi ha posto l'accento sulla matrice cinematografica, nonché irrimediabilmente letteraria, della concezione vittoriniana della fotografia.⁶² Ma è stato Giuseppe Lupo ad aver chiarito la scaturigine del rapporto di analogia che Vittorini istituisce tra la narrativa e il cinema in quanto dinamica sequenza di fotogrammi, tra il racconto e il movimento generato dalle fotografie disposte in sequenza.⁶³ Lo studioso ha ricondotto tale rapporto di somiglianza alle riflessioni di Vittorini sul cinema che affondano le radici nella prima metà degli anni Trenta, periodo in cui l'autore cura la rubrica di recensioni cinematografiche *Settimanale dei films* per «Il Bargello». In particolare, nell'articolo dell'8 maggio 1932, dedicato al documentario *Men like these* di Walter Summers, Vittorini si sofferma sul momento che determina la trasformazione «di una serie di belle fotografie prese nei porti o in parata» in «volontà poetica», facendo coincidere l'istante di passaggio con il movimento determinato dalla scena dell'immersione del sottomarino e dall'ingresso nel campo ottico dei marinai: «allora l'obiettivo finisce di fotografare, comincia a narrare».⁶⁴ Come spiega Lupo, «è la vita degli uomini, dunque, a trasformare una descrizione puramente esteriore (il porto o la parata militare) in sequenza ritmica, in susseguirsi di scene, in racconto di fatti».⁶⁵

⁶¹ E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, cit., p. 702.

⁶² Cfr. G. Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, cit., pp. 34-37.

⁶³ G. Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., pp. 68-73.

⁶⁴ E. Vittorini, [*«Men like these»*], «Il Bargello», IV, n. 19, 8 maggio 1932, ora in LAS I, p. 587.

⁶⁵ G. Lupo, *Vittorini politecnico*, cit., p. 72.

È nel dinamismo conferito alle immagini dalla loro successione che risiedono le potenzialità artistiche del cinema, stando alle riflessioni di Vittorini, che tornerà, nel 1936, ad avvalorare le «qualità di suggestione artistica implicite nel cinematografo al suo stato originario di movimento visivo»⁶⁶ nella recensione al film *Becky Sharp* di Ruben Mamoulian.

Stabilito il nesso tra la concatenazione delle immagini e una componente narrativa, o addirittura lirica,⁶⁷ che sovrasta l'identità della singola fotografia e induce a ricercare il senso delle illustrazioni nel loro susseguirsi, dalle parole di Vittorini scaturisce una considerazione del *medium* fotografico che paradossalmente prescinde dallo specifico della fotografia e si lega a doppio filo con la sintassi filmica e con il linguaggio verbale, e sovrappone e fonde insieme, oltretutto, le strutture di questi ultimi due codici in ragione di una esorbitante creatività di segno letterario. «Nessuna immagine era mai abbandonata a se stessa», ricorda Giuseppe Trevisani,

ma ognuna era costretta, tagliata, interpretata, scelta, forzata, reinventata sulla pagina: e quando impaginavamo pittura, per esempio, impaginavamo in realtà fotografie di pittura; e fotografie di architettura; la fotografia era diventata per noi, in quegli anni, veramente lessico, cioè comunicazione e linguaggio.⁶⁸

Sotto le accurate modulazioni sperimentate dalle mani dello scrittore, le fotografie divengono frammenti di una frase visiva e tasselli lessicali pronti ad essere ricomposti in racconto unitario. Ponendosi come forma particolare di 'rimediazione',⁶⁹ di adattamento di un *medium* ai processi compositivi di un altro codice, dunque, il montaggio che presiede alla disposizione delle fotografie all'interno del «Politecnico» adatta alle immagini seriali gli stessi principi di

⁶⁶ E. Vittorini, «*Becky Sharp*» e il film a colori, «Il Bargello», IX, n. 13, 15 novembre 1936, ora in LAS I, p. 992.

⁶⁷ Affermerà Vittorini recensendo *Doctor Jekyll* di Mamoulian: «la poesia (quella che in pittura è data da forme e colori, e in cinematografo dal "movimento")» (E. Vittorini, *Mamoulian*, «Il Bargello», IV, n. 51, 18 dicembre 1932, ora in LAS I, p. 599).

⁶⁸ G. Trevisani, *Le fotografie di Elio Vittorini*, «Popular Photography Italiana», n. 107, maggio 1966, p. 36.

⁶⁹ Per una disamina del concetto di 'rimediazione', cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* [...], a cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2003, pp. 25-116.

composizione sintattica delle sequenze cinematografiche e dei testi verbali, e ne subordina l'autonomia artistica, omettendo con regolare sistematicità i crediti.

La constatazione di una dimensione narrativa nell'impiego delle fotografie da parte di Vittorini, così come l'enfasi sulla questione dell'accostamento delle immagini, è stata già rilevata da più parti, in una serie di interventi tra i quali spicca ancora la testimonianza di Giuseppe Trevisani, contemporanea all'uscita del numero 35:

Altra felice preoccupazione [oltre al lavoro tipografico] per il povero Elio, è la parte illustrata della rivista. Una foto può chiarire un concetto meglio di molte parole e Vittorini, appena terminata la risposta a Togliatti e prima di iniziare la nuova puntata dell'*Americana*, si impegna con riga e squadra a scoprire in affreschi e fotografie nuovi rapporti narrativi.⁷⁰

Meno indagate, tuttavia, appaiono le modalità con cui si dispiega tale inclinazione narrativa nell'impianto visivo del «Politecnico». Quasi tutti i numeri dell'edizione settimanale propongono nella pagina di apertura e talvolta anche nei fogli successivi racconti fotografici molto simili, nell'impostazione grafica, ai fototesti giornalistici pubblicati su «Tempo». Le immagini si presentano incolonnate in verticale e accompagnate da didascalie ordinatamente poste nella parte inferiore di ciascuna foto e spesso inserite, con caratteri bianchi, in bande nere che ne evidenziano il percorso. Queste sequenze di fotografie consentono una visualizzazione immediata dell'argomento principale al quale è dedicato l'intero fascicolo, contribuendo a determinarne, pur nella peculiare dinamicità strutturale, la compattezza tematica.

Esemplificativa, in tal senso, risulta la documentazione fotografica che corredata, nella sesta uscita, corrispondente al numero speciale del 3 novembre 1945, il racconto della Rivoluzione d'Ottobre. Assunta come modello sovversivo, la sommossa confluisce in una successione di immagini – tra le quali si segnala anche la presenza di un fotomontaggio di Èjzenštejn e di una vignetta di un

⁷⁰ G. Trevisani, *La tipografia è il vizio segreto di Vittorini*, «Pesci rossi», XVI, n. 5, maggio 1947, pp. 22-23. Cfr. Id., *Le fotografie di Elio Vittorini*, cit., pp. 32-37; P. Orvieto, *Vittorini e l'«accostamento fotografico»*, in AA.VV., *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, v. II, pp. 61-81; U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, p. 186. Sul criterio di disposizione delle immagini nella settima edizione di *Conversazione in Sicilia* cfr. M. Rizzarelli, *Postfazione*, cit., pp. V-XIX.

giornale russo dell'epoca – che attraverso il connubio con le didascalie rendono facilmente fruibili le rivendicazioni degli operai e dei contadini, il malcontento seguito alla fase più blanda della rivoluzione nel febbraio del 1917, l'irruzione al Palazzo d'Inverno [Figg. 18-21].

Le brevi sezioni verbali che fungono da binario di scorrimento dei frammenti visivi intrattengono con essi un rapporto paragonabile a quella particolare declinazione fototestuale definita da Michele Cometa 'forma-illustrazione', giacché le didascalie si limitano ad una rapida visualizzazione delle immagini, in maniera conforme al contesto di occorrenza del gruppo di foto. Come spiega Cometa, infatti, «la fototestualità giornalistica ci ha abituati a questi effetti di lettura (l'illustrazione di una narrazione) e molto spesso infatti l'ispirazione originaria dei fototesti sta proprio nelle sperimentazioni del giornalismo novecentesco». ⁷¹ Da un punto di vista metodologico, il rapporto del messaggio linguistico con quello iconico così come viene suggerito dal *layout* del racconto fotografico sembra collimare con la funzione di 'ricambio' individuata da Barthes e comunemente diffusa, stando all'analisi del semiologo, nella fotografia dei giornali e della pubblicità:

Qui la parola (per lo più un frammento di dialogo) e l'immagine si trovano in un rapporto di complementarità; le parole sono frammenti di un sintagma più generale, allo stesso titolo delle immagini, e l'unità del messaggio si formula a un livello superiore: quello della storia, dell'aneddoto, della diegesi (questo conferma che la diegesi deve essere trattata come un sistema autonomo). Rara nell'immagine fissa, questa parola-ricambio diventa molto importante nel cinema, in cui il dialogo non ha una semplice funzione di delucidazione ma in cui fa veramente procedere l'azione disponendo, nella successione dei messaggi, significati che non si trovano nell'immagine. ⁷²

Applicando la funzione del messaggio linguistico delineata da Barthes (ancora una volta riconducibile al movimento delle immagini cinematografiche) alla sequenza di fotografie del «Politecnico» sulla Rivoluzione d'Ottobre, è proprio a livello diegetico che emerge la tinta utopica che può essere estesa all'intero evento, secondo la lettura avanzata dalla rivista; sotto una folla di bambini sorridenti radunati in strada, la didascalia dell'ultima immagine recita «E i

⁷¹ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

⁷² R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 30-31.

bambini, i ragazzi sovietici, ebbero aperte le vie di una nuova gioia in una nuova vita». ⁷³

Il gruppo di fotografie dedicato alla rivoluzione russa è inserito in un contesto multimediale in cui il fatto storico viene ripercorso sulla base di molteplici prospettive. Un profluvio testuale, paratestuale e visivo non solo offre al pubblico dei lettori le informazioni basilari sulle tappe fondamentali della sommossa, ma scompone l'evento in una gamma estremamente sfaccettata di registri, di linguaggi e di espressioni artistiche. Oltre alla documentazione fotografica, infatti, nelle prime cinque pagine del fascicolo appaiono, tra gli altri pezzi, una storia della rivoluzione illustrata dal pittore russo Poret; articoli sul ruolo dei Soviet, sulla rivoluzione nella letteratura russa, sul pensiero di Lenin, rispettivamente firmati da Giansiro Ferrata, Pietro Zvete, Antonio Banfi; un canto popolare armeno; traduzioni e ragguagli su Boris Pasternak e Marc Chagall; *La giornata del 7 novembre* di John Reed. La presenza dello scrittore americano tra i contributi elencati costituisce una spia degli interessi che Vittorini andava manifestando parallelamente sul piano editoriale. La pubblicazione in edizione italiana dei *Dieci giorni che sconvolsero il mondo* è già in cima alle preoccupazioni dello scrittore quando tra il '43 e il '44 programma la fondazione, insieme al cognato Giovanni Monti, di una casa editrice denominata Autori Riuniti. Il progetto non va in porto, ⁷⁴ ma Vittorini continuerà a inseguire il libro, che diventerà il primo volume della Politecnico Biblioteca e verrà tempestivamente pubblicizzato, grazie anche alla riproduzione della copertina, nella quarta pagina del numero 26 del «Politecnico».

Diverso è il contesto in cui si inserisce, all'interno della sezione *Libri nelle immagini* del numero 17, la recensione per immagini al libro di Richard Wright *Black Boy*, dove il rapporto tra testi e fotografie risulta perfettamente bilanciato dall'assenza di altre forme di approfondimento, sia visive che verbali [Fig. 22]. La recensione, infatti, si svolge esclusivamente attraverso l'uso integrato di immagini fotografiche e didascalie, configurandosi come un fotoromanzo *ante litteram*. Appoggiandoci alla ricognizione proposta da Jan Baetens, che fa risalire alla

⁷³ PL, n. 6, 3 novembre 1945, p. 4.

⁷⁴ Monti fonderà nel 1946 insieme a Leo Longanesi la casa editrice Longanesi (cfr. G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 68; R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 209).

seconda metà degli anni Quaranta la nascita del genere, è possibile rilevare alcuni tratti tipici del fotoromanzo, definito dallo studioso «une narration visuelle proposant un récit à l'aide d'images disposées en séquences et montées sur un support spécifique, les pages d'un volume».⁷⁵ Racchiusa nella cornice rettangolare della fotografia, le immagini dividono la pagina in quattro strisce e seguono un ordine di lettura che va da destra verso sinistra. Vengono privilegiati i personaggi rispetto allo sfondo e le didascalie instaurano con le foto un rapporto prettamente narrativo, poiché nel ripercorrere le fasi della vita dello scrittore americano, ne raccontano le tappe di formazione, dalla difficile infanzia e dall'esperienza scolastica fino alle vessazioni in ambiente lavorativo, ai primi amori e alla decisione di trasferirsi al nord.

Accolto tra i collaboratori di «New Masses» e narratore dei disagi dell'esistenza nel Mezzogiorno degli Stati Uniti, Wright rappresenta una felice scoperta per l'editore Vittorini, che commenta *Uncle Tom's Children* e si accorge del talento del giovane autore americano già nel 1939, recensendo il romanzo per «Oggi».⁷⁶ Con spiccato spirito di anticipazione, nel «Politecnico» la recensione visiva all'autobiografia di Wright, sviluppata con «fotografie fatte da un bianco per illustrarla su delle riviste americane»,⁷⁷ cela un preciso scopo editoriale, dichiarato in una nota di chiusura posta in coda al gruppo di fotografie: «Ma bisogna leggere il libro per capire che cosa sia l'intensa vita interiore dei negri d'America. Non è un libro che accusa. È un libro che spiega e avverte. Speriamo che presto qualche editore italiano lo pubblichi tradotto».⁷⁸ Il lavoro interno all'Einaudi consentirà ai lettori di ritrovare il volume tradotto tra i testi della collana Politecnico Biblioteca e di sfogliare una puntuale recensione all'edizione italiana su «l'Unità» del 8 maggio 1947 a firma di Italo Calvino.⁷⁹

⁷⁵ J. Baetens, Introduction a *Le roman-photo: Images d'une Histoire*, «Arabeschi», n. 4, luglio-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/le-roman-photo-images-dune-histoire/> [Accessed 28 June 2018]. Cfr. anche Id., A. Gonzalez (a cura di), *Le roman-photo*, Amsterdam, Rodopi, 1996 e J. Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.

⁷⁶ Cfr. E. Vittorini, *Wright*, «Oggi», I, n. 18, 30 settembre 1939, ora in LAS II, pp. 59-60.

⁷⁷ PL, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 3.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ I. Calvino, *Ragazzo negro* di Richard Wright, «l'Unità», 8 maggio 1947, ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 1463-1465. Di Wright viene inoltre ospitato nel numero 29 del «Politecnico» (1° maggio 1946, p. 43) il brano *Io sono negro*, tratto da *Ho visto mani di negri*.

Nel discorso sulla narratività dell'impianto visivo del «Politecnico» non possono essere di certo trascurati i fotoracconti di Luigi Crocenzi, antesignani di una più stretta collaborazione del fotografo con lo scrittore che si è consolidata, e scalfita, com'è noto, nei primi anni Cinquanta in occasione della realizzazione dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. Il primo racconto per immagini pubblicato a firma di Luigi Crocenzi nella rivista diretta da Vittorini è *Italia senza tempo*, prova d'esordio dell'artista, apparsa nel numero 28 del 6 aprile 1946 [Fig. 23]. Gli scatti riprendono la campagna marchigiana e, rinviando alla provenienza del fotografo, aggiungono alle indagini dedicate a regioni come la Puglia, la Sicilia, la Liguria, un altro ritratto delle province italiane. Calato, invece, in un contesto storico ben definito è il fotoracconto *Occhio su Milano*, che nel numero 29 squarcia il velo di dolore che si è abbattuto sulla città lombarda in seguito ai bombardamenti e ne rende visibili le ferite, percepibili nelle macerie e nei corrucati primi piani [Figg. 24-25]. «Una notte d'agosto, nel '43, Milano è morta. È morta la città che credeva nella Galleria come in un incrollabile piramide», proclama l'incipit del racconto, che sembra riecheggiare nella precisazione temporale e nell'anadiplosi immediatamente successiva i desolati versi di Quasimodo confluiti in *Giorno dopo giorno*.

Sui simboli della vita di provincia Crocenzi ritorna nel numero 35 con *Andiamo in processione* [Figg. 26-28]. Qui la sequenza fotografica si adegua al taglio critico del mensile e riporta nella nota di apertura, molto probabilmente di Vittorini, una esplicita formulazione teorica del fotoracconto, che da semplice criterio di accostamento si costituisce in genere:

Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono che le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie, e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la finizione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia, e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di accostamento tra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'accostamento. È il primo però a cercarlo su una misura già abbastanza lunga ed organica.⁸⁰

⁸⁰ *Andiamo in processione*, PL, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 54. Le parole 'movimento' e 'accostamento' nella pagina del «Politecnico» ricorrono sempre in grassetto.

Conclude la serie di fotoracconti dell'artista marchigiano il gruppo di fotografie apparso nel numero 37. Con il titolo *Kafka City*, anticipazione di un progetto più ampio che non è stato mai realizzato, gli scatti si presentano disposti in maniera meno strutturata che nei precedenti racconti, dai quali si discostano anche nelle tinte atmosfere tese a suggerire gli scenari perturbanti dell'universo letterario kafkiano [Fig. 29].

La ricerca del giovane fotografo marchigiano, tesa a «dar vita ad una grammatica del racconto fotografico»,⁸¹ incontra lo stile delle sperimentazioni visuali di Vittorini e si mostra, per altro, intimamente vicina al linguaggio cinematografico, oggetto di studio e parte integrante della formazione di Crocenzi, che nel 1948 consegue il diploma al Centro sperimentale di cinematografia di Roma. Inoltre, la narrazione della vita quotidiana di un'umanità dimessa, a tratti malinconica, proposta dal fotografo nel «Politecnico» e adeguatamente sottolineata dalle letture circostanziate dei quattro fotoracconti offerte da Giusa e Turrin,⁸² consentono di riconoscere in Crocenzi una delle punte più avanzate del fotogiornalismo italiano, che nella prima metà degli anni Quaranta procedeva tra la nuova sensibilità espressa dal ritratto delle periferie, così lontano dai clamori del regime, di *Occhio quadrato* (1941) del regista Alberto Lattuada, e i primi tentativi di definizione del profilo professionale del giornalista fotografo per mano di Federico Patellani, autore di numerosi fototesti pubblicati su «Tempo».⁸³

Ritornando al «Politecnico», una diversa tipologia di accostamento, con forti connotazioni vittoriniane, è quella che si osserva nel numero 30 all'interno della rubrica *Le città del mondo*, dedicata a New York. La sezione, la stessa alla quale Vittorini si riferisce nelle ripetute richieste a Steiner di fotografie del Messico, nel programma dello scrittore avrebbe dovuto mantenere una maggiore continuità e coinvolgere diverse città italiane e straniere,⁸⁴ ma andrà avanti soltanto con

⁸¹ A. Giusa, *Fotografie dalla provincia italiana*, cit., p. 10

⁸² Cfr. ivi, pp. 7-14; R. Turrin, *Fotoracconti: il filo di una narrazione*, cit.

⁸³ Cfr. F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in E.F. Scopinich (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943.

⁸⁴ Nella nota di apertura della rubrica, Vittorini annota: «Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, che sono le grandi, le famose, e insieme delle famose e non grandi, delle non famose e piccole, non è un semplice desiderio di evasione dal cerchio stretto di cose che ci circonda; raccoglie ben di più, riassume ogni forza non razionale e una anche razionale del nostro spirito: trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi, alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad

l'isolata presenza di Chartres nel fascicolo successivo. Due delle pagine in cui è contenuto l'approfondimento mostrano una serie di sei scatti che ritraggono diversi grattacieli della città di New York, offrendo diverse varianti visive del medesimo tema [Fig. 30]. I frammenti fotografici sembrano alludere ad una significativa iterazione, che mostra non pochi tratti di parentela con i tipici stilemi della prosa vittoriana. Abbandonato il classicismo rondesco nei primi anni Trenta, alle soglie dell'apprendistato stilistico solariano,⁸⁵ la scrittura di Vittorini, posta al crocevia tra poesia e narrativa, scioglie in effetti ritmici e in un sincopato andamento paratattico e interrogativo i simboli della propria linfa letteraria, e trova nella ripetizione un congeniale procedimento espressivo. Alla stregua di un'anafora, come le fotografie delle madri di *Conversazione in Sicilia*, varianti visive dell'archetipo materno, le immagini dei grattacieli concorrono ad elevare il documento fotografico su un piano retorico e ad agganciarsi, per tramite di un sottile lirismo visivo, a quell'«esigenza di universalità» reclamata dallo scrittore in seno al suo proficuo vagheggiamento della città di New York.

2.3 I fotogrammi

L'applicazione delle regole del montaggio cinematografico all'interno del «Politecnico» si estende anche alle riproduzioni dei *frame*, che, dotati di un congenito dinamismo, si adeguano ancora più facilmente ai principi di composizione che governano le «pellicole» fotografiche disposte nei fogli della rivista. A questo proposito, appare esemplificativa la recensione alla *Corazzata Potëmkin* ospitata, nel numero 15, dalla rubrica *Storia nel cinema* [Fig. 31]. A conferma del carattere poco accademico con cui vengono presentati i materiali letterari e artistici nel «Politecnico» settimanale, la nota introduttiva propone una

agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano. [...] La nostra rivista, che per tanta parte di sé considera le cose del mondo come problemi, non vuole, tuttavia, ignorare un sentimento simile; e apre qui una rubrica in cui, il più spesso possibile, sarà seguita la suggestione del nome d'una di queste città di tutti, Nuova York o Manilla, Tiflis, Leningrado, Venezia, Londra o Chartres, Singapore o San Francisco, e cercato il valore puramente d'apparizione d'ognuna di esse» (*Le città del mondo. New York*, PL, n. 30, giugno 1946, p. 9). Cfr. *Le città del mondo. Chartres*, PL, nn. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 9-11.

⁸⁵ Cfr. A. Panicali, *Elio Vittorini*, cit., pp. 32-33. Sulla dimensione lirica del dialogato vittoriniano cfr. M. Corti, *Prefazione*, in ON I, p. LIX.

sintetica contestualizzazione del film e si impegna piuttosto ad evidenziare gli aspetti che meglio si prestano ad una riattualizzazione. Significativo è il titolo della recensione, *1905: la corazzata Potiomkin*, che colloca in primo piano non, come forse ci si potrebbe aspettare, il 1925, l'anno della prima presentazione della pellicola, ma il 1905, cioè l'anno di ambientazione della vicenda, la cui importanza viene enfatizzata in quanto rappresenta il momento aurorale del movimento rivoluzionario. Nel distico di apertura si legge infatti:

Attraverso quest'opera il cinema, e in genere lo spettacolo, penetrano ancora maggiormente nella storia: non solo come suo specchio, ma come suo contenuto e suo fattore, come luogo dove gli uomini si adunano e si affratellano, dove si pongono in esame, dove si meditano la realtà e le verità degli anni che avanzano e si giunge ad interiori decisioni collettive. È così, che attraverso lo spettacolo, si può far rivivere e rendere ancora feconda la storia: è anche nello spettacolo e attraverso di esso che la storia si esplica e si muove. Come per gli spettatori del '25, così ancor oggi la volontà rivoluzionaria della corazzata «Potiomkin» penetra nella nostra storia, dando alla storia di ieri, a quella che fu la prima scintilla della nostra epoca, un significato attuale: facendone una tradizione che è nostra linfa e nostro impulso.⁸⁶

Occorre rilevare la struttura peculiare di questo approfondimento sul film di Èjzenštejn; del resto, il rimando al regista russo è leggibile anche nella chiave dell'interesse che Vittorini riserva a un certo stile di montaggio e alla «grande importanza artistica del film sovietico»⁸⁷ fin dalla prima metà degli anni Trenta. In maniera analoga alle sequenze di immagini già analizzate, infatti, la recensione si sviluppa esclusivamente attraverso l'impiego di sequenze di fotogrammi alle quali si accompagna un breve commento in forma di didascalia dove vengono riferiti i dati essenziali della trama. Sul piano retorico, sia il commento verbale che le fotografie indugiano, facendo ricorso alla sineddoche, sulla sequenza di maggior impatto sul pubblico, quella in cui si assiste alla strage che si svolge sulla scalinata di Odessa e in cui vengono colpiti dai soldati zaristi i marinai e la popolazione civile. Alla chiusura del commento, in cui le frasi si susseguono lungo una serrata disposizione paratattica – «Volte di gente che urla e di gente colpita a morte, una carrozzina precipita giù per la scalinata e si rovescia, la madre

⁸⁶ *1905: la corazzata Potiomkin*, PL, n. 15, 5 gennaio 1946, p. 3.

⁸⁷ E. Vittorini, *Cinema ieri e oggi*, «L'Italia letteraria», V, n. 4, 22 gennaio 1933, ora in LAS I, p. 635.

solleva sulle braccia il figlio ucciso» –⁸⁸ fa eco una selezione di fotogrammi de *La corazzata Potëmkin* che rispetta il ritmo parossistico del montaggio e riproduce l'alternarsi convulso dei primi piani accostandone i *frame* in un'unica riga.

Con una formula simile, nel n. 18 del 26 gennaio 1946, all'interno della stessa rubrica viene pubblicata una recensione del film *Sperduti nel buio* [Fig. 32]. Come nell'approfondimento precedente, accompagnando i fotogrammi le didascalie narrano i momenti salienti della vicenda ed evitano le annotazioni teoriche o tecniche. La prima sezione verbale della rubrica esordisce affermando: «Diretto nel 1914 da Nino Martoglio, tratto da un dramma di Roberto Bracco, è forse il film più significativo della nostra cinematografia d'anteguerra (non lo è certo "Cabiria", tronfio e volgarmente d'annunziano)».⁸⁹

Accanto ai *focus* sui film condotti attraverso una stretta interazione verbo-visiva, non mancano nel «Politecnico» anche esempi tradizionali di recensione, firmate da accreditati critici cinematografici. Non cambia, tuttavia, la prospettiva che determina la selezione dei film: ad informare di sé anche gli altri articoli è ancora la lotta di classe, secondo un approccio ideologico. Nel n. 4, il 20 ottobre 1945 viene presentato un servizio sul cinema francese in cui si affronta, attraverso un articolo di Massimo Mida, il rapporto tra l'avvento al governo del Fronte popolare e la produzione cinematografica francese (dominata, spiega Mida, da una «volontà di liberazione e di riscatto»)⁹⁰ e in cui viene inserita una recensione al film *Alba tragica* firmata da Giansiro Ferrata, che ravvisa nel tragico epilogo dell'operaio interpretato da Jean Gabin un'«immagine di purezza».⁹¹ Prima ancora, dunque, del ricorso al realismo sovietico con *La corazzata Potëmkin* e del tentativo di recupero di una primitiva corrente realista del cinema italiano con *Sperduti nel buio*, «Il Politecnico» si fa promotore del cosiddetto realismo poetico francese e innesca una rete di rimandi resa ancora più articolata dall'omaggio all'impegno sociale di John Ford,⁹² che grazie a trasposizioni quali *Furore* di

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Napoli principio di secolo. Sperduti nel buio*, PL, n. 18, 26 gennaio 1946, p. 3.

⁹⁰ M. Mida, *Fronte popolare e cinema francese*, PL, n. 4, 20 ottobre 1945, p. 3.

⁹¹ G. Ferrata, *C'è un personaggio operaio nel cinematografo francese*, *ibidem.*

⁹² Nell'*Attualità cinematografica* del numero 26 si afferma: «la nostra America è il paese di coloro che hanno combattuto il fascismo sotto ogni forma, e non per sostituire imperialismo a imperialismo. È il paese dei film di Ford e di Orson Welles» (PL, n. 26, 23 marzo 1946, p. 3).

Steinbeck e *La via del tabacco* di Caldwell rappresenta il versante cinematografico di testi e autori ampiamente noti a Vittorini.

A fronte di un'attenzione tutt'altro che saltuaria alla tradizione cinematografica realista, è interessante notare come al film *Roma città aperta* venga riservato soltanto un rapido accenno nel *Notiziario cinematografico* del n. 11 dell'8 dicembre 1945, dove ci si limita ad informare il pubblico di un «successo senza precedenti» che «registra incassi nettamente superiori a quelli dei più noti film americani». ⁹³ Nel biennio '45-'46, periodo al quale appartengono i numeri da cui sono tratti gli esempi, proprio negli anni in cui esplose la stagione neorealista, «Il Politecnico», sforzandosi di tracciare le coordinate per una nuova produzione cinematografica, imbocca la strada del realismo e riflette quello «scollamento tra critica e pratica registica» ⁹⁴ individuato da Gian Piero Brunetta in riferimento all'immediato dopoguerra. Tuttavia, la vischiosità del terreno culturale in cui la letteratura e il cinema si muovono in quell'epoca, comunemente ascrivibile all'«orbita» neorealista ma estremamente sfaccettata al suo interno, invitano a non assolutizzare la tendenza, oltretutto parzialmente sconfessata dai segmenti testuali della rivista.

Sappiamo come le motivazioni da cui ha origine il progetto de «Il Politecnico» siano già ampiamente disseminate nella pagina d'apertura del primo numero. L'urgenza della formulazione di una nuova cultura rivaleggia con i bisogni primari e inizia a concretizzarsi in espressioni da cui trasuda un clima di riassetto, di elaborazione di esperienze e traumi collettivi, e di un comune sentire in ragione di essi. Nella colonna di sinistra del foglio, il rimando al precedente «Politecnico», quello diretto da Carlo Cattaneo, e alla sua idea di cultura si conclude con una precisazione la cui validità può essere dilatata all'intero programma del periodico epigono; dopo quel primo bisogno di «conservare la vita», infatti, si riferisce che «il Manifesto d'Associazione alla prima annata del Politecnico [...] completava: “la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, la Poesia... e le altre arti dell'immaginazione, scaturiscono da un bisogno che nel seno della civiltà diviene imperioso non meno

⁹³ *Notiziario cinematografico*, PL, n. 11, 8 dicembre 1945, p. 4.

⁹⁴ G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 322.

di quello della sussistenza”». ⁹⁵ Una piena consonanza di intenti si riscontra nell’editoriale di Vittorini, dove un fulmineo parallelismo – «occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell’“anima”» – ⁹⁶ accosta i termini della questione e pone sullo stesso piano, come farà nuovamente lo scrittore nell’articolo dedicato alla guerra di Spagna posto in fondo alla stessa pagina, la «fame anche di città nuove e mondo da vedere, non di pane e sigarette soltanto». ⁹⁷

Nell’esigenza di esprimere e testimoniare, e di impegnarsi a delineare i tratti di una cultura che risponda a questo bisogno depositandosi ‘dentro le cose’, si traduce lo stato d’animo suscitato dalla lotta partigiana, lo stesso che fornirà un terreno fertile di temi e di predilezioni stilistiche e linguistiche al neorealismo. All’interno del «Politecnico», un palese recupero dell’esperienza resistenziale da parte di Vittorini è del resto dimostrata da contributi quali il racconto scritto sul finire del 1944 *Milano come in Spagna come in Cina*, che prende avvio dalla rievocazione del bombardamento su Milano dell’agosto 1943, ⁹⁸ e da *Germania e Germania*, che riproduce il frammento d’un foglio a stampa, «Il partigiano», pubblicato clandestinamente, stando alla ricostruzione fornita dallo stesso Vittorini in *Diario in pubblico*, alla fine del settembre 1943. ⁹⁹

Gli articoli citati rappresentano soltanto una minima parte del campionario di casi esemplificativi che potrebbero essere menzionati nell’osservazione del rapporto tra «Il Politecnico» e il neorealismo. Una trattazione a sé, già acutamente lambita da Marina Zancan in diversi interventi, ¹⁰⁰ meriterebbe, ad esempio,

⁹⁵ PL, 29 settembre 1945, p. 1.

⁹⁶ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, cit.

⁹⁷ E. Vittorini, *Il popolo spagnolo attende la liberazione*, PL, 29 settembre 1945, p. 1.

⁹⁸ Cfr. E. Vittorini, *Milano come in Spagna come in Cina*, PL, n. 11, pp. 1-3. Con il titolo *Autobiografia in tempo di guerra. Milano come Madrid*, il racconto verrà pubblicato in Id., *Diario in pubblico*, cit., pp. 189-195.

⁹⁹ Il manifesto, «affisso nottetempo sui muri di numerose città dell’Italia settentrionale e centrale», riportava il seguente messaggio rivolto ai tedeschi: «Non c’è tradimento da parte nostra. C’è più un tradimento da parte vostra. Poiché il vero patto tra i nostri due popoli è un patto che si è formato sotto la comune oppressione, un patto di dolore, e siete voi che lo rompete se non vi unite a noi nella lotta che abbiamo iniziato contro i tiranni comuni» (E. Vittorini, *Germania e Germania*, PL, nn. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 21). Il brano verrà ripreso, con una spiegazione circostanziata delle vicende relative alla pubblicazione del foglio clandestino, in Id., *Diario in pubblico*, cit., pp. 174-175.

¹⁰⁰ Cfr. M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in G. Tinazzi, M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo* [1983], Venezia, Marsilio, 1990, pp. 39-76; Ead., *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 161-182; Ead., *«Il Politecnico» e la narrativa del dopoguerra*, in E. Esposito (a cura di), *Il demone dell’anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore, 2009, pp. 31-44.

l'esame delle componenti narrative che possono essere avvicinate alla corrente neorealista e che, allo stesso tempo, contribuiscono a definirne la fisionomia, sulla base di un duplice aspetto da intendersi sia in riferimento ai testi letterari pubblicati nel periodico, sia al modo in cui la redazione lavora su quei materiali e li rielabora. Ma al di là delle convergenze 'neorealiste' che potrebbero essere rinvenute nelle sezioni puramente letterarie, è anche nell'impianto generale del «Politecnico», nel taglio al quale si decide di adeguare talvolta i pezzi giornalistici che risiedono alcuni punti di contatto.

Una delle 'costanti' neorealiste – fin dall'accezione individuata a suo tempo da Maria Corti – rintracciabile nelle uscite del «Politecnico» è la frequente tendenza a ricomporre il quadro complessivo dell'identità italiana attraverso uno sguardo posato sulle sue realtà particolari.¹⁰¹ Riservando uno spazio a quell'«insieme di voci, in gran parte periferiche»¹⁰² di cui si compone l'Italia nel dopoguerra, «Il Politecnico» elude e contesta l'appiattimento nazionalistico di stampo fascista adottando scale geografiche di volta in volta maggiori o più ristrette. Una continua dilatazione della prospettiva, con articoli sull'America o con numeri dedicati a Paesi stranieri europei e asiatici come la Spagna (nn. 1, 27), la Grecia (n. 2), il Giappone (n. 3), la Francia (n. 4), la Russia (n. 6), la Cina (n. 8), la Germania (n. 10), l'Inghilterra (n. 11), l'Indonesia (n. 15), l'Austria (n. 19), l'India (n. 25), viene spesso affiancata alle inchieste sulle regioni italiane, in una commistione che da un numero all'altro crea percorsi di lettura paralleli. Sotto la lente d'ingrandimento della rivista finiscono così i paesaggi della Sicilia, con la sua annosa arretratezza economica, il separatismo, i problemi determinati dal sistema

¹⁰¹ «Il regionalismo della fase neorealistica [...] venendo dopo l'esperienza fascista, si presenta come forza centrifuga rispetto all'idea di Stato, di patria, idee ancora troppo relazionabili ai fantasmi ideologici del fascismo, che operavano a favore di un'unità retorica, dunque fittizia, della cultura e della lingua con pieno sacrificio delle coiné storico-culturali italiane. [...] La regione allora viene assunta a specola pertinente da cui guardare una realtà collettiva popolare, coglierla nella sua concretezza storica e rappresentarla; nell'atto della rappresentazione la realtà regionale concreta doveva valere come simbolo dell'altra più ampia, nazionale» (M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 65). Dell'ampia bibliografia riguardante la tensione dialettica tra realismo e neorealismo si ricordano C. Muscetta, *Letteratura militante* [1953], Napoli, Liguori, 2007; Id., *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976. Per un'indagine più recente sul neorealismo in chiave interdisciplinare si segnala M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis, 2017.

¹⁰² I. Calvino, *Prefazione 1964*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1991, v. I, pp. 1188.

del latifondo;¹⁰³ della Puglia, che si giova di un fotoreportage di Bruno Stefani pubblicato nel numero 9 e degli articoli di un corrispondente assiduo del periodico, Ugo Vittorini, la cui firma può essere identificata con gli approfondimenti sull'*Acqua delle Puglie*, sui braccianti agricoli pugliesi (i cosiddetti 'cozzali') e con le *Lettere dalle Puglie*, rubrica fissa per alcuni numeri del mensile;¹⁰⁴ della Basilicata, insieme a un affondo sulla sua posizione marginale.¹⁰⁵ Al centro dell'esplorazione su base regionale del «Politecnico» non si situano soltanto i territori meridionali, ma anche la Liguria, l'Emilia, l'Alto Adige, lungo una serie di approfondimenti che rientrano in una comune prospettiva d'indagine e che percorrono con significativa continuità i fascicoli della rivista, soprattutto nell'edizione settimanale.¹⁰⁶ Non mancano, inoltre, occasionali incursioni nella vita e nella miseria di piccole località specifiche, come il comune toscano di Aulla o i quartieri romani di Pietralata e Tiburtino.¹⁰⁷

Vicine alle istanze peculiari del neorealismo, com'è noto, sono anche la valorizzazione della matrice orale dei testi e la propensione ad attingere ad una materia che proviene dal basso. La tradizione orale della narrativa neorealista, che affonda le radici nella memorialistica e negli episodi di vita partigiana strappati di bocca nella smania epocale di raccontarsi e circolanti nella stampa clandestina, si accompagna all'attitudine degli scrittori a stabilire un rapporto di comunicazione

¹⁰³ Cfr. *Sicilia non separatista, ma umiliata e offesa*, PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2; S. Aglianò, *Uscire dall'isolamento è la prima esigenza del progresso in Sicilia*, *ibidem*; G. Verga, *L'agonia d'un villaggio*, *ibidem*; M. De Angelis, *Separatismo siciliano*, PL, n. 6, 3 novembre 1945, p. 6; *Leggende italiane*, PL, n. 7, 10 novembre 1945, p. 4; S. V. [Sebastiano Vittorini], *Primo incontro col latifondo in Sicilia*, PL, n. 12, 15 dicembre 1945, pp. 1-2; S. V. [Sebastiano Vittorini], *Cooperative agricole prima del '22. Gli agrari fascisti escogitano "l'assalto al latifondo"*, *ivi*, p. 2; G. Tortorella, *Famiglia nel feudo*, *ivi*, p. 1.

¹⁰⁴ Di Ugo Vittorini si ricordano *L'acqua delle Puglie*, PL, n. 1, 29 settembre 1945, p. 1; *La vendita dei "cozzali"*, PL, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 2; *Vita d'ogni giorno nei paesi della Puglia*, PL, n. 9, 24 novembre 1945, pp. 1-2; *Lettere dalle Puglie*, PL, n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 94-96 e n. 36, settembre 1947, p. 29. Tra i contributi dell'inchiesta del numero 9 si trova anche la memoria di guerra di Stefano Terra *Soldato delle Puglie*.

¹⁰⁵ Cfr. Civis, *Basilicata, colonia di secondo grado*, PL, n. 27, 30 marzo 1946, pp. 1-2; A. Iacoviello, *Un solo paese e c'è tutta la regione*, *ivi*, p. 2; *Passato e presente della Lucania*, *ibidem*.

¹⁰⁶ Cfr. I. Calvino, *Liguria magra e ossuta*, PL, n. 10, 1 dicembre 1945, p. 2; G. Tortorella, *Emilia mezzadria a 60 e 40*, PL, n. 17, 19 gennaio 1946, pp. 1-2; *Contrasto del padrone e del contadino*, *ivi*, p. 2; I. Calvino, *Riviera di Ponente*, PL, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 2; S. Terra, *Sosta in Liguria*, *ibidem*; I. C. [Italo Calvino], *Sanremo città dell'oro*, *ibidem*; G. Viviani, *Due popoli in Alto Adige*, PL, 9 marzo 1946, pp. 1-2; G. V., *Politica del clero altoatesino*, *ivi*, p. 2; *Famiglia feudale nei "masi"*, *ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. P. Succi, *Aulla è la sua fabbrica*, PL, n. 20, 9 febbraio 1946, pp. 1-2; *Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*, *ivi*, p. 2; G. Caproni, *Viaggio fra gli esiliati di Roma*, PL, n. 22, 23 febbraio 1946, p. 1.

immediata con il pubblico, salvo poi riservarsi il compito di trasfigurare letterariamente le testimonianze dirette. Vittorini aderisce al ‘costume’ intellettuale degli anni post-resistenziali e il 22 dicembre 1945, impegnato nella raccolta di materiali per «Il Politecnico», rivolge al padre una precisa richiesta:

Vorrei delle biografie autentiche di zolfatari, contadini delle varie categorie, ecc. È un nuovo lavoro che penso di inaugurare presto sul «Politecnico». Far raccontare alla gente anche più umile la propria vita in una cartella, e poi usare le loro stesse parole per compiere una specie di dramma con decine e decine di personaggi, tutti dal vero (soprattutto mi raccomando nome e cognome e fatti autentici). Includi anche la biografia di qualche morto che possa fare in questa specie di dramma giornalistico la voce delle generazioni passate. Puoi andare a cercare biografie di uomini comuni anche dei secoli passati, trarli dalle epigrafi delle tombe? Penso con molta insistenza a questo genere di lavoro.¹⁰⁸

Il racconto di «fatti autentici» e il procedimento di registrazione delle voci del passato espresse dalle epigrafi funebri lascia affiorare alla mente l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, un modello culturale recuperato anche da uno dei massimi artefici del neorealismo italiano, Cesare Zavattini, che nel fototesto *Un paese*, del 1955, commenta gli scatti del fotografo americano Paul Strand attraverso l'elaborazione delle interviste effettuate *ad hoc* ai residenti della sua città natale, Luzzara.¹⁰⁹ Così come dai testi dello sceneggiatore confluiti nel volume emergono i trascorsi, i desideri, le difficoltà della vita quotidiana della comunità dei luzzaresi, in maniera analoga nel «Politecnico» si dà voce all'anonimato delle classi lavoratrici e con un sapore di materiale ‘grezzo’, contrassegnato da nomi e cognomi di donne e uomini, *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*¹¹⁰ ed *Esistenze ad Aulla tra le montagne e il mare*¹¹¹ accolgono i resoconti autobiografici degli impiegati della Fiat nella prima sezione,

¹⁰⁸ Lettera al padre, Milano, 22 dicembre 1945, AP, p. 43.

¹⁰⁹ Sul paragone tra *Un paese* e *l'Antologia di Spoon River* cfr. V. Tosi, *Paul Strand, per un centenario mancato*, «Fotologia», nn. 16-17, 1993, p. 7: «Zavattini ebbe la grande intuizione poetica e neorealista insieme di comporre il testo del libro usando essenzialmente le “autodichiarazioni” dei suoi compaesani. Com'è già stato detto, una sorta di *Antologia di Spoon River* padana. Ma, aggiungiamo, fatta da vivi; con la spontaneità popolare, da una parte, e, dall'altra, con la solennità icastica di un testamento». Un evidente richiamo di Zavattini all'antologia di Edgar Lee Masters è presente in C. Zavattini, *Diario: Roma 13 aprile 1953*, in «Cinema Nuovo», II, n. 10, 1953, p. 264.

¹¹⁰ PL, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 2.

¹¹¹ PL, n. 20, 9 febbraio 1946, p. 2.

e dei contadini e dei lavoratori della Montecatini nella seconda. Nel caso specifico, il racconto prelevato dalla viva testimonianza dei protagonisti delle classi subalterne, ancorché persone comuni, si riallaccia a quell'«informare narrando»¹¹² e a quel «carattere fortemente narrativo, non solo per il settore letterario, ma anche là dove si propone un'inchiesta sulla grande industria o sui problemi del mezzogiorno»¹¹³ che Marina Zancan riconosce come una delle cifre stilistiche e formali della maniera di presentare i testi nel «Politecnico» e che Asor Rosa identifica, su un piano più generale, con un «elemento comune» del neorealismo:

Il dato *documentario* originario (= impegno etico a rappresentare la realtà italiana così com'è) viene tradotto in una elencazione di *casi* umani, tanto particolari e limitati nella loro episodicità quanto esemplari nel ruolo svolto e nella caratterizzazione storica che ne consegue, colti nel loro *svolgimento*, e quindi arricchiti di senso, dall'intervento *consapevole* dell'autore.¹¹⁴

La condizione liminale del «Politecnico», che abbiamo visto sospesa tra realismo e neorealismo non solo in virtù della sua interdisciplinarietà ma anche per le cautele suggerite da discriminanti fuorvianti e da differenziazioni troppo nette,¹¹⁵ risulta ancora più marcata se si osservano le fotografie inserite nel periodico, a maggior ragione se si considera che a muoversi su un terreno scivoloso sono gli stessi presupposti teorici della fotografia del dopoguerra, costretta a districarsi da una serie di lacune e di difficoltosi tentativi di codifica.¹¹⁶ Se è possibile far rientrare nella fotografia neorealista, seppur con forti contaminazioni cinematografiche, i reportage illustrativi che accompagnano le inchieste sulle realtà regionali italiane e i fotoracconti di Luigi Croceni, nuovamente agli anni Trenta attingono alcune delle sezioni fotografiche più vigorosamente identificative del «Politecnico», mutate dall'America in clima

¹¹² M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 140.

¹¹³ M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, cit., p. 55.

¹¹⁴ A. Asor Rosa, *Il neorealismo o il trionfo del narrativo*, in G. Tinazzi, M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit., p. 88.

¹¹⁵ Se si tenta, ad esempio, anche solo per un momento di collegare questo aspetto alle posizioni di Vittorini, la complessità dello scenario si disvela già nella nota dichiarazione dello scrittore, che riconosce «tanti neorealismi quanti sono i principali narratori» (E. Vittorini, *[Sul neorealismo]*, *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di C. Bo, Torino, ERI, 1951, ora il LAS II, p. 608).

¹¹⁶ Cfr. A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 3-10.

neorealista ma resistenti, come vedremo, ad un remissivo assorbimento dei loro tratti estetici e culturali.

2.4 Scatti d'autore

Considerata la modalità d'impiego dell'apparato fotografico, stabilire la provenienza delle fotografie inserite nel «Politecnico» può diventare un'operazione assai complicata. Si è visto come alcune delle immagini fotografiche potessero essere fornite direttamente dai collaboratori su invito di Vittorini, che utilizza in parte anche immagini conservate nel suo archivio privato. Di foto in possesso dello scrittore si parla, ad esempio, nel sommario ragionato redazionale, compilato nell'estate del '45 durante la fase di progettazione del primo numero della rivista, a proposito dei *Giornali viventi in Cina*, poi documentati nell'ottavo numero del periodico.¹¹⁷

Da un'intervista a Lica Steiner trascritta nella tesi di Ester Marano, in deposito all'Archivio Steiner del Politecnico di Milano,¹¹⁸ inoltre, arriva la notizia di un apporto non solo di Albe, ma anche degli studenti e dei giovani fotografi che escono dal Convitto Rinascita, una scuola fondata da ex partigiani con un sistema di coordinamento interno finalizzato a conferire tanto ai docenti quanto agli allievi responsabilità di gestione dell'istituto. Al Convitto, nel quale Albe Steiner svolge attività di insegnamento, nel numero 23 del «Politecnico» è dedicato l'articolo di Luisa Succi *C'è a Milano una scuola democratica*, corredato dalle fotografie di due gruppi di giovani che mostrano la natura comunitaria dell'attività di studio all'interno del Convitto e del lavoro del Comitato direttivo, formato sempre dagli studenti.¹¹⁹

Ma se si vuole procedere lungo il sentiero tracciato dal tentativo di attribuzione delle fotografie anonime, è dall'osservazione diretta delle immagini del

¹¹⁷ Cfr. [Il programma-progetto del 1° numero di «Politecnico»], AP, p. 418.

¹¹⁸ E. Marano, *Il Politecnico: il sistema delle immagini*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a. a. 2006/2007, pp. 196-199, in AS.

¹¹⁹ Cfr. L. Succi, *C'è a Milano una scuola democratica*, PL, n. 23, p. 2. Per un ragguaglio sull'ideazione del Convitto Rinascita e della sua fondazione nel dopoguerra cfr. L. Raimondi, A. Pancaldi, *Storia delle origini e dell'attività del Convitto Rinascita*, «Rinascita», XII, n. 9, settembre 1955, pp. 553-555.

«Politecnico» che arrivano le scoperte più sorprendenti. Tra i frammenti visivi incastonati nei meccanismi fototestuali del periodico, infatti, camuffati nel dedalo di un ingranaggio retorico che supera la loro specificità, si trovano anche immagini celebri della storia della fotografia. Un caso eclatante è costituito da uno scatto di Paul Strand del 1916, *The White Fence*, collocato nella terza pagina del numero 20 in fondo alla gabbia grafica che ospita la traduzione del poemetto *Little Gidding* di T.S. Eliot [Fig. 33]. Insieme alle altre fotografie disposte all'interno della sezione, ciascuna incaricata di offrire una visualizzazione visiva di alcuni versi del componimento, e tra le pieghe del rapporto sinodotico che esse intrattengono con il testo, vengono così annessi i tratti somatici dello scatto di Strand e quasi dissolte le caratteristiche che lo hanno reso una pietra miliare della fotografia mondiale, cioè la visione ravvicinata della recinzione, la studiata geometria dei rapporti tra i piani, l'influenza dell'estetica pittorialista e il suo ruolo nella formazione del fotografo americano.

Tra decine e decine di scatti anonimi, tuttavia, sono presenti nel «Politecnico» anche fotografie di cui vengono citati gli autori. Dotato di un riconoscimento maggiore, ad esempio, è l'*Omaggio a Lautréamont* di Man Ray apparso nel numero 21 nell'ambito di un approfondimento più ampio sull'arte surrealista [Fig. 34]. La didascalia posta sotto l'immagine pone l'accento sull'accostamento inatteso degli oggetti e sull'importanza del ruolo di guida del poeta francese per la corrente surrealista, e riporta l'indicazione del nome dell'autore dello scatto, salvo poi etichettarlo come «pittore».¹²⁰ Chiaramente segnalati, inoltre, sono i nomi di Bruno Stefani, uno dei fotografi ufficiali del settimanale «Oggi», per il reportage sulla Puglia del numero 9 [Fig. 35] e quello di Ruatti per il servizio dedicato alla Liguria nel numero 21, di cui si è già parlato.

Esistono anche esempi di rubriche riservate alle fotografie di artisti che vengono esplicitamente indicati come autori dell'intera sezione. Attraverso questa formula fanno la loro comparsa tra le pagine del «Politecnico», rispettivamente nei numeri 37 e 39, Werner Bishof con un fotoreportage ambientato in Grecia e

¹²⁰ «Un'attività a cui i surrealisti si sono largamente dedicati è quella dell'accostamento casuale degli oggetti, in modo da scoprire dei rapporti inconsci fra di essi: queste scoperte sono quasi sempre di natura sessuale. Ecco un'opera del pittore Man Ray, che vuol essere un omaggio simbolico al conte di Lautréamont, padre spirituale dei surrealisti» (*Enciclopedia. Surrealismo*, PL, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 3).

Weegee, pseudonimo di Usher (poi Arthur) Felling, con una serie di sei scatti, privi di didascalia, confluiti in una singolare *Lettera dalla panchina*, affiancata alle *Memorie di un pornografo timido* di Kenneth Patchen [Fig. 36-37]. Se nella loro rappresentazione visiva della vita degli umili e dei diseredati le fotografie di Bishof, che nel 1945 viaggia per l'Europa e documenta la devastazione della guerra e i suoi riflessi anche nella situazione dei profughi, sono più vicine allo spirito del «Politecnico», le immagini firmate da Weegee si pongono come una felice digressione dalla pregnanza documentaria delle altre fotografie. Senza giovare dell'ausilio della parola, gli scatti propongono fulminee ed enigmatiche visioni della vita che scorre su una panchina e che si deposita nel ritratto di un uomo in età avanzata, solo, con lo sguardo fisso davanti a sé, di una donna seduta di spalle, di amanti che si baciano, di un anziano addormentato o di un altro coperto da una ressa di piccioni.

Una sorte leggermente diversa rispetto alla rosa dei fotografi che sfilano nei fascicoli del «Politecnico» spetta a John Heartfield, che, in quanto «artista rivoluzionario», nel numero 2 si guadagna uno spazio con il fotomontaggio *Il gioco è fatto* riprodotto sulla copertina del periodico AIZ [Fig. 38]. Dell'artista tedesco si fa conoscere in poche battute di accompagnamento la capacità di additare le contraddizioni della Germania nazista e se ne prendono pure in prestito la caustica efficacia e la forza di denuncia politica:

Qui si vede Goebbels truccare Hitler con la barba di Karl Marx. L'imperialismo tedesco mascherò di socialismo il proprio programma per renderlo accettabile alle masse ingannate. In piedi su di una poltroncina dorata il dottor Goebbels sembra dire: «Il gioco è fatto». Il fotomontaggio tratto da una copertina dell'«Arbeiter Illustrierte Zeitung» (Giornale Illustrato dei Lavoratori) del 1934, è opera di John Heartfield, un grande artista rivoluzionario tedesco che per dieci anni ha lottato contro il nazismo.¹²¹

Il nome di Heartfield ritorna in corrispondenza, questa volta, di una sequenza illustrativa nel numero 10, in gran parte occupato dal tema del fallimento del moto rivoluzionario tedesco nel 1918 e dall'indagine sulle responsabilità dei capi dei partiti socialdemocratici nell'*iter* storico che conduce alla degenerazione nazista.

¹²¹ PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2.

La sequenza di immagini e le relative didascalie affiancano il testo *Monologo del paese povero ovvero statistiche tedesche del 1919* e ne sintetizzano il messaggio attraverso un susseguirsi di interrogativi retorici che si appoggiano a una ripetuta deissi spaziale e ad un effetto di dinamizzazione dello sguardo che accentua l'aspetto performativo della lettura [Fig. 39].¹²² Sotto il titolo *Dov'è nascosto il denaro tedesco?* si dispiegano le fotografie che raffigurano una baracca, edifici fatiscenti e una donna china sulla superficie di un fiume o di un torrente per raccogliere l'acqua; ad esse vengono rispettivamente associate le domande «Forse qui?», «O è nascosto qui?», «Qui?». Le immagini successive rimarcano sardonicamente la dissipazione del denaro tedesco causato dalla finanza e dalla guerra, e associano alla riproduzione della facciata della Deutsche Bank, di una tavola imbandita e di un gruppo di membri dell'esercito le lampanti risposte «No. È qui dentro», «E qui sopra», «E qui intorno». Di notevole interesse si rivelano i rimandi tra il corredo illustrativo e i materiali promozionali per questa uscita del «Politecnico». Le vicende controverse che segnano la storia tedesca del biennio 1918-1919 vengono anche condensate nella relazione 'in contumacia' che intercorre tra la foto che immortalava il momento della proclamazione della Repubblica da parte del socialdemocratico Scheidemann, pubblicata nella prima pagina, e il particolare, limitato all'isolamento grafico del primo piano, della fotografia riprodotta nel manifesto pubblicitario del decimo numero, che riprende Karl Liebknecht con il braccio issato sopra la folla e che rinvia all'analogo episodio del pubblico annuncio della Repubblica per bocca dell'esponente della frangia rivoluzionaria [Figg. 40-41].

Un altro nome a cui «Il Politecnico» riserva uno spazio più ampio che al resto dei fotografi è quello di Margaret Bourke-White. Adottato come simbolo delle precarie condizioni di vita che coinvolgono gli abitanti di Cassino a seguito dell'occupazione e della distruzione che ne è scaturita, nel numero 21 fa il suo ingresso nel settimanale lo scatto della fotoreporter americana che ritrae un bambino a cavalcioni sulle spalle di un uomo di mezza età [Fig. 42]. La fotografia viene associata a una sottoscrizione per i bambini di Cassino, la cui situazione drammatica viene enfatizzata dalla nota posta a fianco dell'immagine, che ricorda

¹²² Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 106-107.

il reportage fotografico realizzato nell'aprile del 1944 da Bourke-White nelle zone colpite e fa sapere che «sono circa ventimila i bambini da salvare [...]. Bisogna vestirli, prestar le prime cure, pagare il biglietto, fare per essi quello che i padri farebbero ancora se ne avessero ancora le forze».¹²³ Rispetto al taglio giornalistico del testo introduttivo, la didascalia lancia il messaggio su un piano allusivo e condensa in due verbi infiniti le finalità e il carattere d'urgenza dell'iniziativa: «Prenderli in collo e portarli in salvo».¹²⁴ La mano di Vittorini è in questo caso assicurata dal vivido ricordo che di quelle parole è rimasto a Giuseppe Trevisani: «scrisse Elio» afferma il grafico «“Prenderli in collo e portarli in salvo...” e continuò con una delle più belle didascalie che abbia mai scritto per Politecnico. Carità? No. Amore? Sì. Orgoglio delle proprie spalle di uomo, dovere di usarle per chi è più debole».¹²⁵

L'arte della fotoreporter americana, già presente nel numero 19 con la fotografia di un tugurio, frammento visivo dell'articolo di Libero Bigiaretti *Decadenza del muratore romano* [Fig. 43], ritorna nel ventitreesimo fascicolo, con lo scatto che riprende un fotografo ambulante nell'atto di ritrarre un gruppo di giovani in posa davanti alla statua di Vittorio Emanuele II all'entrata di Palazzo Reale a Napoli [Fig. 44]. Nel commentare la foto, in questo caso la didascalia dissente dal resoconto edulcorato dell'Italia che promana dall'immagine:

Voleva forse essere, questa fotografia fatta a Napoli subito dopo la liberazione da Margaret Bourke-White, una definizione dell'Italia. Gli americani davanti all'obiettivo, per poter mandare alla «girl» un'istantanea da questa nuova colonia, piena di antichi palazzi e di macerie. I giovani marinai italiani, soddisfatti e svagati [...]. E sopra, al vertice del triangolo, [...] il Re Galantuomo, la menzogna politica italiana, la retorica ed il sentimentalismo italiani, quella presuntuosa spada da parata che dà l'investitura al piccolo ambulante italiano giù sotto, pronto al gesto servile, con la sua lobbia stinta e la giubba lisa. Ma l'Italia è molto più complicata da definire, non è affatto riducibile a certi triangoli epigrammatici e immobili. E se possiamo accettare di noi immagini come questa, è solo come un esempio di quel fraintendimento straniero dal quale, con la nostra cronaca e la nostra storia, siamo decisi a liberarci per sempre.¹²⁶

¹²³ *Salvare i bimbi di Cassino*, PL, n. 21, 16 febbraio 1946, p. 1.

¹²⁴ *Ibidem*. La fotografia viene pubblicata in dimensione ridotta, sempre in corrispondenza della proposta della sottoscrizione, anche nella prima pagina dei numeri 22 (23 febbraio 1946), 23 (2 marzo 1946), 25 (16 marzo 1946), 26 (23 marzo 1946), 27 (30 marzo 1946).

¹²⁵ G. Trevisani, *Le fotografie di Elio Vittorini*, cit., p. 37.

¹²⁶ PL, n. 23, 2 marzo 1946, p. 4.

Nonostante il rapporto contrastivo che il commento intrattiene con questa terza fotografia di Bourke-White, le affinità elettive tra la fotogiornalista e lo scrittore siciliano sono palpabili e provengono da un tessuto culturale che preesiste alla pubblicazione del «Politecnico».

Nata nel Bronx nel 1904, Margaret Bourke-White attraversa il Novecento documentando con la sua produzione artistica e con incessante impegno diverse problematiche del suo tempo. Collaboratrice di «Life» a partire dagli anni Trenta, a metà del decennio successivo si dedica alla fotografia di guerra e immortalata i segni dei bombardamenti in Russia, in Inghilterra, in Italia, in Germania. Insieme al marito Erskine Caldwell, un autore americano cui Vittorini riserva negli anni un vivo interesse, pubblica nel 1937 il libro fotografico *You have seen their faces*, pilastro di un genere che caratterizza la produzione letteraria e visiva americana degli anni Trenta, verso il quale lo scrittore siciliano si mostra estremamente sensibile. Si tratta dei *documentary book*, volumi costituiti dall'integrazione simultanea, intrecciata anche nella genesi, di fotografie a carattere documentario e testi ideati da scrittori.¹²⁷ Con *You have seen their faces* Bourke-White e Caldwell denunciano le condizioni di indigenza dei fittavoli e la debolezza del sistema del sistema agrario nel sud degli Stati Uniti, e inventano delle didascalie, che in quanto frutto di una rielaborazione, coprono le immagini di un'inflessione 'emotiva', soggettiva, ma volta a rendere più pregnante il contenuto delle fotografie. Come ha chiaramente esposto William Stott:

The meaning of these pictures is underscored in the captions Caldwell and Bourke-White gave them. "The legend under the pictures", they explained in an introductory note, "are intended to express the authors' own conceptions of the sentiments of the individuals portrayed; they do not pretend to reproduce the actual sentiments of these people". The captions quote people

¹²⁷ Sull'influenza del genere del *documentary book* sulla produzione di Vittorini, cfr. R. Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, cit., M. Marras, *La fotografia in Americana. Suggestioni dagli States: da Archibald MacLeish ai documentary book*, in G. Lupo (a cura di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, numero monografico di «Il Giannone», XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 63-90; A. Giusa, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in M. Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini*, cit., pp. 75-83.

saying things they never said. The words Calwell and Bourke-White put in the tenants' mouths made them as abject as possible.¹²⁸

Il connubio verbo-visivo emblematicamente espresso nel volume, nonché i valori di cui esso si fa carico, non sfuggono alla vorace e vigile acribia intellettuale di Vittorini, che già nel 1938, in un articolo-recensione su Caldwell pubblicato per «Omnibus», cita il *documentary book* e ne fornisce un pertinente giudizio di valore:

Caldwell si mostra contrario al lavoro dei braccianti e contrario alla piccola proprietà, ma non dice che cosa vorrebbe sostituirvi, e così la sua polemica, come polemica sociale, resta forse senza scopo, mentre è di grande efficacia come polemica umana. Col suo stile vigoroso, anche se a tratti enfatico, Caldwell racconta la storia indubbiamente dolorosa del contadino negli Stati meridionali dell'Unione.

In compagnia di Margaret Bourke-White, che prendeva fotografie, Caldwell ha visitato il sud, di casolare in casolare, ha fatto parlare un contadino dopo l'altro, ha trascritto con vivacità quanto ha udito, pubblicando poi una cronaca illustrata dalle fotografie della Bourke-White, col titolo: *Ecco le loro facce!*¹²⁹

Più di una volta Vittorini mostra di conoscere la produzione della coppia formata dalla fotoreporter e dallo scrittore statunitensi e nel 1940, nell'*excursus* sulla produzione letteraria americana preparato per l'«Almanacco letterario Bompiani», ritorna su un'altra loro opera, offrendo parole di apprezzamento; dichiara Vittorini: «Unico dei grandi narratori americani ad esser rimasto zitto quest'anno nel campo creativo è Caldwell. Però, compiuto un viaggio in Europa, egli ha pubblicato presso la Viking Press un veemente studio sociale sulle regioni danubiane; *North of the Danube*, con un corredo di splendide fotografie eseguite dalla moglie Margaret Bourke-White».¹³⁰

A sciogliere il dubbio sull'effettivo possesso o meno dei libri di cui Vittorini fa menzione nei brani citati giunge in soccorso una lettera inedita dell'estate 1945, conservata al Fondo Einaudi e indirizzata all'editore. Se, da un lato, la testimonianza epistolare lascia presupporre che lo scrittore non abbia prima d'ora

¹²⁸ W. Stott, *Documentary expression and Thirties America*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 220-221.

¹²⁹ E. Vittorini, *Cotone e tabacco*, «Omnibus», II, n. 12, 19 marzo 1938, ora in LAS II, p. 15.

¹³⁰ E. Vittorini, *America*, «Almanacco letterario Bompiani», 1940, ora in LAS II, pp. 76-77.

sfogliato materialmente i testi, dall'altro, essa tradisce l'immutato interesse di Vittorini nei confronti di quelle opere e, ancor di più, il pensiero di una ulteriore possibilità di impiego:

Ti prego di far provvedere a richiedere l'invio dei seguenti volumi che contengono delle fotografie da utilizzare per "Il Politecnico":
You have seen their face [sic] di Erskine Caldwell – fotografie di Bourke-White,
North of the Danube idem idem.
La richiesta è urgente. Se possibile, fai provvedere anche all'acquisto dei diritti, perché si potranno poi utilizzare i libri come pubblicazioni.¹³¹

L'inclinazione documentaria dei volumi «di polemica sociale»¹³² che Vittorini reclama ci consente di introdurre il nune tutelare del timbro visivo del «Politecnico», come era già accaduto per *Americana*, il leggendario Walker Evans. Tra il corredo illustrativo dell'antologia vittoriniana e le fotografie inserite nella rivista fa da *trait d'union* lo scatto del 1935 che riproduce la *Lousiana Plantation House*. Nel volume dell'*Americana* l'immagine è intercalata tra i passi della traduzione di un brano di *Gli indesiderabili di poker flat* di Bert Harte, mentre nel «Politecnico» illustra la seconda puntata della *Breve storia dell'America*, apparsa nel numero 9 [Fig. 45]. L'immenso edificio in rovina rientra nel fascicolo come documentazione visiva delle forme di prevaricazione che macchiano da secoli la società americana, sebbene non venga esplicitamente ricondotto alla casa colonica della Lousiana. Così recita la didascalia:

Ultimo ricordo dei tempi di Washington è lo stile di queste «residenze» che oggi cadono in rovina. Era, in Virginia, lo stile prediletto delle famiglie che vivevano su centinaia di negri schiavi. Oggi è lo stile prediletto del senatore Bilbo e compagni, patrocinatori americani dell'odio di razza, dei quali non tarderemo ad occuparci sul Politecnico.¹³³

Il riferimento allo Stato della Virginia, con conseguente manipolazione del referente originario dello scatto, viene giustificato dal ritratto della figura di George Washington collocato in un trafiletto esplicativo, dove il primo Presidente

¹³¹ Lettera a Giulio Einaudi, Milano, 3 luglio 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 33. Un secondo esemplare della lettera è conservato in AEER, cartella 1, fascicolo 3, foglio 7.

¹³² Così li definisce l'autore nella sua nota introduttiva a E. Caldwell, *Il piccolo campo*, trad. it. di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1940, ora in LAS II, p. 103.

¹³³ PL, n. 9, 24 novembre 1945, p. 3.

degli Stati Uniti, «nato nel 1732 nella Virginia» viene descritto come un «proprietario terriero, speculatore nella vendita delle terre e nel commercio», espressione degli «interessi dei grandi agrari e finanziari dell'Unione, che si esprimevano nella corrente cosiddetta federalista, per un governo fortemente accentrato e per il protezionismo economico».¹³⁴

Se con *Louisiana Plantation House* si verifica un sottile cedimento alla tentazione manipolatoria, un'adesione alla sofferente denuncia espressa da un ritratto di Evans viene invece testimoniata dalla fotografia pubblicata, senza firma, nel ventiquattresimo numero in corrispondenza dell'articolo *Binford diceva di no*, in cui si ricostruisce polemicamente una vicenda di censura che coinvolse un film, prodotto negli Stati Uniti, che racconta le difficoltà di una coppia di braccianti del Texas, *L'uomo del sud* di Jean Renoir, di cui si vietò la proiezione nella città di Memphis perché prossima ai campi di cotone [Fig. 46]. Lo scatto è *Coal dock worker*, eseguito nell'Havana nel 1932, e l'articolo narra di un episodio avvenuto nel Tennessee, ma entrambi i testi si ricollegano a una scarna quanto furente dimensione sociale, che accomuna in un destino di sfruttamento braccianti e sottoproletari, i lavoratori dei campi di cotone e i martiri delle miniere di carbone, e che troverà espressione magistrale nel lavoro della Farm Security Administration, agenzia governativa americana nata nella metà degli anni Trenta per volere di Roosevelt con lo scopo di documentare, a fronte della crisi che coinvolge anche il settore agricolo, lo stato di povertà delle campagne degli Stati Uniti.

Con la missione della FSA e con le impellenze della Grande Depressione si identifica lo sguardo di Walker Evans dal 1933 al 1936, anno in cui il fotografo si stacca dal gruppo di artisti reclutati dal governo,¹³⁵ ma l'elegante essenzialità delle sue opere e la potenza documentaria emanate dai suoi scatti hanno già creato un solco nella storia della fotografia. Nella seconda metà degli anni Trenta, l'arte di Evans penetra anche in Italia, soprattutto attraverso il suo catalogo della mostra inaugurata nel 1938 del MOMA di New York *American Photographs*, recensito a ottobre dell'anno successivo da Giulia Veronesi su «Corrente»,¹³⁶ e non tarda di certo a raggiungere l'occhio aperto e vigile di Vittorini. Lo scrittore, per altro, non

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Cfr. A. Madesani, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 64-65.

¹³⁶ Cfr. G. Ungarelli, *Elio Vittorini*, cit., p. 512.

è estraneo alla frequentazione delle fotografie targate FSA neanche su altri versanti. Nell'«Almanacco letterario Bompiani» del 1939 menziona il *documentary book*, con fotografie della Farm Security Administration, del poeta Archibald Mac Leisch *Land of the Free*, del 1938, e lo definisce un «libro curioso composto di fotografie con a fronte il testo in versi, e libro di polemica sociale che denuncia l'inganno di esser liberi in quanto si possiede, a nome d'una urgente necessità di esser liberi in quanto si possiede, a nome d'una urgente necessità di esser liberi in quanto si esiste».¹³⁷ Considerando la tesa concentrazione di Vittorini nel riuscire ad attirare le punte più riuscite del documentarismo americano degli anni Trenta, non è escluso che egli potesse conoscere anche *Let us now praise those famous men*, il fototesto del 1941 firmato da Evans e dallo scrittore James Agee, o la fotografia di Dorothea Lange, altro nome epico dell'attività della FSA, che sembra essere richiamata, per mezzo della sua famosa *Madre migrante*, da un volto aspramente segnato dalla povertà, quello della donna con in braccio un bimbo che campeggia nella fotografia della 'sacra famiglia in Italia nel 1945' posta nella prima pagina dei numeri 13-14 del «Politecnico» [Fig. 47]. In relazione alla fotografia della Farm Security Administration e, in particolare, all'arte di Dorothea Lange, oltretutto, Carlo Arturo Quintavalle individua come cifra stilistica un allungamento della durata dell'istante fotografico e un adeguamento all'immagine filmica, alla costruzione di racconti strutturati in sequenze di frammenti fotografici;¹³⁸ caratteristiche, queste, presenti anche nel *documentary book* che la fotografa realizza nel 1939 insieme a Paul Taylor, *An American Exodus*, dove ritorna l'analisi sociologica unita allo slancio civile per la documentazione delle spinte migratorie verso la California da parte dei braccianti in cerca di aziende agricole. Quintavalle insiste a ragion veduta su questo aspetto e arriva a proporre un esplicito collegamento con «Il Politecnico», individuando una fonte visiva ulteriore del racconto per immagini formulato dalla rivista:

Vittorini ne «Il politecnico» dal 1945 dunque propone della fotografia una funzione profondamente nuova: sulla scia di Dorothea Lange soprattutto, ma

¹³⁷ E. Vittorini, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1939, ora in LAS II, p. 44.

¹³⁸ C.A. Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp. 136-147.

anche di altri attori della FSA americana, individua l'immagine in sequenza, e dà alla fotografia la prevalenza, in certe aree del giornale, sul testo, il testo letterario [...]. Questa foto impegnata civilmente, questo film di documento, questo impianto di racconto erano scelti dalla redazione de "Il politecnico" anche per altre motivazioni: la cultura della rivista riprende in considerazione, è noto, l'intero problema della letteratura americana contrapposta a quella europea; si deve a Vittorini, ed a Cesare Pavese, se la narrativa americana, da Melville e Mark Twain in avanti, rientra nel circolo del dibattito del nostro paese. Ma si deve indirettamente a loro se una nuova fonte di immagine, un nuovo sistema di documentazione, un nuovo ambito e, quindi, una nuova funzione della fotografia vengono proposti in maniera ricca e complessa nella nostra cultura, appunto la FSA.¹³⁹

Al di là della tangibilità o meno dei punti di contatto con il contesto culturale e visuale d'oltreoceano degli anni Trenta, se, da una parte, l'apparato illustrativo del periodico viene inglobato in un'operazione di 'assoggettamento' delle parti visive alle alterazioni di cui si è discusso, è pur percepibile nella rivista la presenza di fotografie rispetto alle quali si produce un debito di senso, un prestito su cui «Il Politecnico» non può, e forse non intende, intervenire e che riguarda la matrice estetica e le connotazioni sociali enunciate da alcuni frammenti del corredo fotografico. Non si tratta di un semplice calco visivo, ma piuttosto di una più profonda comunione d'intenti con l'*engagement* degli artisti americani, dell'adozione di uno sguardo che al mito libertario rinfocolato dall'ideale americano congiunge l'esplorazione delle iniquità, degli sforzi e delle difficoltà che si consumano negli Stati Uniti e nel territorio meridionale in particolare; in una terra molto più prossima al cuore letterario del nostro Novecento di quanto la distanza geografica non lasci presagire se, con Vittorini, «certe condizioni di vita dei negri corrispondono alle condizioni di vita dei braccianti in Sicilia, di contadini respinti ai margini della vita siciliana».¹⁴⁰

L'affermazione dello scrittore si illumina se letta in relazione sia alla componente contestataria che la fotografia della FSA assume nel momento in cui viene filtrata dal «Politecnico», sia alla prosecuzione ideale che le immagini offrono del discorso iniziato con *Americana*. Sul primo punto, si è soffermata Gloria Bianchino, che ha posto l'accento sull'estraneità della fotografia in

¹³⁹ Ivi, pp. 239-240.

¹⁴⁰ E. Vittorini, *Conversazione con Elio Vittorini*, intervista a cura di J. Amrouche, trasmessa nella rubrica radiofonica «L'Approdo» il 2 maggio 1955, ora in LAS II, p. 739.

sequenza e della cultura statunitense degli anni Trenta «alla tradizione ufficiale del regime», alla fotografia roboante e celebrativa del ventennio:

Introdurre le foto di documentazione storica della grande crisi dell'economia statunitense degli anni Trenta [...] non è semplicemente discorso parallelo alla traduzione, che allora proprio Vittorini cura, di alcuni fra i maggiori testi della letteratura americana da Faulkner in avanti, ma è anche un modo per segnare un distacco totale dalla retorica dell'impero e dalle immagini dell'ufficialità, fosse pure quella dei documenti.¹⁴¹

Per ciò che concerne il secondo aspetto, insieme ad un'opposizione veicolata dai lampi al magnesio che vi figurano, Vittorini riprende nel «Politecnico» la sua ricognizione sulla produzione letteraria americana e si ricongiunge al limite estremo della precedente antologia, non tanto con la *Breve storia della letteratura americana*, che si arresta al XVIII secolo,¹⁴² quanto con i rimandi posti in essere dalle fotografie legate alla FSA, da alcuni *documentary book* e dalla nuova produzione narrativa statunitense.

La scoperta di un rapporto di contiguità tra il sud degli Stati Uniti e la Sicilia, anche in quanto frammento allegorico, in questo caso, della provincia italiana, fa tutt'uno con il proseguimento, negli anni Quaranta, dell'esplorazione vittoriniana del mito dell'America e di un suo parziale slittamento verso una letteratura 'eticamente connotata'.¹⁴³ Un immaginario di sopraffazione, di dignità umana e di figure-simbolo accomuna così scrittori come Saroyan, Fante, Wright, «figli delle razze perseguitate o umiliate, o appena tollerate»,¹⁴⁴ ai ritratti di Walker Evans e Dorothea Lange. In chiusura all'*Americana*, nel prefigurare gli sviluppi della letteratura contemporanea d'oltreoceano, Vittorini collocava nel limbo della 'nuova leggenda' Caldwell, Saroyan e Fante. I risultati raggiunti dai tre scrittori, così come l'evoluzione della narrativa americana più recente, disattenderanno le

¹⁴¹ G. Bianchino, *Fotografia e grafica*, in U. Lucas (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 618-620. Sulla foto di regime cfr. anche U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo*, cit., pp. 47-158.

¹⁴² La terza e ultima puntata è *Letteratura e rivoluzione* (PL, nn. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54).

¹⁴³ Cfr. M. Marazzi, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 50.

¹⁴⁴ E. Vittorini, [*Sulla letteratura americana*], PL, nn. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 50.

aspettative dell'autore e lo indurranno a un ripensamento in merito;¹⁴⁵ ma la zona di passaggio rappresentata dal «Politecnico» consente di arricchire lo spettro delle relazioni a distanza che Vittorini intesse con l'America e di unire alla strenua ricerca di una dimensione altra, al «dramma di corruzione purezza ferocia innocenza»¹⁴⁶ custodito nell'antologia dei primi anni Quaranta, germi di denuncia introiettati, in tensione dialettica con la cultura 'sommersa' americana, tanto dalla letteratura quanto dal *medium* fotografico.

¹⁴⁵ Nella postilla che accompagna la parziale ripresa dell'ultimo corsivo di Americana, Vittorini scrive in *Diario in pubblico*: «Contavo su William Saroyan; e Saroyan non ha fatto che ridescrivere continuamente gli stessi gesti fino a renderli in poco tempo privi di ogni incentivo per chiunque, e meccanici, vuoti. Contavo su Erskine Caldwell; e Caldwell si è ritirato così indietro da quanto prometteva di neo-legendario in *God's Little Acre* o in *Journeyman* che oggi si confonde coi più estemporanei produttori di letteratura industrializzata. Contavo infine sui giovani americani di origine esotica che, dal 1938 circa, saltavano fuori con un vispo "primo" libro uno ogni sei mesi, i John Fante, i Jerre Mangione, i Richard Wright, i Carlos Bulosan, tutti figli delle razze perseguitate o umiliate; ma nessuno di essi è poi andato oltre il "grido" di presenza razziale contenuto in quel suo primo libro; nessuno ha saputo, passando dall'autobiografia alla letteratura, portare e volgere in questa, e rendere in questa feconda, la novità che pur avevano impersonato in quella sede» (E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., p. 162).

¹⁴⁶ Lettera di Cesare Pavese a Elio Vittorini, Torino, 27 maggio 1942, in C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo, I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968, v. II, p. 421.

La grafica

3.1 Con Albe Steiner

Se è vero che Vittorini si impegna ‘materialmente’ a ricercare rapporti narrativi tra le immagini, come conferma una fotografia, apparsa nel 1966 sulla rivista «Popular photography», che ritrae un particolare delle sue mani armate di riga e squadra,¹ nella strutturazione degli itinerari visivi che percorrono i fogli del «Politecnico» o che si sviluppano di numero in numero non è possibile trascurare l’apporto di Albe Steiner, redattore, oltre che responsabile della grafica per il settimanale, e probabilmente il più stretto collaboratore di Vittorini nella fase di ideazione del progetto e del *layout* della rivista. Nello studio della configurazione delle pagine del periodico, infatti, occorre considerare che le soluzioni grafiche adottate nascono dal reciproco confronto tra uno scrittore e un artista visuale, tra un autore che domina il codice verbale e che si accosta anche all’elaborazione dell’assetto grafico di un foglio di giornale, e un *designer* che traduce le proprie tensioni intellettuali e politiche non tanto in linguaggio scritto ma in segni grafici, in giustapposizioni di linee, forme, colori. Uno sguardo alla formazione di Steiner può aiutarci a delineare, tra l’altro, esperienze comuni e percorsi condivisi, nonché a comprendere meglio gli obiettivi del programma sotteso al «Politecnico».

Nato e cresciuto a Milano, Albe Steiner si dedica alla grafica fin dagli anni Trenta. Nel corso della seconda guerra mondiale la sua esistenza è segnata da eventi drammatici che contribuiscono a definirne la personalità umana e artistica: vengono uccisi sotto il regime mussoliniano lo zio Giacomo Matteotti, il fratello e diversi membri della famiglia, ebrea, della moglie Lica. Aderendo ad una inesausta attività antifascista, Steiner crede fermamente nel ruolo fondamentale

¹ Cfr. G. Trevisani, *Le fotografie di Elio Vittorini*, cit., p. 32.

dell'impegno civile e della libertà d'espressione, e negli anni della Resistenza partecipa alla lotta partigiana (è commissario politico di una brigata garibaldina e tra i combattenti dell'Ossola) e, come Vittorini, collabora con il Partito Comunista italiano, dedicandosi alla stampa clandestina. Insieme alla sua compagna di vita e di 'mestiere', nel 1946 si trasferisce in Messico, dove entra in contatto con gli ambienti del Taller de Grafica Popular, istituzione vicina alle aspirazioni del popolo messicano, e del periodico «Partito Popular». Rientrato in Italia due anni dopo, poco prima delle elezioni, continua a dedicarsi a un'intensa attività artistica, lavora alla Scuola del Convitto Rinascita e all'Umanitaria, partecipa e collabora a numerose esposizioni, cura gli allestimenti della Rinascente di Milano, progetta la grafica di riviste d'ispirazione marxista come «Il Contemporaneo», diviene consulente di diverse ditte industriali e studia il rapporto tra design e produzione seriale.²

Fermo restando il valore formativo dell'esperienza partigiana, sul piano professionale il grafico si contraddistingue per un *background* artistico aperto, di respiro internazionale. I critici concordano nel riconoscere in Steiner, oltre all'attenzione al rinnovamento delle soluzioni grafiche e tipografiche suggerito dall'arte di Persico, Boggeri, Munari, Huber, l'influenza di movimenti d'avanguardia come il costruttivismo russo e la scuola del Bauhaus,³ dalla quale Steiner ricava il rigore, l'equilibrio della composizione e la tendenza ad eliminare o a ridurre i segni, i sottotitoli superflui e le variazioni di dimensione del carattere, in direzione di un messaggio che possa essere espresso con la maggiore chiarezza possibile e nella maniera più efficace possibile, senza orpelli o abbellimenti visivi poco funzionali. In Messico, peraltro, Steiner ha modo di interagire con l'architetto svizzero Hannes Meyer, uno dei direttori del Bauhaus. È anche dal confronto con le linee di ricerca che si erano sviluppate nella prima metà del secolo fuori dall'Italia che Steiner acquisisce la consapevolezza dell'importanza del legame tra il lavoro grafico e la dimensione sociale – consapevolezza talmente

² Per una puntuale ricostruzione delle vicende biografiche degli Steiner e della loro attività lavorativa cfr. Anna Steiner, *Licalbe Steiner. Grafici partigiani*, Mantova, Corraini, 2015, pp. 10-17.

³ Cfr. il contributo di Gillo Dorfles in AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977, p. 9; C.A. Quintavalle, *Pubblicità. Modello sistema e storia*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 82; P. Fossati, *Introduzione*, in Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978, p. XX.

salda da non abbandonarla mai più nel corso della sua attività. È in questo contesto che matura la convinzione che l'assetto grafico delle riviste, come di qualsiasi prodotto pubblicitario, debba corrispondere al messaggio che ci si prefigge di esprimere. Conosce molto bene questo aspetto peculiare della ricerca di Steiner Italo Calvino, pronto a testimoniare che «per Albe il piacere dell'invenzione formale e il senso globale della trasformazione della società non erano mai separati»,⁴ e lo afferma con chiarezza lo stesso grafico, durante una lezione del 1968 presso l'Umanitaria:

Il giornale di fabbrica come del resto quello non di fabbrica va inteso in qualità di uno strumento, quindi come un servizio pubblico. Come servizio dovrebbe avere delle caratteristiche molto precise, caratteristiche visive corrispondenti cioè al servizio che deve esplicitare. Sembra un'osservazione ovvia e non lo è, invece. [...]

L'occhio percepisce segni, forme, immagini che stancano. Se io voglio far leggere il testo devo togliere tutte le immagini che non sono essenziali, cominciando dalla ripetizione di parole, di sottotitoli e di simboli, di testate.⁵

La carica eversiva di queste riflessioni diverrà pienamente visibile nell'impaginazione del «Politecnico», che vedrà Steiner partecipe di un serrato e proficuo confronto con Vittorini. Le strade che portano alla loro collaborazione, e al sincero rapporto di amicizia che li unisce, si incontrano già prima del lavoro per il giornale e risalgono agli anni in cui lo scrittore consolida i rapporti con gli artisti del gruppo di «Corrente», la rivista ideata da Ernesto Treccani e soppressa dal regime nel 1940, e si avvia ad attraversare le esperienze di militanza clandestina antifascista. Se si fa un passo indietro, infatti, e si osservano le esperienze di Vittorini che precedono le svolte del 1945, si scopre che nel giugno 1943 egli è impegnato nella redazione di un volantino concepito per ricordare l'assassinio di Matteotti. Come riferisce Raffaele Crovi, il manifesto viene «redatto assieme a Salvatore di Benedetto, [...] composto clandestinamente da un tipografo del "Corriere della Sera", e stampato da Lica e Albe Steiner nel loro studio, usando come torchio un copia lettere».⁶

⁴ I. Calvino, *Il segreto di Albe Steiner*, «l'Unità», 3 settembre 1974, ora in Id., *Saggi 1954-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, v. II, p. 2799.

⁵ Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, cit., pp. 37, 39.

⁶ R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini*, cit., p. 211. Il volantino è pubblicato in LCM, pp. 265-266.

Gli incarichi, rispettivamente, di redattore capo e di curatore della grafica per «l'Unità» clandestina di Milano porteranno lo scrittore e l'artista a incontrarsi nuovamente dopo la Liberazione. È presumibile che la parentesi lavorativa presso il quotidiano abbia dato modo a Vittorini di acquisire una parte di quelle competenze tipografiche a cui spesso lo scrittore, in tandem con Steiner, farà ricorso anche durante la preparazione delle griglie del «Politecnico». Ricordando quell'episodio della sua esistenza, nel 1949 Vittorini racconta a Hemingway:

Si voleva [...] utilizzarmi a scrivere articoli per la stampa clandestina, ma non potevo scrivere come a loro occorreva, e dopo alcuni tentativi mi fu concesso di occuparmi della stampa solo tecnicamente, cioè trovare tipografie e lavorarvi a mettere in pagina (*mise en page*). Questo fu in periodi vari: dal '42 al '43; poi alcuni mesi del '44; poi alcuni mesi del '45 fino alla liberazione di Milano, e, non più clandestinamente, dal 25 aprile '45 a giugno '45 quando dei veri giornalisti arrivarono da Roma e mi permisero di tornare al mio lavoro privato di scrittore.⁷

Sebbene collocata nel piano secondario di un'attività certamente *a latere*, la struttura della pagina dei giornali continuerà a tentare Vittorini anche durante la direzione del «Politecnico», punto di approdo successivo a un'esperienza intermedia che lo vede, ancora una volta, impugnare le forbici e farsi protagonista di accostamenti creati manualmente:

La prima volta che in vita mia vidi Vittorini tagliare una fotografia era una fotografia di Guttuso. Era il 7 agosto 1945, ricordo la data per ovvie ragioni. Era il giorno della bomba atomica. Quel giorno stavamo facendo il numero uno di un nuovo giornale quotidiano.⁸

Il quotidiano a cui si riferisce Trevisani è «Milano Sera», la testata che fornisce a Steiner e Vittorini un'altra occasione per riprendere un sodalizio destinato a rafforzarsi. Lo scrittore ne diventa redattore capo e Albe, con a fianco Max Huber, si occupa del progetto grafico. Nella rievocazione offerta dal direttore responsabile del giornale, Michele Rago, Steiner «era l'unico, fra *loro*, preparato al suo compito, anche se lui pure si trovava a vivere la prima esperienza

⁷ Lettera a Ernest Hemingway, Milano, 8 marzo [1949], AP, p. 226.

⁸ G. Trevisani, *Le fotografie di Elio Vittorini*, cit., p. 32. Cfr. anche G. Trevisani, *La tipografia è il vizio segreto di Vittorini*, cit.

giornalistica in un quotidiano».⁹ Il lavoro a «Milano Sera» rappresenta un tassello rilevante nell'elaborazione della grafica del «Politecnico», poiché ne anticipa, come vedremo, alcune delle soluzioni più rappresentative.

3.2 Verso la prima pagina

Come è stato accennato, il presupposto teorico da cui muove l'attività di Steiner si basa su una coerente adesione tra forma e contenuto, su un binomio inscindibile che fonda la sua possibilità di efficacia proprio sull'interdipendenza delle due componenti:

La superficiale comprensione dei movimenti moderni ed al tempo stesso la mancata valorizzazione dei contenuti o addirittura il non valore dei contenuti, hanno generato sovente un linguaggio visivo compromesso, arbitrario, formale ed astratto, tenendo conto che non la forma si deve temere ma il formalismo. Il metodo di insegnamento per la formazione del grafico deve tener conto soprattutto del contenuto, come tema, come destinazione, come valore.

Il linguaggio visivo dovrà essere sempre aderente allo scopo che ci si prefigge.¹⁰

L'avversione per il formalismo fine a se stesso, esplicitamente dichiarata da Steiner, mostra i propri frutti anche nella griglia grafica del «Politecnico», giacché a un contenuto di impegno sociale, com'era nelle intenzioni originarie del periodico, e al progetto di rinnovamento culturale, occorre associare schemi e caratteri tipografici che meglio possano esplicitare quel contenuto e quel progetto. In questo modo, vediamo svilupparsi i temi affrontati dalla rivista sulla base di un'integrazione e di un dialogo organico non solo tra i testi e le immagini, ma anche tra questi e, aspetto di non minore importanza, le caratteristiche grafiche del foglio. Come ricorda Fortini:

Non ebbi dubbi, fin dall'inizio, sul significato di quella impostazione grafica; intendo, sui contenuti politici che essa convogliava. Erano, per dir tutto con una sola parola, i medesimi contenuti che Vittorini voleva per i

⁹ AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit., p. 23.

¹⁰ Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, cit., pp. 69-70.

testi del settimanale: amore per un didattismo tutto positivo, senza oscurità, una sorta di gaiezza pedagogica della linea retta, di polemica della pulizia intellettuale contro il caos ripugnante di frantumi, liquami, rifiuti, scarti – reali e simbolici – che la guerra ci aveva lasciato in eredità.¹¹

Osservando una selezione delle bozze preparatorie per la pagina di apertura del primo numero del «Politecnico»,¹² è possibile seguire le fasi di progettazione della testata, i criteri di impaginazione e le modifiche effettuate in corso d'opera. Si assiste così al passaggio da una serie di primi studi [Fig. 48-49], quasi esclusivamente in bianco e nero, in cui si sussegue una serie di strette colonne verticali (nove in tutto), ad uno che mostra una maggiore dinamicità attraverso l'introduzione di parti in rosso e una prima forma di asimmetria nella disposizione delle colonne [Fig. 50].

Gli studi dell'impaginato offrono anche l'occasione per l'ulteriore verifica di un metodo ampiamente sperimentato da Steiner, per «Il Politecnico» come durante la progettazione del menabò di «Milano sera». Sono visibili nelle riproduzioni delle bozze, infatti, i collage che il grafico effettua nella fase di 'screening' delle proporzioni, quando Steiner procede ritagliando e incollando le sezioni del giornale e variando di volta in volta la collocazione delle singole parti. Affine a questo sistema di impaginazione dei periodici risultano i quaderni di *Ricerche*, conservati all'Archivio Albe e Lica Steiner e ad oggi inediti, dove Albe conserva a partire dalla fine degli anni Trenta le riproduzioni fotografiche di opere d'arte, di grafica e di architettura contemporanee incollandone sui fogli dell'album le immagini e le didascalie ritagliate da giornali e riviste. Interessante, a questo proposito, è il paragone proposto da Fabio Vittucci nell'introdurre la nuova edizione del *Diario in pubblico* di Vittorini, il cui stile è accostato a quello dei quaderni steineriani, per la 'costruzione della storia' e per il carattere narrativo che scaturiscono dal 'montaggio' eseguito, nel caso dello scrittore, allo scopo di ripercorrere criticamente la propria produzione saggistica:

Particolarmente importante e vicino all'operazione che compie Vittorini è il quaderno di *Ricerche* [...], in cui Steiner espone il suo "mestiere di grafico", [...] evidenziando i propri riferimenti culturali formativi, e costruendo una

¹¹ AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit., p. 14.

¹² Conservate in AS.

storia attraverso i ritagli di immagini di architetture, sculture, pitture, ritratti di artisti, estratti da film astratti, oggetti tipografici, allestimenti di esposizioni, ma anche ritagli di articoli, immagini dei propri lavori tratte da periodici e libri di varia natura. Tutto ciò montato, con relativa didascalia, di pagina in pagina, attraverso la tecnica del collage, costruendo così un discorso narrativo unico e senza soluzione di continuità.¹³

Tornando alla grafica del «Politecnico», il confronto degli studi preparatori consente di assistere all'evoluzione in senso 'progressista' del *layout* e di pedinarne i segni tangibili. Se le prime bozze si avvicinano a un'impaginazione tradizionale, con una successione statica e simmetrica delle colonne che ricorda, ad esempio, anche nella posizione scentrata a destra della testata, l'edizione clandestina de «l'Unità», in una fase intermedia il titolo del giornale si sposta al centro, si ingrandisce anche grazie all'uso del maiuscolo e assume una posizione visivamente predominante, molto simile a quella che caratterizza la testata di «Milano Sera».

È il preludio a quella che sarà la pagina d'apertura definitiva del primo numero del «Politecnico» [Fig. 51], che può essere assunta a immagine esemplificativa di tutte le caratteristiche del settimanale. Spezzando l'immobilità della grafica prebellica,¹⁴ a sinistra viene collocata un'unica colonna di dimensione doppia, seguita da un corpo centrale di sei colonne e da un'ultima sezione che accoglie la prima parte dell'articolo di spalla. A differenza di quanto era accaduto con i sottotitoli precedenti, inoltre, dove viene specificato e progressivamente ampliato il bacino d'utenza – nelle varie tappe di elaborazione del progetto il giornale si trasforma da «Settimanale dei lavoratori» a «Settimanale di cultura contemporanea per i contadini gli operai e gli intellettuali» – il periodico vede definitivamente la luce soltanto come «Settimanale di cultura contemporanea». L'indicazione ad ampia gittata del sottotitolo, con l'insieme di connotazioni che il termine 'cultura' implica nel 'sistema Politecnico', fa tutt'uno con la scritta posta immediatamente sotto la testata: «diretto da Elio Vittorini», dove il nome dello scrittore viene significativamente riportato in maiuscolo.

¹³ F. Vittucci, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., pp. 7-8.

¹⁴ Per un rapido ragguglio in questa direzione, cfr. S. Ruffolo, *Vestire i giornali* [1986], Torino, Gutenberg 2000, 1987, pp. 31-62.

Ma la portata rivoluzionaria della grafica di Steiner non risiede soltanto nel criterio di successione delle colonne o nell'analisi delle singole componenti del foglio, quanto nella studiata architettura formale e cromatica che sostiene l'intera architettura della pagina e l'espressione dei contenuti della rivista. Quello che si offre agli occhi del pubblico è un sapiente equilibrio di rossi e neri, un'asimmetria e una «volontà modulare»¹⁵ formulate in dettaglio, alleggerite dall'immagine posta sotto la testata e dal disegno di Guttuso riprodotto nel quadrante inferiore destro; una soluzione razionale, attraverso l'uso dei caratteri bastoni, e allo stesso tempo un'istanza di rottura e di rinnovamento, testimoniata dalla scritta della testata, un'insegna bianca inserita in negativo in una banda rossa aperta nel margine superiore. Il rosso, che finirà per identificare la fisionomia del «Politecnico» e di associarne i segni alla stampa di sinistra, si ritrova anche nel sommario, con la funzione di mettere in evidenza le parole o le notizie più importanti del numero (evidenziati in rosso, ad esempio, sono i passaggi «L'altro Politecnico», «guerra di Spagna», l'attributo in «Può la Chiesa essere democratica?»).

La novità dell'impostazione grafica della rivista si rivela in tutta la sua forza in un parere 'a caldo' espresso da Massimo Mila in una lettera dell'ottobre del 1945, in cui egli ritiene che «forse sarebbe meglio procurare una impaginazione meno affaticante, caratteri un po' meno piccoli e, in genere, un poco più di aria e di respiro».¹⁶ Da uno sguardo alle reazioni successive alla prima pubblicazione della rivista, inoltre, si nota che l'impatto maggiore viene suscitato dal disegno e dai colori della testata, dalla modernità del taglio vivo che la sovrasta, indelebile anche dalla memoria di chi del «Politecnico» ha vissuto la nascita. Alle osservazioni di Gillo Dorfles, secondo il quale «la negativizzazione della scritta [...] era resa più efficace dall'apertura verso l'alto della scritta stessa, con quell'effetto di indeterminatezza dell'immagine, allora ancora mai sperimentata»,¹⁷ si aggiunge la testimonianza di Franco Fortini, nel cui ricordo «la

¹⁵ AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit., p. 14.

¹⁶ Lettera s. f. [di Massimo Mila] a Elio Vittorini, Torino, 2 ottobre 1945, in AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 69.

¹⁷ AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit., p. 10.

“mano” di Albe [...] si impone con la smarginatura alta della testata, del “Politecnico”, con la tensione introdotta entro la razionalità delle maiuscole». ¹⁸

Anche la ricezione critica posteriore non ha mancato di sottolineare i cortocircuiti visivi espressi dalla testata del periodico, sintetizzati da Sergio Ruffolo attraverso l’individuazione di una

civetteria del quadrato nero col grande numero della copia in bianco, accostato senza soluzione di continuità al titolo del giornale, in modo da formare un tutt’uno omogeneo.

La forma geometrica esasperata contenente testata, numero, prezzo, genere della pubblicazione, ecc. era divisa in tre parti secondo la misura delle colonne che sormontava, e cioè nell’ordine: due, sei, una. In modo da costituire un ritmo nei tre colori di massimo rendimento pubblicitario per il fortissimo contrasto cromatico: nero bianco rosso. ¹⁹

Un altro elemento personalizzante del giornale è costituito dal carattere tipografico, anch’esso veicolo di un messaggio pienamente in linea con le idee promosse dal «Politecnico». I caratteri impiegati, come era accaduto per «Milano Sera», sono i bastoni, contraddistinti da uno spessore uniforme e dall’assenza di allungamenti alle estremità, a differenza dei caratteri ornati. La scelta tipografica risponde non solo a un’esigenza di massima leggibilità e chiarezza, ma anche all’intenzione di combattere per mezzo della grafica un vecchio assetto classista. È anche nell’opposizione a un iniquo *status quo* che risiede il senso più alto del lavoro di Albe Steiner:

[È] necessario trovare un tipo di linguaggio diverso da quello fin qui in uso e tipico della borghesia. Se il mondo va verso una società senza classi, occorre che il linguaggio non sia più un linguaggio di classe. Voglio dire che se una forma deve corrispondere a un contenuto, quest’ultimo non può più essere la forma della sopraffazione, dell’autorità, e non può più nemmeno essere il linguaggio visivo, dei caratteri tipografici, consueti. Dev’essere un linguaggio diverso, un linguaggio senza classi oppure di una sola classe, quella egemonica, la classe operaia, capace di dare un’indicazione di rinnovamento culturale, di rinnovamento sociale, di rinnovamento tecnico, professionale, ecc. [...].

È inutile sprecare in un giornale tanto spazio per mettere un simbolo, cioè un segno. Nella nostra epoca, epoca di ripetibilità tecnica delle immagini, la

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ S. Ruffolo, *Vestire i giornali*, cit., p. 69.

simbologia e i segni devono essere non di dominio, quindi niente più araldica, niente più stemmi medievali, niente più marchio di proprietà.²⁰

È soprattutto nell'essenzialità del carattere, nel severo rigore emanato dai bastoni neri o bianchi, inseriti in negativo nelle bande scure, nella lotta visiva alle prevaricazioni che si riconoscono le influenze del Bauhaus, anch'esso artefice di un utilizzo funzionale dei caratteri bastoni. Come è stato anticipato, dalla scuola tedesca proviene quell'«ecologia dello sguardo»²¹ che si sedimenta e si manifesta nell'arte di Steiner attraverso l'eliminazione delle ridondanze visive, dei decorativismi superflui, secondo una logica della 'sottrazione' accuratamente studiata per esprimere gli strappi sociali e politici diramati dai contenuti. Ma non è soltanto l'aspetto tipografico ad apparentare la configurazione grafica del «Politecnico» alla scuola più influente del Movimento moderno, giacché l'equilibrio cromatico tradisce un'ascendenza ben più radicata. Come testimonia Michele Rago:

[Steiner] ci spiegò allora che per gli uomini del «Bauhaus» i bianchi delle pagine erano un elemento del gioco grafico. Per chi compone una pagina o per chi guarda, il bianco apparentemente non dà risalto. E invece dà struttura alla pagina, la inquadra, l'assimila ai moduli architettonici.²²

Se il bianco è un elemento funzionale alla partitura della pagina, non sarà un caso se, ad esempio, la sezione del «Politecnico» in cui i redattori si sporgono verso il pubblico, quella che riporta l'invito ai lettori ad esprimere un'opinione sugli articoli già pubblicati e ad avanzare proposte [Fig. 52], sia letteralmente 'aperta', liberata dai fitti caratteri che compongono il resto del foglio e dominata da un bianco che intrattiene con i rossi e con i neri rapporti più rarefatti. Essa concentra lo sguardo del fruitore e gli permette quasi di 'attraversare' il supporto cartaceo.

L'articolazione dello spazio della pagina, la ragionata alternanza tra vuoti e pieni, ci conducono a un'altra fonte visiva del «Politecnico», che riguarda le gabbie grafiche e gli inconfondibili fili neri che strutturano la scansione

²⁰ Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, cit., p. 38.

²¹ M. C. [Mario Cresci], *Editoria*, in Albe Steiner, *Foto-grafia. Ricerca e progetto*, a cura di L. Steiner, M. Cresci, Roma, Laterza, 1990, p. 194.

²² AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit. p. 23.

geometrica dei fogli. La contrapposizione tra linee orizzontali e verticali, e il rapporto tra i volumi creati dalle rette, non possono che far pensare alla cultura astratta del movimento di De Stijl e di Mondrian in particolare, la cui meditata coordinazione di forme visive 'pure' penetra nella rivista italiana sotto forma di bande e griglie grafiche. In una suggestiva spiegazione, riflettendo sul «Politecnico» Fortini registra la «tendenza a sbarrare con elementi e blocchi orizzontali la verticalità, quella davvero ascetica, delle strette colonne verticali».²³

Rispetto ai criteri di utilizzo delle immagini riscontrabili nel periodico, qui si raggiunge il polo opposto dell'aspirazione dei linguaggi coinvolti a farsi altro, a rinegoziare il proprio statuto. Così come le fotografie rispondono a regole sintattiche proprie di altri codici, siano essi letterari o cinematografici, allo stesso modo la scrittura sembra farsi immagine, icona funzionale all'espressione organica di un progetto di rigenerazione in cui uno scrittore e un'artista hanno investito, a metà degli anni Quaranta, il meglio della loro attività.

Sarà curioso notare che alcuni fascicoli del «Politecnico» riflettono le matrici figurative di Steiner, traducendone e lasciando filtrare le proposte di rinnovamento in segnalazioni pubblicitarie e articoli. Proprio la riproduzione del *Bauhausbücher* di Mondrian campeggia nella quarta pagina del numero 5, dove all'immagine corrisponde una tipica didascalia descrittiva apparentemente neutra:

Il Bauhaus è una scuola di arti applicate e di architettura realizzata da Walter Gropius a Weimar e Dessau in Germania nel periodo della repubblica di Weimar, tra il 1921 e il 1930. Ecco una copertina dei quaderni del Bauhaus. Piet Mondrian, autore di questo libro sosteneva che la pittura neoplastica, per i suoi rapporti e i suoi mezzi plastici puri, può esprimere la vita in maniera più intensa attraverso la forma più ridotta ed elementare.²⁴

Ancora più rappresentativo è il manifesto di El Lissitzki del 1919, *Colpisci i bianchi col cuneo rosso*, riprodotto nella quarta pagina del sesto numero [Fig. 53]. La scelta di quest'opera si rivela estremamente significativa, sia rispetto all'impianto grafico del «Politecnico», sia, ancora una volta, in relazione alla componente rivoluzionaria di cui intende farsi promotore. Il manifesto, infatti, risolve in un equilibrio di forme geometriche l'azione dell'«armata rossa [che],

²³ Ivi, p. 14.

²⁴ PL, n. 5, 27 ottobre 1945, p. 4.

come un cuneo, spezza il tentativo di accerchiamento della reazione»,²⁵ simboleggiata da un cerchio bianco trafitto da un triangolo rosso. Nel numero 23, inoltre, un lungo articolo di Giuseppe Trevisani racconta la storia e lo stile del Bauhaus.²⁶

I materiali di cui si è preso visione non ci inducono a pensare che il progetto grafico del «Politecnico» vada attribuito interamente ad Albe Steiner. Le testimonianze epistolari lasciano trapelare un intervento attivo costante da parte del direttore della rivista. In una lettera del dicembre del 1945, per esempio, Vittorini propone al grafico modifiche nell'impaginazione dell'undicesimo numero: «vedi», raccomanda, «di fare un cambiamento alla 2° e alla 4° pagina»,²⁷ e prosegue entrando nel merito dell'impianto del fascicolo e abbozzando addirittura uno schema del quarto foglio. Ancora prima, sempre nel periodo di preparazione del numero d'esordio, lo scrittore annota nelle bozze delle pagine interne gli elenchi degli scritti letterari, delle interviste, degli articoli che devono essere ospitati, segnando una raccomandazione («ti ricordo: ogni tanto qualche composizione su due colonne, qualche frase su negativo»)²⁸ e attribuendo, talvolta, alla lista il numero esatto della pagina. Come ha rilevato Maria Rizzarelli, «Vittorini interviene pure sulla “mise en page” di ogni numero, perché capisce che anche nella strutturazione del menabò risulta implicita la novità del linguaggio attraverso cui passa la scommessa del progetto del “Politecnico”».²⁹

Non è risolutivo, dunque, in questo contesto, il fatto che lo schema proposto dallo scrittore per il numero 11 non venga seguito, o che non tutti i contributi elencati nelle bozze rientrino nel primo numero (figurano articoli sull'India e sulla Grecia assenti in quel fascicolo), ciò che appare significativo sottolineare è come dagli scambi epistolari e dalle note autografe di Vittorini presenti nelle bozze si possa desumere che lo scrittore partecipa, discute e si confronta continuamente con Steiner, suggerendo modifiche, avanzando proposte e moniti sulla disposizione delle diverse componenti del «Politecnico».

²⁵ PL, n. 6, 3 novembre 1945, p. 4.

²⁶ Cfr. G. Trevisani, *Bauhaus*, PL, n. 23, 2 marzo 1946, p. 3.

²⁷ Lettera a Albe Steiner, Milano, primi giorni del dicembre 1945, AP, p. 36.

²⁸ Griglie per le pagine interne del «Politecnico» con annotazioni autografe di Elio Vittorini, conservate in AS.

²⁹ M. Rizzarelli, *Parole “solo per avventura” quotidiane*, cit., p. 342.

La consueta intromissione di Vittorini non stupisce se viene correlata anche alla menzionata abilità che l'autore sviluppa negli anni di attività clandestina. In maniera analoga, secondo la testimonianza di Lica Steiner,³⁰ Albe partecipa alla stesura delle didascalie e, nel ricordo di Fortini, che gli attribuisce la scelta delle fotografie collocate sotto la testata di diversi numeri e lascia intuire un suo intervento «nei “film” verticali di immagini commentate»,³¹ contribuisce alla selezione dei materiali fotografici. Michele Rago, inoltre, soffermandosi sul menabò del «Politecnico», ha parlato di «foto che Albe Steiner e Elio Vittorini sceglievano e presentavano come elementi funzionali, più che indispensabili, del settimanale». ³² Al di là di questi fugaci riferimenti, appare difficile stabilire se e in che misura Steiner abbia rivestito un ruolo nell'utilizzo delle foto del «Politecnico» e nella disposizione cinematografica delle immagini. Il grafico non è certo estraneo all'universo della fotografia, nel 1943 collabora alla realizzazione della *Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* edita da Domus e pratica l'arte fotografica, ma sembra farne un uso diverso, quasi di elaborazione privata del proprio lavoro. Padroneggia le manipolazioni sulla scia di Heartfield e si cimenta in emulsioni e processi chimici riprendendo fotografie simili ai *rayogrammi*,³³ delle sue sperimentazioni rimane traccia, peraltro, in un bozzetto di locandina del «Politecnico» che ritrae l'ombra di Albe – motivo ricorrente della sua produzione fotografica – e quella del cane Peck. La carenza di dati su questo aspetto non sminuisce comunque il valore esemplare del dialogo tra Vittorini e Steiner, delle felici intuizioni che, seppur vive solo per un breve arco di tempo, non possono dirsi fallite né tantomeno dimenticate.

³⁰ L'informazione è desunta dall'intervista contenuta in E. Marano, *Il Politecnico*, cit., p. 199.

³¹ Cfr. AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit. p. 24.

³² Ivi, p. 23.

³³ Cfr. P. Fossati, *Introduzione*, in Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978, p. XXII; Albe Steiner, *Foto-grafia. Ricerca e progetto*, cit.

3.3 *Non parlo più*

Albe Steiner progetta anche la grafica della nuova serie mensile, bimestrale e trimestrale del «Politecnico»,³⁴ avviata con il numero 29 del 1° maggio 1946 e proseguita fino al dicembre 1947 con il numero 39, ma non ne seguirà da vicino i lavori. Dopo il suo trasferimento in Messico, sarà Giuseppe Trevisani a subentrare e ad assumere la responsabilità dell'assetto grafico della rivista. Come si è accennato in precedenza, cambia radicalmente anche il formato; alle grandi facciate simili ai fogli dei quotidiani vengono sostituiti fitti fascicoli di dimensione ridotta e con un numero notevolmente maggiore di pagine. Dal punto di vista contenutistico, i temi continuano ad essere i problemi sociali e politici del Paese, le arti visive e figurative, il rapporto del marxismo con altre correnti del pensiero europeo, l'esistenzialismo, la psicanalisi, il neopositivismo, ma si esce definitivamente dal livello dell'attualità e si fa ingresso nel piano della ricerca. Lo sperimentalismo del settimanale cede il passo ai tempi più lunghi della riflessione critica e, insieme ad essa, l'impianto grafico si contrae, rinuncia all'eversivo dinamismo dell'edizione precedente:

L'ottimismo hemingwayano e «spagnolo» del settimanale, il razionalismo da *Bauhaus* e da *New Deal*, si ritirano sullo sfondo. Le cose si complicavano. Si stipano ormai lunghi, sodi saggi in colonne compatte e il taglio delle foto si fa aspro, come teso. A me i numeri della ricerca piacciono anche più di quelli del settimanale; anche se, lo so bene, il momento della massima speranza fu in quest'ultimo, nell'ultimo trimestre del 1945 e nel primo del 1946.³⁵

Alle parole di Fortini, che alludono a una difficoltà a portare avanti il programma originario del «Politecnico», fanno eco le dichiarazioni contenute in apertura al numero 29, l'ultimo della versione mensile, dove la causa della trasformazione viene attribuita ai problemi finanziari attraversati dal periodico:

Il motivo per cui ci trasformiamo da settimanale in rivista mensile non è un motivo «spirituale», è di forza maggiore [...]. Tre quarti dei nostri lettori non

³⁴ Si ricorda che l'edizione che si è soliti definire 'mensile' è costituita anche da numeri trimestrali (nn. 33-34, settembre-dicembre 1946; n. 35, gennaio-marzo 1947) e da un fascicolo doppio (nn. 31-32, luglio-agosto 1946).

³⁵ AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, cit., p. 14.

erano più in grado, da mesi, di spendere quindici lire a settimana per sostenere il nostro giornale. E noi, allo stesso modo, non siamo più in grado di rimetterci decine di migliaia di lire ogni numero per pubblicarlo. [...] E le spese di tipografia sono aumentate di quattro volte in sette mesi. Siamo arrivati a un costo di undici lire per copia assorbite dal distributore e dai rivenditori, e vedete subito che abbiamo avuto una lira di perdita per copia già all'atto della messa in vendita.³⁶

Sebbene sia probabile che a metà del 1946 un problema economico si sia verificato, tanto nella vita della rivista, che con la diversa periodicità prova anche a bypassare i costi della distribuzione puntando sugli abbonamenti, quanto nelle vicende interne alla casa editrice Einaudi,³⁷ resta valido l'invito di Marina Zancan a ridimensionare l'enfasi posta sulla questione finanziaria e a considerare, invece, che le difficoltà economiche, «in sé vere», non fossero «tali da determinare la trasformazione del periodico».³⁸ A ben vedere, nel travaso dal settimanale al mensile ogni aspetto diventa sintomatico di una metamorfosi di fondo, rinvenibile, oltre che nelle modifiche della veste grafica e nel taglio critico dei contributi, anche nella netta riduzione degli spazi dedicati al colloquio con il pubblico e nella separazione che la chiusura dell'impianto grafico determina tra i lettori e gli intellettuali. La stessa polemica Vittorini-Togliatti e la vicenda della cessazione della rivista vanno ricondotte a un complesso meccanismo di preannunci indiretti che vedono coinvolti il Partito comunista italiano, l'Einaudi come casa editrice vicina al partito seppure esterna alla sua organizzazione, e Vittorini in quanto scrittore difficilmente riducibile ai ristretti orizzonti dei dogmatismi ideologici.

I puntelli dialettici da cui prende comunemente avvio la polemica risale a quel presunto 'intellettualismo' «“astratto” ed “esteriore”»³⁹ in cui si condensa, a metà del 1946, per tramite di Mario Alicata e della rivista «Rinascita», la sferzata del Partito comunista nei confronti del «Politecnico». Dalle colonne del periodico vittoriniano, Palmiro Togliatti avrà modo di riconfermare dichiaratamente la critica:

³⁶ Questo è l'ultimo numero del *POLITECNICO* come settimanale, cit.

³⁷ Cfr. L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 274-275; M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 88-89.

³⁸ M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 86.

³⁹ M. Alicata, *La corrente di Politecnico*, cit., p. 244.

Quando il *Politecnico* è sorto, l'abbiamo tutti salutato con gioia. Il suo programma ci sembrava adeguato a quella necessità di rinnovamento della cultura italiana che sentiamo in modo così vivo. [...] Ci sembrava dovesse essere utile un'azione come quella intrapresa dal *Politecnico*, alla quale tu chiamavi a collaborare, secondo un indirizzo che ci sembrava giusto, una parte del mondo culturale italiano. Ma a un certo punto ci è parso che le promesse non venissero mantenute. L'indirizzo annunciato non veniva seguito con coerenza, veniva anzi sostituito, a poco a poco, da qualcosa di diverso, da una strana tendenza a una specie di «cultura» enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell'indagine coerenti con un obiettivo, e la notizia, l'informazione (volevo dire con brutto termine giornalistico la «varietà») sopraffaceva il pensiero.⁴⁰

Rispetto alla superficialità, all'astrazione che viene addossata al «Politecnico» dal Partito, e che attira, come ha testimoniato Fortini, anche lo scetticismo degli ambienti accademici nei confronti della rivista,⁴¹ nel numero 28, alle soglie della trasformazione in mensile, il periodico enuncia la citata autocritica, in cui all'ammissione di 'colpa' («noi non abbiamo avuto, col settimanale, una funzione propriamente creativa, o, comunque, formativa. L'altra funzione, la divulgativa, ci ha preso, a poco a poco, e sempre di più, la mano»), si affianca la disponibilità, supportata da un presupposto logistico, a correggere il tiro («la necessità della trasformazione in rivista mensile ci offre il modo, per la più larga misura di tempo e di spazio che ci concede, di approfondire il nostro lavoro»)⁴².

Se il conclamato spontaneismo del «Politecnico» avesse rappresentato l'unico nodo irrisolto della questione, il lancio dell'edizione mensile, che di fatto sbarra le vie d'accesso improvvisate all'elaborazione della cultura a favore di riflessioni più metodiche, l'avrebbe automaticamente appianato. Tuttavia, sono esistite ragioni diverse che contribuiscono a incrinare i rapporti tra il PCI e Vittorini che, soprattutto nella fase iniziale della disputa, rimangono celate dietro le cautele avanzate tanto dallo scrittore, quanto dalla sfera politica; segnali più preoccupanti di rottura saranno piuttosto rintracciabili, nei primi mesi del '47, nella lunga lettera di risposta di Vittorini apparsa nel numero 35 e nelle ipotesi intorno alle reazioni da essa sollevate.

⁴⁰ P. Togliatti, *Politica e cultura*, PL, nn. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4.

⁴¹ Cfr. F. Fortini, *Che cosa è stato Politecnico*, cit., p. 77; Id., *Da «Politecnico» a «Ragionamenti» 1954-1957*, in S. Chemotti (a cura di), *Gli intellettuali in trincea, politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, Cleup, 1977, p. 14.

⁴² *Questo è l'ultimo numero del POLITECNICO come settimanale*, cit.

Un monitoraggio diretto della rivista era riuscito difficoltoso al Partito comunista già durante la pubblicazione della serie settimanale, quando viene lasciato naufragare il progetto della costituzione dei Gruppi di amici del «Politecnico»; episodio che Fortini ci aiuta a perlustrare con la giusta luce:

Si avvertì che l'iniziativa coincideva con uno dei tentativi accennati dalla direzione culturale del Partito comunista per controllare maggiormente il settimanale e insieme per potenziarlo; e ci fu una notevole resistenza a quei «gruppi» che sarebbero facilmente diventati, come tutte le analoghe formazioni di quel tempo, portavoce di comodo del Partito comunista e firmatari di manifesti. Il Partito comunista stava passando ad una fase di consolidamento delle proprie attività, assumendo gran parte dei compiti che nell'Italia prefascista erano stati del Partito socialista; e, fra questi, compiti di vera e propria divulgazione culturale. Pensarono, quei dirigenti, di poter impiegare a questi fini la popolarità del settimanale di Vittorini? Vi fu un momento nel quale lo pensarono; ma la composizione politicamente eterogenea della redazione e la stessa personalità del direttore dovettero dissuaderli.⁴³

Ancor prima dell'aperto dibattito che avrebbe visto contrapposti uno di fronte all'altro Vittorini e il PCI – lo si può comprendere in parte anche dalle parole di Fortini – i motivi di sospetto nei confronti del «Politecnico» risiedono nella reciproca ostinazione, per ragioni ideologico-politiche e intellettuali, a tendere verso due differenti idee di cultura. Come è stato acutamente evidenziato da Nello Ajello, a risultare invisibile ai vertici comunisti è lo stesso cosmopolitismo della rivista e il recupero, attraverso Cattaneo, di una concezione illuministica e scienziata della cultura, laddove Togliatti e Alicata progettano di «innestare la dottrina marxistica italiana nella illustre tradizione culturale nazional-borghese rappresentata da Antonio Labriola, Francesco De Sanctis, Benedetto Croce (e, ultimo ma fondamentale anello, Antonio Gramsci): una 'linea' che percorreva le strade maestre della cultura meridionale».⁴⁴

L'apertura alle avanguardie, le peculiari oscillazioni 'politecniche' che dall'Italia ondeggiano con assiduità verso terre straniere devono apparire eterodosse a un Partito che due anni dopo la Liberazione inizia a irrigidirsi e a collocare il rapporto con gli intellettuali entro un più controllabile giro di vite di stampo marxista e nazionalpopolare. Al contrario, per Vittorini le decisioni del V

⁴³ F. Fortini, *Che cosa è stato Politecnico*, cit., p. 66.

⁴⁴ Ivi, p. 125.

Congresso del PC, che ammette «la possibilità di appartenere al partito indipendentemente dalle convinzioni filosofiche e religiose»,⁴⁵ ha l'effetto di rafforzare l'accento sulla dimensione umana, prima ancora che culturale, delle sue posizioni:

Questo è il senso profondo della sua [del Partito Comunista] decisione al V Congresso. [...] Ha riportato il marxismo italiano sulla strada più propria del marxismo, che è la grande strada aperta della filosofia come ricerca e non il vicolo cieco della filosofia come sistema. Venite a me, ci ha detto il Partito, anche se siete kantiani, anche se siete hegeliani, anche se siete esistenzialisti cattolici o esistenzialisti atei. [...] Il Partito si è preoccupato, in altri termini, di riaprire ad ogni sorta di stimoli la propria ideologia, e riaprirla ad ogni sorta di contatti, risospingerla al centro della corrente della vita dove possa ricevere e non dare soltanto, arricchirsi e non spendere soltanto, e riprendere a cercare, a svilupparsi, ad evolversi.⁴⁶

Alla fine della sua *Lettera a Togliatti*, lo scrittore arriva a colpire le coordinate fondamentali del Partito, nella seconda età degli anni Quaranta sempre di più proposte come pietre filosofali del pensiero rivoluzionario, e pronuncia la sua eresia:

La crisi della cultura è oggi di tutto il mondo, della parte ancora capitalista sotto un aspetto che possiamo magari definire «insufficienza di politicità» e della parte già socialista sotto un altro aspetto che possiamo forse definire «saturazione di politicità». Il primo scopre il fianco della cultura al pericolo di essere coinvolta nella reazione politica, il secondo lo scopre al pericolo non meno grave d'essere trascinata nell'automatismo. Lo scrittore rivoluzionario dei paesi ancora capitalisti dovrà stare in guardia contro entrambi i pericoli. E lo scrittore rivoluzionario che milita nel nostro Partito dovrà rifiutare le tendenze estetiche dell'URSS non solo perché sono il prodotto di un paese già in fase di costruzione socialista; e non solo perché sono tale prodotto in un modo particolare alla Russia che non è detto debba essere il modo della costruzione socialista italiana o francese: egli dovrà rifiutarle anche perché contengono il pericolo che contengono.⁴⁷

Sul «Politecnico» gravano le ombre di orientamenti scomodi, che da un lato pongono «il problema di fare i conti col patrimonio culturale borghese»⁴⁸ e

⁴⁵ Ivi, p. 69.

⁴⁶ E. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, PL, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 3.

⁴⁷ Ivi, p. 106.

⁴⁸ R. Luperini, *La polemica fra Vittorini e Togliatti*, cit., pp. 73-74. Il rilievo di Romano Luperini risulta confermato anche da una lettera di Vittorini a Fortini del 27 ottobre 1947, in cui lo scrittore siciliano avverte l'amico su un rischio: «quello di metterti in posizione di scelta. [...] La posizione

dall'altro provocano una relativizzazione dei principi stessi del marxismo e della lotta di classe rispetto alla quale il Partito, alle porte della guerra fredda e in fase di rapido scivolamento verso posizioni zdanoviane,⁴⁹ non può che prendere atto della 'deviazione' e procedere ad una revoca dell'*imprimatur* che, per quanto prudente e giocata dietro gli schermi retorici di una tenzone, si rivelerà decisiva. Come ha spiegato Zancan:

La "messa in guardia" dei lettori e la "sconfessione" del Partito sono elementi concreti e pesanti di pressione; questa pressione doveva esprimersi, più che in un comando diretto, soprattutto nella messa in crisi del meccanismo, complesso e fondamentale della *legittimazione*: la messa in discussione, da parte del Partito, della credibilità e del valore del progetto proposto è sicuramente un fatto con cui Vittorini dovette fare pesantemente i conti.⁵⁰

All'interno di questo quadro, che il Partito comunista abbia effettivamente imposto un ordine di cessazione sul «Politecnico» non è determinante ai fini di una panoramica sulla chiusura della rivista, giacché il processo di pubblica delegittimazione, e con questa le barriere poste in termini di distribuzione del periodico, non giovano comunque alla sua salvaguardia, specie se associati all'atteggiamento irresoluto dell'Einaudi di fronte alla vicenda.

Sappiamo come la carica innovativa del «Politecnico» e di Milano come città ospite dell'esperimento abbia destato fin dalla nascita del periodico le diffidenze dei membri più tradizionalisti dell'Einaudi, in particolare dei consulenti legati alla sede di Torino, storicamente meno incline, peraltro, all'apertura verso un'attualità più 'spinta'. Ed è proprio nei mesi di elaborazione della rivista che si rintracciano, nelle critiche rivolte a Vittorini da alcuni 'einaudiani', singolari consonanze con le accuse che verranno mosse allo scrittore appena un anno dopo dai vertici del PCI. Un'insofferenza nei confronti di un mancato approfondimento di quegli aspetti

di *aut aut*. In una posizione simile un protestante (come tu sei in effetti, e come io sono in potenza) finisce fatalmente per fare il gioco della reazione. [...] Non bisogna, Franco. Non bisogna lasciarci mettere nell'*aut aut* nemmeno da noi stessi. Non dobbiamo nemmeno dirci "questo o quello". Dobbiamo essere gli uomini del "questo e quello". Cioè della *nuova posizione di azione* e allo stesso tempo della *nuova posizione di coscienza*. [...] Dobbiamo far sì che la *nuova posizione di coscienza* diventi in assoluto la *coscienza* della *nuova* posizione di azione. E persino che il nostro contatto ("Politecnico") con la cultura autocritica della borghesia diventi vantaggioso per la *nuova posizione d'azione*» (AP, pp. 139-140).

⁴⁹ Cfr. R. Luperini, *La polemica fra Vittorini e Togliatti*, cit., p. 71.

⁵⁰ M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., p. 114.

storici e politici che «Il Politecnico» affronta con irruenza sembra serpeggiare nelle parole che Massimo Mila indirizza a Vittorini il 27 giugno 1945: «trovo [...] che sei un po' disinvolto nel maneggiare le parole reazione, reazionari, ecc. Del resto sarò un lettore assiduo del Politecnico, però mi sembra che il realizzarlo sia più difficile che tenere un ministero».⁵¹ Le medesime perplessità, correlate al sospetto di una trattazione superficiale degli argomenti proposti nel «Politecnico», ritorna nell'aprile del '46, questa volta per mano dello stesso Giulio Einaudi, che confida a Pavese: «Nel campo della narrativa, Vittorini in genere non prende granchi, [...] mentre è facilissimo che li prenda su argomenti per cui occorre una specifica competenza, quali la politica, la storia, la scienza, l'economia. Erano questi d'altronde i campi dove Politecnico ha mostrato maggiormente la sua deficienza».⁵²

Nel rapporto con la casa editrice, ad accentuare la divaricazione interviene lo slancio internazionale e 'americano' del periodico, giudicato eccessivo dal gruppo dirigente del Partito comunista e criticato apertamente da Ambrogio Donini. Come ha rilevato Luisa Mangoni, Einaudi condivide l'appunto e ammette, in risposta a Donini: «effettivamente noi abbiamo bisogno di una maggiore collaborazione italiana, di una maggiore aderenza alla vita del nostro paese».⁵³ La dichiarazione risale al novembre 1945 e si aggiunge alle avvisaglie di una criticità latente nel dialogo della rivista con l'Einaudi, che pure aveva puntato sulla nuova sede milanese e sulla modernità dell'operazione «Politecnico». Ma se il progetto di un periodico legato al Fronte della Cultura con a capo Vittorini poteva apparire adeguato al concitato spontaneismo del '45, lo stesso non può dirsi già per la seconda metà dell'anno successivo, quando, accantonata la frenetica 'improvvisazione' del dopoguerra, l'Einaudi si avvia ad una fase di riassetto che include una limitazione degli aspetti di più spregiudicata rottura rappresentati dal «Politecnico».

⁵¹ Lettera di Massimo Mila a Elio Vittorini, Torino, 27 giugno 1945, AECA, cartella 221.1, fascicolo 3099/1, foglio 27.

⁵² Lettera s. f. [di Giulio Einaudi] a Cesare Pavese, Milano, 2 aprile 1946. Un estratto della lettera è trascritto in M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 95-96.

⁵³ Lettera di Giulio Einaudi a Ambrogio Donini, 14 novembre 1945. Parzialmente riprodotta in L. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 269.

La casa editrice non rimane insensibile alla ‘sconfessione’ del PCI nei confronti del «Politecnico» e, pur non decretandone la cessazione, di fatto non ne supporta neanche la sopravvivenza. Il quarantesimo numero che Vittorini sta preparando nel febbraio del 1948 non sarà mai realizzato,⁵⁴ la rivista sospende le pubblicazioni con il numero 39, e a poco varranno le minimizzazioni postume di Pajetta, secondo il quale «“Il Politecnico” non fu battuto, soffocato, soppresso: si estinse»,⁵⁵ e di Giulio Einaudi, che reagisce alla «legenda del veto che il Pci avrebbe imposto a “Politecnico”» puntualizzando che:

Il giornale avrebbe potuto continuare, e se non lo fece fu per la crisi di quegli anni, che investì anche Vittorini, e che ebbe come effetto una minor presa del giornale sul pubblico, e di conseguenza difficoltà di autosufficienza economica, che era la base del nostro lavoro comune. Fu allora che decidemmo di trasformare «Politecnico» prima in un mensile, poi in un trimestrale; e infine di chiuderlo.⁵⁶

La rivista pagherà lo scotto della sua mancata integrazione tanto al Partito quanto alla casa editrice di riferimento e, rifiutando la ‘disciplina’ imposta dal mutare del panorama politico italiano e internazionale, rivendica con la sua chiusura l’affermazione di quella libertà, di quell’autonomia della cultura, di quel rifiuto della ‘predicazione’ della verità per la ricerca di essa presente nel suo codice genetico.

Con il cambio di periodicità, la redazione si disgrega – nella testimonianza di Fortini, «nelle sale di via Filodrammatici [sede amministrativa della rivista], lugubri come un corridoio filologico, non esisteva più una vera e propria redazione» –⁵⁷ e dal carteggio emerge il ritratto di un Vittorini sempre più isolato, riflesso del venire meno di quel confronto collettivo sul quale l’autore aveva basato l’intero carico di progettualità del «Politecnico». A Sascia Villari, all’inizio

⁵⁴ «Ma debbo anche pensare al numero ultimo di “Politecnico”» (Lettera a Felice Balbo, [Milano], 29 febbraio 1948, AP, p. 150).

⁵⁵ G.C. Pajetta, *Anche un militante*, cit., p. 1078. Si nota nello stesso articolo una riduzione alla sfera individuale di complesse e più ampie implicazioni: «Vittorini visse allora uno dei momenti più dolorosi del suo dramma personale. Si trovò ad essere fuori del partito, quasi alla ricerca di se stesso e a scontrarsi presto contro la realtà di quella che era stata la sua illusione che la libertà ritrovata potesse essere il ritrovamento di una sua forza e di una possibilità creatrice nuove» (*ibidem*).

⁵⁶ G. Einaudi, *Nessun veto a Politecnico*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, p. 1064.

⁵⁷ F. Fortini, *Che cosa è stato Politecnico*, cit., p. 73.

di ottobre del 1946, egli confessa: «A proposito di “Politecnico”, che si stabilizzerà come rivista trimestrale, io ormai sono solo a lavorarci». ⁵⁸ La stessa amarezza caratterizza la lettera che lo scrittore scrive nello stesso giorno ad Albe Steiner, che paradossalmente, dal Messico, rappresenta ancora un confidente e un interlocutore ideale: «Posso solo dirti che “Politecnico” è in pericolo continuo di vita, che la redazione ha dovuto sciogliersi, che sono rimasto solo a lavorarci, ma che tengo duro e terrò duro». ⁵⁹

All’emergere di nascenti grida d’allarme sulla sorte della rivista, che può contare oramai interamente sul lavoro di Vittorini, si associano sul finire del ’46 le difficoltà relative al reperimento dei contributi. «Incontro una fatica enorme a raccogliere il materiale», spiega lo scrittore a James Laughlin, «e non sempre posso sceglierlo come vorrei, perché gli scrittori italiani cercano di isolarmi e mi fanno intorno il vuoto». ⁶⁰ In conseguenza di ciò, il 1947 sarà quasi esclusivamente occupato dalle vane preghiere di Vittorini nei confronti degli ex collaboratori, che non si piegano, ad ogni modo, di fronte allo stato d’emergenza in cui versa il periodico. Nell’arco di pochissimi mesi, si succedono numerose richieste, spesso facenti appello a una ‘necessità’, a un ‘bisogno’ degli intellettuali di scrivere sul «Politecnico» che a Vittorini deve apparire come la via più congeniale per recuperare relazioni oramai labili. A Franco Fortini scrive: «ti prego ora di non fregarmi anche tu per via del “Politecnico”. Sai che il numero è fondato sul tuo articolo per Kafka e che deve assolutamente uscire il 30 giugno». ⁶¹ Analogamente si rivolge a Michele Rago: «ora ti scrivo a precipizio per sollecitarti nel tuo impegno di curare “Uomini libri e idee”, e “Paesi e problemi” per “Politecnico”. [...] Mentre sei a Roma, potresti anche organizzare molto bene le due rubriche. O è possibile che proprio tu voglia seppellire “Politecnico”?». ⁶² E nell’ottobre dello stesso anno avanza con Cesare Pavese l’ennesimo tentativo:

Per prima cosa ti rinnovo l’invito a collaborare a «Politecnico», con articoli specialmente, con saggi letterari, con analisi di problemi, anche con sfoghi

⁵⁸ Lettera a Rosario (Sascia) Villari, Milano, 1° ottobre 1946, AP, p. 75.

⁵⁹ Lettera a Albe Steiner, Milano, 1° ottobre 1946, AP, p. 76.

⁶⁰ Lettera a James Laughlin, Milano, 11 novembre 1946, AP, p. 84.

⁶¹ Lettera a Franco Fortini, Parigi, primi giorni del giugno 1947, AP, p. 122.

⁶² Lettera a Michele Rago, timbro postale: Milano, 11 settembre 1947, AP, p. 131.

anti-«Politecnico», ma senza esclusione di racconti che a me sarebbero particolarmente graditi.

Possibile che tu non senta minimamente il bisogno di avere una rivista in Italia sulla quale dire ogni tanto qualcosa che non potresti dire altrove?⁶³

Negli ultimi mesi di vita di quella «finzione di rivista»⁶⁴ che è diventato «Il Politecnico» nel corso del 1947, Vittorini prova a rimarginare le fratture, rinnovando i suoi solleciti anche a Debenedetti⁶⁵ e a Balbo,⁶⁶ ma nessuno di questi sforzi darà l'effetto sperato.

A distanza di più di due anni dalla cessazione della rivista, Vittorini avrà modo di elaborare l'isolamento divenuto un aspro dato di fatto,⁶⁷ ma non prima di aver tentato, a metà del 1948, di salvare «Il Politecnico» proponendo a Romano Bilenchi di rilevarlo e di accettarne la direzione per la casa editrice Poligono.⁶⁸ Al rifiuto dello scrittore – «Rifare Vittorini? Mi è impossibile»,⁶⁹ aveva replicato – la fine del «Politecnico» può dirsi definitiva e con essa può considerarsi inaugurato un momentaneo ripiegamento del direttore. In occasione di uno sfogo con Michel Arnaud, dichiara:

⁶³ Lettera a Cesare Pavese, Milano, 3 ottobre 1947, AP, p. 132. A Pavese, Vittorini tornerà a scrivere il 17 ottobre 1947; con toni risentiti dichiarerà: «mi dispiace di apprendere che tu non abbia nessun bisogno di dire qualcosa in “Politecnico”, e cioè non abbia nessun bisogno di “Politecnico”» (AP, p. 138). Alla lettera del 3 ottobre 1947 Pavese aveva risposto: «ringrazio per l'invito a “Politecnico” ma pensa che faccio fatica a scrivere ogni sei mesi una noterella sull'“Unità”. Va da sé che se mi esce il pezzo adatto è per voi» (*ibidem*).

⁶⁴ Lettera a Paolo Ricci, Milano, 3 ottobre 1947, AP, p. 134.

⁶⁵ «Mio caro Debenedetti, è possibile che tu non abbia alcun bisogno dell'esistenza di “Politecnico”? [...] Se mi lasciate solo, “Politecnico” sarà per forza settario, perché sarà soltanto la “mia” rivista. Mentre in una Italia praticamente senza riviste, occorrerebbe che una fosse “rivista di molti”, di un gruppo» (Milano, 5 novembre 1947, AP, p. 142).

⁶⁶ «Oggi il senso di scriverti è di pregarti un'ultima volta a fare con me questa rivista, invece di startene fuori anche tu a vedere come riesco a cavarmela, e cioè, praticamente a scommettere che non me la cavo. Tutta la gente che stimo mi sta attorno come tu fai. E non è un modo di essermi, alla fine, nemico? Vorrei che ci fosse Pintor, egli non mi sarebbe mai stato nemico, e Politecnico lo faremmo oggi certo insieme» (Lettera a Felice Balbo, Milano, 10 novembre 1947, AECR, cartella 1, fascicolo 3, foglio 146. Trascritta integralmente in M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 118-119).

⁶⁷ Nel 1950 Vittorini dirà: «perché “Politecnico” non fu stampato dal dicembre '47? Perché era diventato un fatto puramente personale. Perché non trovavo collaboratori che avessero “bisogno” di scrivervi. Perché una rivista ha ragione di vivere se vi sono dieci o dodici scrittori che non possano dire altrove quello che vogliono dire. Politecnico non era più il prodotto della necessità di un gruppo di scrittori. Era ormai solo il prodotto della mia necessità personale» (Lettera a Angelo Fagnocchi, Milano, 4 aprile 1950, AP, p. 316).

⁶⁸ Cfr. AP, pp. 168, 184.

⁶⁹ Ivi, p. 169.

Ho avuto un mese molto duro di lotte e di perplessità per «Politecnico». Sono stato costretto, praticamente, a non farlo più. Perché avrei dovuto: o uniformarmi a una linea di attività non culturale (non critica, non scientifica); o lasciarmi spingere verso altre rive per me politicamente immonde. Ed entrambe le alternative sono per me inaccettabili. Il mio comunismo resta serio abbastanza per farmi preferire di tacere, forse in quanto anche ho nei miei libri il lavoro cui tengo di più.⁷⁰

Ricomincerà a parlare, Vittorini, ma più che ai suoi libri – se si eccettuano i romanzi *Le donne di Messina*, pubblicato nel 1949, e *La garibaldina*, apparso in rivista nel 1950 e confluito nel volume del 1956 che accoglie anche *Erica e i suoi fratelli*, la produzione narrativa procederà per riscritture e adattamenti, quando non sarà caratterizzata dall'incompiutezza, come nel caso de *Le città del mondo* – lo scrittore affiderà all'attività editoriale l'espressione e l'evoluzione del suo sguardo sulla cultura e sulla società italiana. Nuovamente per Einaudi, dal 1951 al 1958 sarà la collana «I gettoni» a raccogliere, nella scelta degli autori e nei risvolti di copertina compilati da Vittorini, la tipica proliferazione dei livelli di indagine del presente; e dal 1959, insieme alla condirezione di Italo Calvino, lo stesso accadrà con «Il Menabò».⁷¹ La questione del meridionalismo, il rapporto tra scrittori e industria, tra letteratura e tecnica concorrono a definire l'immagine di un pensatore che si congeda dal pubblico investendo le sue migliori energie nell'organizzazione e, letteralmente, nell'animazione culturale; in una spregiudicata ricerca, in fin dei conti, lunga tutta una vita.

⁷⁰ Lettera a Michel Arnaud, Milano, febbraio-marzo 1948, AP, p. 155. A queste dichiarazioni fanno eco le parole rivolte a Dionys Mascolo pochi mesi dopo: «Personalmente (dalla fine di “Politecnico”) io non parlo più. Ho torto ad aver scelto il silenzio? Non posso far altro. Dovessi parlare dovrei anzitutto attaccare i nostri. E questo, specialmente ora che c'è una sconfitta così grossa, non lo voglio» ([Milano], 1° giugno 1948, AP, p. 170). La sconfitta a cui si riferisce Vittorini riguarda le elezioni del 18 aprile di quell'anno, che determinarono l'estromissione dei comunisti dall'esecutivo e la vittoria schiacciante della Democrazia Cristiana.

⁷¹ L'ultimo numero del «Menabò», il decimo, sarà pubblicato nel 1967, un anno dopo la morte di Vittorini. Per una ricostruzione dettagliata di entrambe le esperienze editoriali cfr. V. Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con introduzione e note di G. Lupo, vv. III, Torino, Aragno, 2007; S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.

«Il Politecnico» in digitale

4.1 Stato dell'arte

Da diversi anni è in corso in Italia un processo di integrazione tra i beni culturali e le nuove tecnologie della comunicazione. All'interno di questo ambito di studi, l'espansione di un campo nato dall'incontro tra le discipline umanistiche e quelle informatiche, le *digital humanities*, testimonia un impiego crescente delle risorse elettroniche nei nuovi approcci e possibilità di ricerca offerte dall'intersezione tra i rami letterari, filologici, storici della conoscenza e modalità virtuali di rappresentazione dei dati. L'acquisizione di documenti in formato digitale consente la creazione di cataloghi *online*, l'allestimento di collezioni virtuali, l'implementazione di una rete di collegamenti tematici; si tratta di soluzioni divenute ormai preziosi strumenti di ricerca, accettati dalla comunità scientifica, in grado di valorizzare l'accesso ai materiali archivistici e la loro consultazione.¹

Un settore nel quale il connubio tra beni culturali e nuovi media può trovare feconda applicazione è la letteratura, tramite i fondi e gli archivi d'autore, oltre che attraverso l'allestimento di edizioni critiche digitali. Alcune istituzioni culturali, ad esempio, hanno già acquisito uno spazio web con la finalità di potenziare il livello di accessibilità alle carte degli autori italiani. Tra i portali

¹ Risalgono oramai a più di vent'anni fa le osservazioni di Carla Basili, che spiega: «L'informazione disponibile attraverso Internet continua a proliferare e a divenire sempre più importante e 'legittimata' entro la comunità scientifica. Il ricercatore attinge informazioni dalla rete con la stessa naturalezza con la quale attinge informazioni dalla biblioteca: la rete va configurandosi quindi come una delle molteplici fonti di conoscenza utili alla comunità scientifica». C. Basili, *La ricerca "per soggetto" dell'informazione in Internet*, in «Biblioteche oggi», XIII, n. 6, 1995, p. 40. Sul ruolo della digitalizzazione nella tutela e nella valorizzazione dei beni librari e archivistici cfr. anche G. Mura, *Conservazione vs fruizione? Dal supporto cartaceo al supporto digitale*, in «Biblioteche oggi», XXI, n. 7, 2003, pp. 33-37.

dedicati alla letteratura contemporanea spicca il sito *Carte d'autore online*² che, rendendo disponibili in rete, previa registrazione e invio di un modulo di richiesta di autorizzazione alla consultazione, cataloghi e materiali relativi a otto archivi letterari italiani (tra cui il fondo Palazzeschi e il fondo Gozzano-Pavese), raccoglie l'eredità del progetto che ha dato vita a partire dal 2003 all'Archivio digitale del Novecento letterario italiano, sostenuto dalle Università di Torino, Firenze, Genova e Roma.

Un passo in avanti in direzione di un approfondimento rivolto alle risorse digitali e allo studio, in questo caso, di un unico autore è stato effettuato dal Centro Studi Guido Gozzano-Cesare Pavese dell'Università di Torino, che ha sostenuto il progetto HyperPavese, finalizzato alla realizzazione di un portale interamente dedicato alla figura e alla poetica di Cesare Pavese. Oltre a fornire un *focus* bibliografico e ad aver acquisito testi e immagini in formato digitale, ampliando in maniera esponenziale il bacino d'utenza delle carte dell'autore, il sito³ consente di avviare percorsi tematici che agevolano la messa in relazione dei documenti.

Partecipe della condivisione del patrimonio letterario è anche il Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università di Milano. Nato nel 2002 con lo scopo di conservare e valorizzare fondi bibliografici e archivistici di particolare pregio, il Centro Apice ha raccolto e inventariato gli archivi di personalità ed esponenti di rilievo del panorama letterario ed editoriale del Novecento, tra i quali i fondi di Enrico Bompiani, Antonio Porta ed Elio Vittorini.

Proprio il Centro Apice nei primi anni Duemila ha dato vita a un progetto di digitalizzazione di alcune delle riviste appartenenti al Fondo Marengo, inserendosi attivamente in un altro processo di intersezione tra le discipline umanistiche e l'informatica, relativo all'allestimento di *database* generati dalla traduzione elettronica dei periodici cartacei. Il progetto si rivela di notevole interesse ai fini di un'indagine dedicata al rapporto tra testi e immagini, poiché i documenti che costituiscono il Fondo Marengo sono periodici illustrati italiani e stranieri di arte,

² La *home page* del sito è accessibile al link <http://www.cartedautore.it/> [Accessed 15 September 2018].

³ Consultabile al link <http://www.hyperpavese.it/?q=it> [Accessed 15 September 2018].

letteratura, satira, politica, che rappresentano, come si legge nella scheda di presentazione del Fondo, «un immenso [...] repertorio riguardante il periodo compreso tra la fine del XIX secolo e tutto il XX secolo, che documenta esemplarmente la nascita, lo sviluppo e il trionfo della “società dell’immagine”».⁴

Il progetto di catalogazione e digitalizzazione del Fondo, iniziato nel 2002, promosso e finanziato dalla Regione Lombardia nell’ambito del programma Coordinamento delle Biblioteche Milanesi, ha interessato una selezione delle testate, tra le quali è stato incluso «Il Politecnico». L’archivio digitale della rivista è accessibile in rete soltanto per la porzione relativa alle schede catalografiche, dove vengono riportate una descrizione generale invariata – completa di titolo, sottotitolo, estremi cronologici della pubblicazione, periodicità, consistenza, casa editrice, luogo di edizione, dimensioni e nome del direttore – e, per ogni fascicolo, ciascuno dei quali suddiviso per annate, l’indicazione del numero e della data di pubblicazione.⁵

La versione integrale dell’archivio elettronico del «Politecnico» è invece consultabile dalle postazioni della biblioteca del Centro Apice. È stata effettuata una scansione per ogni foglio del giornale, i cui fascicoli sono dunque visualizzabili per scorrimento, come avviene per i file in comune formato .doc o PDF. La qualità delle immagini non è uguale per tutti i fascicoli della rivista e cambia sensibilmente soprattutto nel passaggio dall’edizione settimanale a quella mensile. Le riproduzioni mostrano lo scopo prevalentemente conservativo da cui è nato il progetto complessivo di digitalizzazione e rende visibile il deterioramento del supporto di partenza. Segni di ingiallimento, macchie e porzioni sbiadite, provenienti da fogli originali in precario stato di conservazione, rendono difficoltosa la lettura, in maniera più evidente lungo le pieghe dei fogli. L’interfaccia consente di zoomare le immagini, ma non sempre l’operazione ne aumenta la leggibilità, oltre che per la tendenza dei *file* a sfocare con l’aumentare dell’ingrandimento, anche a causa del fatto che, nei punti di massima piegatura delle pagine, esse riproducono un supporto già parzialmente danneggiato.

⁴ La citazione è tratta da http://www.apice.unimi.it/?page_id=1528 [Accessed 15 September 2018].

⁵ A titolo esemplificativo, si rinvia alla prima scheda dell’archivio attraverso il link <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/marengo/> [Accessed 15 September 2018].

Migliore appare la qualità del mensile, interamente leggibile e segnato da postille e sottolineature limitatamente agli ultimi tre numeri. Non è stata reperita, invece, la digitalizzazione del numero 29, assente anche dalle schede catalografiche disponibili in rete. Purtroppo per questo archivio, creato con un software Greenstone aggiornato ai primi anni dello scorso decennio, pur accettandone la finalità di conservazione, si pone già la questione dell'obsolescenza delle risorse e di una eventuale migrazione che possa renderlo fruibile anche in futuro.

Un secondo catalogo digitale del «Politecnico» fa capo a Circe (Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee), un progetto diretto da Carla Gubert, in collaborazione con l'Università degli Studi di Trento, e dedicato alla conservazione digitale e alla diffusione delle riviste letterarie tra fine Ottocento e Novecento. Del periodico vittoriniano il sito di Circe rende disponibile una scheda di presentazione, un elenco bibliografico e la copertina del primo numero in formato PDF. Gli articoli della rivista, inoltre, sono oggetto di una dettagliata indicizzazione in cui vengono specificati il nome dell'autore, laddove presente, il titolo, il fascicolo, la pagina, la tipologia (prosa, poesia, articolo d'intervento) e una parola-chiave. Non sono presenti, invece, immagini corrispondenti agli indici; elemento che, unito all'assenza dei testi dei contributi catalogati, limita la possibilità di fruizione del periodico ai riferimenti bibliografici minimi.

4.2 Percorsi futuribili

Al variare dei punti di vista attraverso i quali si osserva «Il Politecnico», mutano e si integrano reciprocamente le linee d'indagine offerte dall'ecllettismo dei materiali che lo compongono. Si è visto come negli anni la critica abbia privilegiato, all'interno di un'analisi piegata verso la componente testuale, l'esame del rapporto tra politica e cultura o la definizione stessa di cultura nell'accezione promossa dalla rivista. Si tratta di una prospettiva ermeneutica alla quale è possibile aggiungere almeno l'attenzione che alcuni studiosi hanno riservato all'antologia letteraria di cui «Il Politecnico» è divenuto depositario

accogliendo i contributi di scrittori stranieri (Eliot, Eluard, MacLeisch, Sartre, solo per citare alcuni esempi) e italiani, sia affermati o non più alle prime armi (tra i quali Caproni, Del Buono, Ginzburg, Pratolini, Terra per la narrativa; Montale, Saba, Solmi per la poesia), che esordienti (come i già ricordati Calvino, Cambosu, Venturi, Villari). Dopo i primi approfondimenti in tale direzione forniti da Marina Zancan e da Anna Vecchiutti,⁶ il discorso sulla distinzione tra ‘arte’ e ‘documento’, sulle differenze tra la dimensione laboratoriale del settimanale e quella più accademica del mensile, è proseguito in anni recenti anche fuori dall’Italia attraverso contributi quali *L’idea della letteratura nel «Politecnico»* di Bart Van Den Bossche.⁷

I percorsi di lettura proposti dal «Politecnico» si moltiplicano se alla componente sociale, politica e letteraria si affianca l’asse di riflessione che scorre lungo i solchi tematici tracciati dalle illustrazioni. Le fotografie precedentemente citate o esaminate, infatti, rappresentano soltanto un segmento del corredo iconografico del «Politecnico», complessivamente costituito da immagini eterogenee. Nel connubio tra le parole e le composite riproduzioni fotografiche, il cinema, il teatro, l’architettura, forme popolari e massmediatiche d’espressione come il fumetto rappresentano altrettanti spunti di analisi ancora parzialmente scandagliati ma straordinariamente depositari di senso.⁸

Solo per abbozzare un esempio, una ricerca volta a delineare il rapporto tra il «Politecnico» e l’arte figurativa, troverà una fonte ricchissima di suggestioni e di potenziali opportunità di ricerca scorrendo tra i fascicoli del periodico i quadri, i disegni, le incisioni di Guttuso, Goya, Mucchi, Courbet, Manet, Rivera, Poret, Grosz, Steinberg, Dalí, Giotto, Mantegna, Renoir, Cézanne, Picasso, Carrà, Rembrandt; e potrà delineare gli scarti interpretativi che molto probabilmente emergerebbero dal confronto tra la galleria di immagini del settimanale e la rubrica *Il mondo e le arti* curata da Alessandro Cruciani per l’edizione mensile.

⁶ Cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 161-182, 210-222; A. Vecchiutti, *Concezione e ruolo della letteratura nel Politecnico di Vittorini*, «Problemi», n. 69, 1984, pp. 54-72.

⁷ Cfr. B. Van Den Bossche, *L’idea della letteratura nel «Politecnico» (1945-1947)*, in G. Baroni (a cura di), *Letteratura e riviste*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 31 marzo-2 aprile 2004), numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», a. XXII, v. II, n. 3, pp. 247-250.

⁸ Cfr. A. Stancanelli, *Vittorini e i balloons. I fumetti del «Politecnico»*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008. Sul versante architettonico e, in particolare, sulla raffigurazione del paesaggio urbano nel «Politecnico» cfr. M. Sechi, *Forme e figure di città negli anni del «Politecnico»*, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 31-48.

Restringendo per un attimo il *focus*, inoltre, e isolando nel campo della pittura il nome di Renato Guttuso, è possibile constatare che «Il Politecnico» aggiungerebbe una serie di tasselli non trascurabili qualora si volesse approfondire lo studio del rapporto tra Vittorini e l'artista siciliano. Il periodico accoglie, oltre alla riproduzione di alcune opere di Guttuso, anche una selezione delle tavole realizzate per *Santuario* di Faulkner, confluite nel numero 6, e per l'hemingwayano *Addio alle armi*. Per le illustrazioni di quest'ultimo romanzo, in particolare, apparse nel numero 29, una nota anonima, ancora una volta con echi vittoriniani, commenta la traduzione visiva dell'opera nella lettura di Guttuso:

Esistono due buoni modi di illustrare un libro: corrispondere al suo linguaggio, al suo stile, o interpretare il fondo con un istinto da raddomante che trova ciò che lo scrittore stesso non poteva sapere d'aver detto. Nell'illustrare «Addio alle armi» di Hemingway, Renato Guttuso ha seguito questo secondo modo e il risultato ci sembra bellissimo. [...] Guttuso [...] ha dato così in questi disegni preparati per l'edizione italiana (Mondadori, imminente) una loro ricostruzione, un nuovo «Addio alle armi» che tuttavia risponde intimamente alla verità del romanzo.⁹

Il brano assume un rilievo notevole se osservato alla luce del più ampio gioco di rimandi che si crea tra la produzione di Vittorini e l'arte di Guttuso nei primi anni Quaranta. Non è un caso che Pautasso e Ungarelli abbiano evidenziato le consonanze tra questa nota e una certa maniera di intendere le illustrazioni dei libri, dei suoi stessi libri, da parte dello scrittore, e, nella fattispecie, abbiano apparentato il commento al progetto di una edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* che precede cronologicamente la versione nata in collaborazione con Crocenzi e che avrebbe dovuto essere corredata da disegni di Guttuso.¹⁰ Quando un presumibile Vittorini discute con i lettori del «Politecnico» di una corrispondenza 'intima' alla «verità del romanzo» di Hemingway, infatti, l'artista ha già realizzato, tra il 1941 e il 1943, una serie di tavole per *Conversazione*, pubblicate soltanto nel 1986 nell'edizione Rizzoli del romanzo. L'apprezzamento per la pittura di Guttuso, inoltre, si inserisce in una sequenza di omaggi inaugurati da Vittorini con la nota di apertura alla monografia di disegni di Guttuso edita da

⁹ PL, n. 29, 1° maggio 1946, pp. 22-23.

¹⁰ Cfr. S. Pautasso, *Nota*, in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, con illustrazioni di R. Guttuso, a cura di S. Pautasso, introduzione di G. Falaschi, Milano, Rizzoli, 1986, p. 122; G. Ungarelli, *Elio Vittorini*, cit., p. 518.

Corrente nel 1942¹¹ e proseguiti fino al 1960, data di pubblicazione della *Storia di Renato Guttuso e nota congiunta sulla pittura contemporanea*.

Il brano sopra riportato si pone come un frammento dell'ampia costellazione di esempi che potrebbero essere delineati in funzione di una nuova esplorazione degli argomenti captati dal «Politecnico» e da questo rilanciati sulla base di un riconoscibile intreccio di parole e immagini. Preso atto della rilevanza di una lettura simultanea dei testi e delle illustrazioni, un archivio digitale complessivo del periodico, leggibile in ogni sua parte e fruibile in rete, costituirebbe un importante strumento a supporto delle ricerche che la rivista continua a suggerire e ad ispirare. Del resto, come ha osservato Francesca Tomasi, la salvaguardia e la valorizzazione del nostro patrimonio culturale – di cui, aggiungiamo, fa certamente parte «Il Politecnico», anche in quanto fedele ed eccezionale espressione di un clima storico e di un'intera generazione – passa pure attraverso la «conservazione digitale delle memorie culturali»:

Se vogliamo capire come sta cambiando il mondo dell'umanista, dobbiamo ampliare la nostra visione al vasto mondo della *rappresentazione e conservazione* digitale del patrimonio culturale. Dove i testi occupano un posto centrale, ma non esclusivo. Si tratta insomma di parlare di *oggetti* (o *documenti*) digitali come *digital cultural heritage*, patrimonio culturale digitale. Risorse come testi a stampa, manoscritti, documenti d'archivio, fotografie, ma anche quadri, oggetti museali, oggetti d'arte e di architettura, digitalizzate. Nate digitali (*born digital*) oppure sottoposte a un procedimento di conversione dall'analogico (vale a dire la fonte primaria) al digitale (cioè la sua rappresentazione informatica).¹²

Le versioni digitali precedentemente elencate del «Politecnico», rivista, peraltro difficilmente consultabile nella sua collezione integrale, appaiono 'sbilanciate' e rispondenti a una tipologia di indicizzazione che privilegia nettamente i testi. Per un completo archivio elettronico del «Politecnico» è auspicabile, invece, che anche le immagini vengano marcate e sottoposte all'applicazione di metadati che possano rendere conto, dove possibile, analogamente agli articoli, ai racconti, alle poesie, almeno degli autori e dell'anno di composizione nel caso delle opere d'arte, della data di esecuzione dello scatto

¹¹ E. Vittorini, [*Guttuso*], in R. Guttuso, *24 Disegni e 1 tavola a colori*, prefazione di D. Morosini, Milano, Corrente, 1942, ora in LAS II, p. 128.

¹² T. Numerico, D. Fiorimonte, F. Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 119.

per le fotografie. Data la tendenza a mostrare i credits dei documenti figurativi e considerata la discussa abitudine di ometterli per le fotografie, l'archivio potrebbe assumere una configurazione *in fieri*, tale da permettere di implementarne i dati col procedere delle ricerche in tale direzione.

4.3 Progetto SIR

Un lavoro di applicazione pratica della presente tesi e di archiviazione digitale di una parte del «Politecnico» è attualmente in corso, in collaborazione con un gruppo di studiosi dell'Università di Parma, nell'ambito del programma triennale SIR *Italian film criticism in post-war cultural e popular periodicals (1945-1955): models and criteria for an accessible and scalable database*. Il progetto, che si concluderà entro il mese di dicembre del 2018, è coordinato da Michele Guerra, professore associato di Cinema, fotografia e televisione presso l'Università di Parma, ed è finalizzato alla creazione di un database *open access* degli articoli di cinema apparsi sui periodici di settore, tra i quali «Cinema», «Bianco e nero», «Cinema Nuovo», ma pubblicati anche nelle riviste d'arte, letteratura, politica, architettura, nel decennio che si estende dal 1945 al 1955. Lo scopo è quello di rendere accessibili una banca dati analitica e una mappatura sistematica degli interventi che nel dopoguerra contribuiscono a definire la storia e la critica del cinema italiano, e che possono essere posti in relazione al contesto culturale coevo.

La struttura del database, e dunque anche della sezione riguardante «Il Politecnico», è studiata per rispondere a criteri di massima fruibilità dei documenti selezionati e per fornire agli studiosi un adeguato numero di informazioni sui singoli articoli. Per ciascun contributo, infatti, incluse le recensioni di poche righe, vengono realizzate scansioni leggibili accompagnate da schede descrittive che comprendono oltre alle informazioni bibliografiche di base (titolo, autore, annata, fascicolo, numero di pagina) anche una breve sinossi, l'indicazione della tipologia dell'articolo e una serie di *tag* indicizzati in maniera uniforme dal punto di vista grafico. All'interno di un *corpus* che accoglie decine

di periodici, inoltre, per ogni rivista viene fornita una scheda introduttiva seguita da un elenco bibliografico.

Parte integrante del progetto ministeriale SIR è stato il convegno *Il pensiero critico italiano. Scrivere di cinema dal dopoguerra al web*, che si è svolto a Parma dal 4 al 6 giugno 2018. In occasione delle giornate di studio, con la comunicazione «*Il Politecnico*» tra critica cinematografica e divulgazione, è stato possibile anticipare alcuni nodi interpretativi emersi dalla lettura delle recensioni, delle rubriche cinematografiche e degli articoli sul cinema ospitati dalla rivista.

Così come avviene per gli altri ambiti disciplinari, anche il sentiero tracciato dal discorso sul cinema solleva spunti di riflessione e vie supplementari di rinnovamento culturale. Oltre al recupero del cinema sovietico di cui si è parlato, ad esempio, tra le pagine del «*Politecnico*» non mancano accorati appelli rivolti alle istituzioni e al pubblico dei lettori sull'importanza di una ripresa e di un rilancio del cinema italiano.¹³ Proprio perché connesso a un clima storico e culturale più ampio, appare interessante osservare anche l'atteggiamento aspramente critico che «*Il Politecnico*» assume nei confronti del cinema straniero, e del cinema statunitense in particolare, così come emerge dal *Notiziario cinematografico* e da *Attualità cinematografica*, due delle rubriche dell'edizione settimanale presenti in quasi tutti i numeri. Ma lo spoglio dei fascicoli del periodico aiuta a non cadere in facili semplificazioni e a comprendere che le linee di intervento della rivista non si muovono soltanto in direzione di un rigetto nei confronti del sistema degli *studios*, ma provano a far conoscere e a diffondere il volto meno abusato della cinematografia americana. «*Il Politecnico*» 'salva', ad esempio, tutto quel filone del cinema americano che si fa portavoce di una denuncia sociale, come il citato film *L'uomo del sud* di Jean Renoir, oppure, in un rapporto di vicinanza ancora maggiore alla sensibilità di Vittorini e di feconda intersezione con i messaggi emanati dalle fotografie presenti nella rivista, il cinema di John Ford.

¹³ Nel n. 3 un articolo firmato da Carlo Lizzani pone l'accento sulla forza di persuasione dell'arte cinematografica: «Il cinema può decidere dell'orientamento e dell'educazione di milioni e milioni di individui. Può contribuire a trasformarli, a liberarli. [...] Rinunciare al cinema, oggi, per una nazione, è come rinunciare ai porti o alle ferrovie o alla radio. L'Italia deve avere il suo cinema e deve difenderlo» (C. Lizzani, *L'Italia deve avere il suo cinema*, PL, n. 3, 13 ottobre 1945, p. 3).

Procedendo a ritroso lungo le chimere ideologiche di cui «Il Politecnico» si è sinceramente nutrito nel tentativo di risollevarle le sorti della cultura italiana, è il cinema, infine, così come hanno fatto e potrebbero fare, la letteratura, gli articoli d'intervento, le arti figurative e visive, a riflettere la passione civile che anima la serie settimanale nell'anno, caldissimo, delle sue prime pubblicazioni, quando si tendeva a ravvisare una tinta utopica perfino nelle invenzioni tecniche. Discutendo del cinema stereoscopico russo, un articolo apparso nel numero 2 l'articolo si concludeva con un velato auspicio: «per ottenere il rilievo voluto, è indispensabile per ogni occhio di non vedere che una sola delle immagini che compongono la doppia immagine stereoscopica. Nel caso che i colori di queste due immagini non vengano a coincidere, potranno sorgere dei nuovi colori, finora sconosciuti».¹⁴

È in questa speranza che si riconosce forse l'anima più autentica del «Politecnico».

¹⁴ *Il cinematografo dell'avvenire*, PL, n. 2, 6 ottobre 1945, p. 3.

Appendice



Fig. 2: «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 3: «Il Politecnico», n. 7, 10 novembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 4: «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 2 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 5: «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



*Arrivano i franchisti nei villaggi e la popolazione era ammassata contro le case.
Poi nei giornali fascisti si leggeva: « Entusiasmo frenetico ».*

Fig. 6: «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

PIU' DIABOLICO DI GOEBBELS



Negli uomini come Hearst è il pericolo di un fascismo americano. Il suo capitale ammonta a 3 miliardi di dollari, cioè, soltanto in clearing, 300 miliardi di lire. Possiede 1 milione di ettari di terreno, 28 giornali quotidiani, 8 stazioni radio, 2 case cinematografiche, ed è razzista, è schiavista, odia gli operai, pagava gli articoli di Mussolini 3 dollari a parola, faceva propaganda per Mussolini e Hitler, sostenne entrambi nelle loro imprese fino a metà dell'ultima, e oggi sostiene Franco mentre vomita ingiurie contro l'Unione Sovietica. E' potente come Goering, diabolico come Goebbels, ma va alle funzioni della sua chiesa tutte le domeniche.

Fig. 7: «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 2 (particolare)

La leggenda di Joe Hill

Joe Hill era un membro dell'associazione sindacale americana IWW (Industrial Workers of the World; Lega mondiale degli operai dell'Industria). Nel 1915 egli venne fucilato nella prigione di Salt Lake City (vedete la nella fotografia) sotto l'imputazione di aver assassinato un droghiere. Era perfettamente innocente, ed i suoi giudici lo sapevano. Ma in lui si era voluto sopprimere uno dei combattenti più attivi del movimento operaio. I suoi compagni gli fecero un funerale grandioso; sei donne portarono il feretro, e avevano intorno alla cintola fuschiacche rosse, e rossi nastri, rosse rose nei capelli.

Joe Hill è diventato per i lavoratori americani una figura leggendaria. Dice una canzone operaia che egli non è morto, che non è morto affatto, e cammina sempre alla testa dei lavoratori per guidarli nella lotta.



Fig. 8: «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 4 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 10: «Il Politecnico», n. 18, 26 gennaio 1946, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



L'importanza dei proprietari terrieri in Egitto è in relazione diretta con la circonferenza del ventre. Esistono però anche dei famelici e magri individui che compiono una funzione di fattori e di aguzzini i quali completano l'opera affamatrice dei latifondisti.

Ecco i due esemplari del sistema sociale ancora in vigore in vaste zone del Medio Oriente. Si sono incontrati sul margine dei possedimenti, il grasso pascià e il suo luogotenente. La Packard ultimo modello da 2000 sterline attende davanti alla villa di campagna. Dopo i complimenti e i baciamano, i due parleranno probabilmente del piano organizzativo per le prossime elezioni. Si tratta sempre di plebisciti ad una sola voce e la guerra politica rimane sempre il prezzo del cotone alle borse di Londra, Calcutta e Nuova York.

Fig. 11: «Il Politecnico», n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Contro un bagno come questo vi sono migliaia di persone che **NON POSSONO** lavarsi. Lusso dell'aristocrazia zarista prima della rivoluzione d'Ottobre? No, realtà e aspirazione dell'aristocrazia borghese in tutto il mondo, ancora oggi.

Fig. 12: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, p. 7 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

Una nuova cultura

Non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini.

Per un pezzo sarà difficile dire se qualcuno o qualcosa abbia vinto in questa guerra. Ma certo vi è tutto che ha perduto, e che si vede come abbia perduto, i morti, se li contiamo, sono più di bambini che di soldati; le macerie sono di città che avevano ventidue secoli di vita; di case e di biblioteche, di monumenti, di cattedrali, di tutte le forme per le quali è passato il progresso civile dell'uomo; e i campi su cui si è sparso più sangue si chiamano Mathausen, Maidanek, Buchenwald, Nakau.

Di chi è la sconfitta più grave in tutto questo che è accaduto? Vi era bene qualcosa che, attraverso i secoli, ci aveva insegnato a considerare sacra l'esistenza dei bambini. Anche di ogni conquista rivive nell'uomo ci aveva insegnato di una sacra; lo stesso del pane; lo stesso del lavoro. E se ora milioni di bambini sono stati uccisi, se tanto che era sacro è stato lo stesso colpito e distrutto, la sconfitta è anzitutto di questa « cosa » che ci insegnava la inviolabilità loro. Non è anzitutto di questa « cosa » che ci insegnava l'inviolabilità loro?

ELIO VITTORINI

DISOCCUPAZIONE e caro-vita

Intervista col Segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzadri

Oreste Lizzadri è il rappresentante della corrente socialista in seno alla C.G.I.L. Lo abbiamo interrogato su due dei problemi che più assillano oggi le masse popolari italiane.

« Scusi, caro Lizzadri, vengo a chiederle quello che oggi si chiedono un po' tutti: come si risolverà questa lotta contro il caro-vita? »

« Era tardi, e Oreste Lizzadri era un po' stanco. »

« È una brutta domanda, ma anche ai cattolici, anche ai socialisti, anche all'idealismo o del rutilicismo che si oppongono alla trasformazione della cultura in una cultura capace di lottare contro la fame e le sofferenze? »

« Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'anima. Mentre non volete occuparsi che dell'anima » lasciando a « Cesare di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, e limitarsi ad avere una funzione intellettuale, e dar modo a « Cesare » di occuparsi di avere una funzione di dominio « sull'anima » dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo, interessare gli idealisti e i cattolici, meno di quanto interessi noi? »

« Esattamente. La C.G.I.L. tuttavia — responsabile non soltanto davanti alle »

classe operaia e i lavoratori siano classe di governo ».

« Bene, caro Lizzadri: questa è una grande linea e la meta a cui punta la C.G.I.L. Ma esiste un obiettivo immediato e concreto, un traguardo intermedio, una tappa verso il fine che essa si è proposta? »

« La lotta è nella sua fase iniziale, e quindi un piano di lavoro preciso, ancora non può farsi; sarebbe astratto. Il sogno che il movimento si estenda in ogni provincia, che divenga rapidamente e solidamente nazionale e che sia retto saldamente dagli organismi periferici della C.G.I.L. Altro obiettivo parziale ma importantissimo: bloccare localmente, attraverso le Camere del Lavoro Provinciali, e con la collaborazione delle comitati, degli popolari di controllo e dei C.L.N., il rincorrersi fra salari e prezzi ovunque affiora. In questa gara chi ci rimette sono sempre i lavoratori i cui aumenti (quando riescono a strapparli) risultano sempre scontiati dal rialzo dei prezzi. »

« Praticamente tu hai collegato tra «organismi sindacali» e «organismi di auto-governo popolare» per combattere speculazioni e «carovita». »

« Un'arma potentissima. Ti dirò che dove tale collaborazione è vivace e operante, le agitazioni per aumenti salariali o di stipendio si fanno più rare. »

« Ma non credi che ci sia bisogno di qualche iniziativa di qualche misura dall'effetto più rapido? »

I disoccupati verso la riscossione.



I caduti per la libertà di tutto il mondo ci hanno dettato quello che scriviamo

« nulla e niente di più. Siamo ai primi passi su questi piani, ai primi esperimenti; ma è bene che i lavoratori comincino ad essere introdotti nei complessi problemi di direzione di un'azienda attraverso successive esperienze: »

b) **il monopolio del trasporto allo Stato.** Visto che in questo ramo si manifestano i più sfacciatati abusi a danno dei consumatori;

c) **una distribuzione diretta dei prodotti a mezzo di cooperative, di spazio, o mensa**

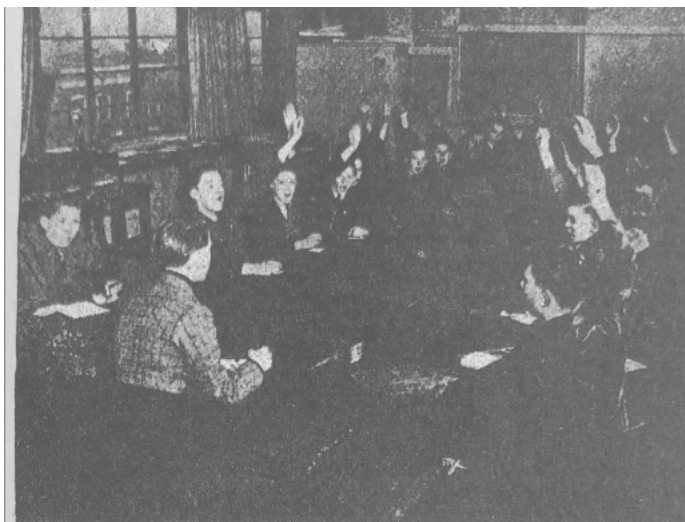
a Taranto ed in altre città imponenti dimostrazioni contro il caro-vita che si venivano estendendo a tutta Italia. La C.G.I.L. allora prese nelle sue mani i movimenti per un caro-penzionario e lo estese in modo ordinato e completo su scala nazionale. »

Cosa deve fare il Governo della Costituente.

« E di questo già ne abbiamo parlato. Ma il successo della lotta contro la »

Fig. 13: «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



DEMOCRAZIA DI RAGAZZI NELLE SCUOLE INGLES. — La prima foto in alto mostra un consiglio di scolari, ciascuno in rappresentanza d'una classe della scuola di Effra Road a Brixton, mentre delibera su un programma di spettacoli filodrammatici e su nuovi acquisti di libri per la biblioteca della scuola: spettacoli e biblioteca organizzati dai ragazzi stessi. La seconda foto mostra un ragazzo accusato di indisciplina, mentre, nella stessa scuola di Effra Road a Brixton, si difende dinanzi a un tribunale di compagni con giudici, giuria, avvocato dell'accusa e avvocato della difesa, tutti ragazzi fra i 13 e i 14 anni.

Fig. 14: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, p. 1 (particolare)



QUANDO I RAGAZZI SONO PRESI SUL SERIO. — L'architetto Brian Hunt discute il piano di una città modello con gli alunni quattordicenni di una scuola media in Inghilterra.

Fig. 15: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



L'INGHILTERRA, PAESE DEI CLUBS. Si dice che l'Inghilterra è il paese dell'individualismo, ma il popolo inglese ha sempre avuto una forte inclinazione alla vita associata. Grande sviluppo hanno preso negli ultimi anni le associazioni giovanili britanniche ora riunitesi in un'associazione unica con carattere analogo a quello del nostro Fronte della Gioventù, ma con ben altra efficienza in quanto ha l'appoggio effettivo di tutto il Paese. Qui vediamo una seduta del comitato che dirige questo Fronte Giovanile Britannico chiamato National Youth Movement. Presiede la seduta una ragazza.

Fig. 16: «Il Politecnico», n. 8, 17 novembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

Una scuola antirazzista in U.S.A.



Scuola democratica vuol dire anche scuola di democrazia. In America, alla Columbia University, ci sono degli studiosi che si occupano del modo di educare alla vita sociale giovani provenienti da razze diverse. Queste donne intorno a un tavolo fanno parte della Commissione che dirige la scuola antirazzista. I cartelloni sul fondo dicono: «Nessuna razza è più primitiva di un'altra», «Nessuna razza è mentalmente superiore».



La Commissione di Educazione della Columbia University dirige l'opera degli insegnanti secondo i metodi e le scoperte pedagogiche più utili. La cultura comincia per questi ragazzi dall'ambiente, dal tono di voce dell'insegnante, dal gusto col quale sono scelte le illustrazioni dei libri di testo. «La cultura non è innata» dice un manifesto. La cultura è creazione umana infatti, storia e coscienza dell'umanità.

Fig. 17: «Il Politecnico», n. 19, 2 febbraio 1946, p. 4 (particolare)



Figg. 18-19: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, pp. 1-2 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



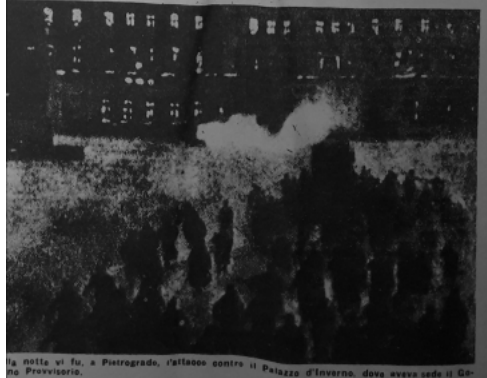
Lenin teneva discorsi nelle piazze di Pietrogrado. Centinaia di migliaia di persone lo ascoltavano.



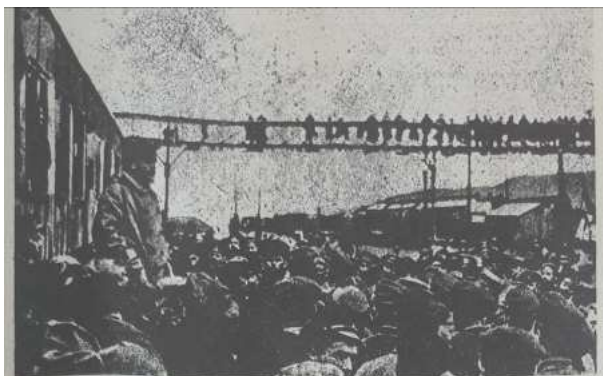
Le oratori popolari si alzavano dalla folla. Tornavano a chiedere che tutto il potere fosse dato ai Soviet.



7 novembre (25 ottobre secondo il calendario russo d'allora) il popolo passò all'azione contro il Governo Provvisorio che non voleva cedere il potere.



Una notte vi fu, a Pietrogrado, l'attacco contro il Palazzo d'Inverno, dove aveva sede il Governo Provvisorio.



Ovunque vi fu battaglia e quasi ovunque vi fu vittoria. Ecco qui Kollin parlare ai bolscevichi d'un centro ferroviario, tra Pietrogrado e Mosca.



La rivoluzione diventò sforzo di tutto un popolo per edificare un mondo nuovo.



E i bambini, i ragazzi sovietici, abbaro aperte le vie di una nuova gioia in una nuova vita.

Fig. 20-21: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, pp. 3-4 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

ragazzo negro

Autobiografia di uno scrittore americano



RICHARD WRIGHT è un negro, è negro dal padre, dalla madre, dal colore della pelle. E' un negro che si è fatto scrittore, che ha fatto il suo nome, che ha fatto il suo posto nel mondo della letteratura americana. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

IL PADRE di Richard Wright era un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.



LA MADRE di Richard Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

A MADRID Richard Wright era un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

A NEW YORK Richard Wright era un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.



IN FABBRICA Richard Wright era un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

MASCHERA di un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

UNA MADAZZA di un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.



IN PARTI di Chicago per Chicago senza neanche una parola di negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

IN REQUIO di un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

UNA MADAZZA di un negro che si era fatto scrittore. La madre di Wright era una bianca che si era fatta scrittrice. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima. Wright è negro, è negro dal colore della pelle, è negro dal colore della mente, è negro dal colore dell'anima.

Fig. 22: «Il Politecnico», n. 17, 19 gennaio 1946, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



OCCHIO SU MILANO

di LUIGI CROCENZI

Una notte d'agosto, nel '43, Milano è morta. È morta la città che credeva nella Galleria come in un'incrollabile piramide e conservava una bonaria immagine anche della guerra, delle lotte tra gli uomini, della rabbia dei barbari e della fredda ferocia degli sfruttatori. Questa città non aveva capito ancora fin nelle ultime conseguenze il fascismo e non riusciva a distinguere i bombardamenti sull'Egitto e l'oppressione dell'India dal piacere di leggere il «Corriere della Sera». I primi bombardamenti della R.A.F. la ferirono e l'inquietarono. Ma nelle vie e nei cortili il sangue venne lavato, muratori sgombrarono macerie, la città rifece il suo volto. Una notte d'agosto la colpirono a morte, dopo un nuovo ululo di sirene e tra gli scoppi delle bombe sganciate da poco più su dei comignoli. Fu tutta fuoco e rovina e l'acqua scaturì dal sottosuolo e irrorò le strade e il fumo fu nera coltre nel cielo e, l'indomani, sui trincei che lasciavano la città sedevano donne che mostravano nudo il ventre. La Galleria era crollata. E la città sapeva, dal suo letto di morte, il fondo della barbarie fascista e quello della fredda ferocia d'uomini «civilizzatori». Morì dentro a queste immagini la città che forse più di ogni altra aveva creduto nell'eternità borghese del mondo, nella fetta di panettone per tutti e nel sorriso infantile della Madonnina.

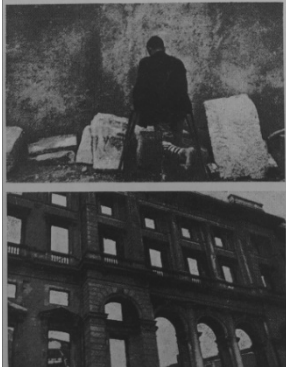


Fig. 24-25: «Il Politecnico», n. 29, 1° maggio 1946, pp. 13-15 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 29: «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 10-11 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

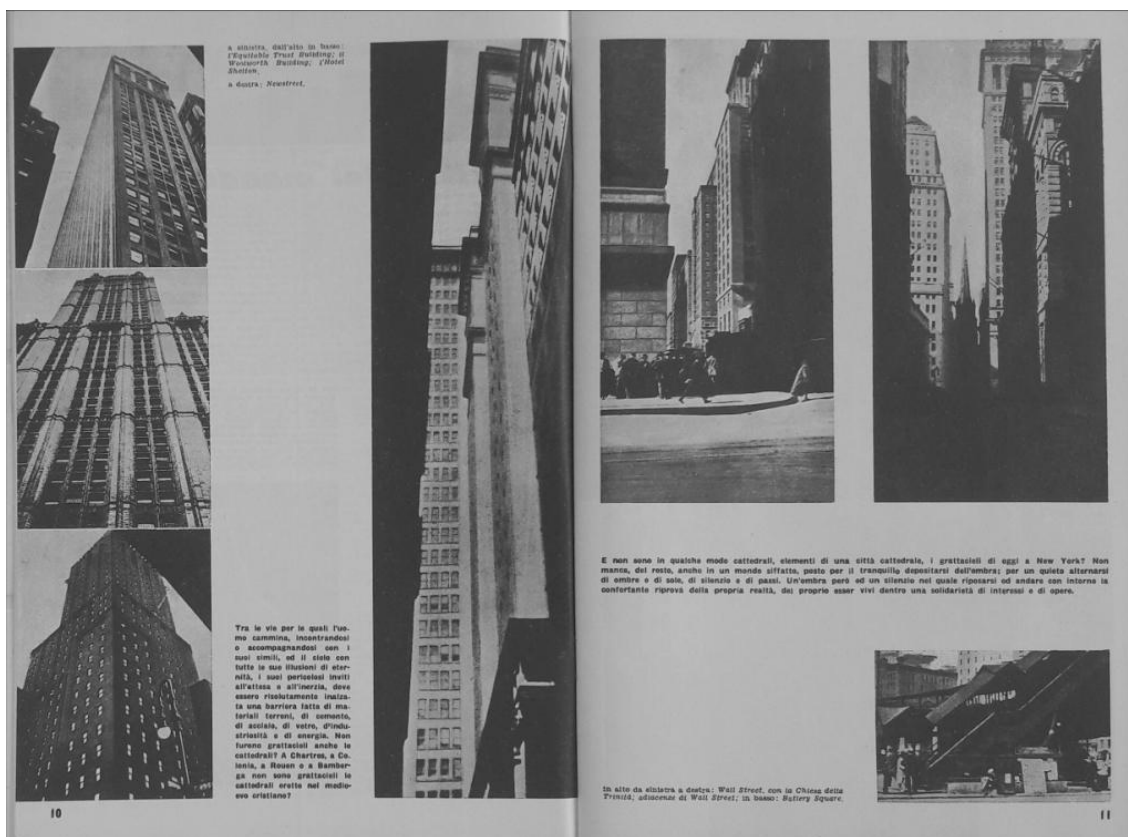


Fig. 30: «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, pp. 10-11 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 31: «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 32: «Il Politecnico», n. 18, 26 gennaio 1946, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

Enciclopedia

Surrealismo

Incontro di Breton con Trotsky, al Messico.

Essi non erano solo nemici della ragione borghese, ma della ragione umana tutt'intera; non negatori di una realtà borghese, ma di tutta la realtà oggettiva; avversari, infatti, di quella volontà che distingue l'uomo, e dediti ad un culto della libertà astratta, metafisica, che non dà scivolano una anarchia. Mancavano radicalmente di ottimismo, di conformismo e di disciplinamento. Anticipavano i sogni, gli amori e i desideri degli uomini liberi dalle esigenze economiche — con un autentico eroico spirito di sacrificio personale — senza avere la pazienza quotidiana dei politici.

Comunque, essi hanno dato un valido apporto alla soluzione di molti problemi letterari circa i rapporti fra socialismo e cultura; e soprattutto, l'esperienza comunista è stata, per alcuni di loro decisiva, facendo loro risolvere la crisi morale ed intellettuale che li travagliava, facendo loro infine superare il surrealismo che, come gruppo è morto, si può dire, con lo scoppio di questa guerra. È il caso di Eluard e di Aragon; i due poeti della resistenza francese.

Il suo valore.

Sul terreno del giudizio estetico, un autore è un difetto divide i critici del surrealismo. Da una parte coloro per cui i maggiori risultati artistici del surrealismo non quelli in cui la scrittura automatica viene a trovarsi in una specie di fortuna e non voluta, obbedisce alle convenzioni e i sentimenti del mondo coesistente, ad avere qualche proporzionale riproponimento tutto, ma, in fondo, tutta la poesia di Paul Eluard sarebbe da ragione ai primi (una delle voci più alte della lirica moderna, tutta fondata sui rapporti con le convenzioni e i sentimenti del mondo coesistente, ad avere qualche proporzionale riproponimento tutto, ma, in fondo, tutta la poesia di Paul Eluard sarebbe da ragione ai primi (una delle voci più alte della lirica moderna, tutta fondata sui rapporti con le convenzioni e i sentimenti del mondo coesistente, ad avere qualche proporzionale riproponimento tutto, ma, in fondo, tutta la poesia di Paul Eluard sarebbe da ragione ai primi).

Ma Breton è soprattutto un intellettuale. I suoi manifesti e le sue difese del surrealismo sono un monumento di acciata critica e di ardore polemico. Accanto ad essi ricordiamo Tristan Tzara, e René Crevel, esultanti giovanilmente.

Le opere di Eluard (*Capitale del dolore*, *La sua pubblica*, *L'amore, le passioni*, *Il letto*, *Il naufragio*, *Il Breviario*, *L'amore passo*), di Tzara (*Devo bere a laggiù*, *L'Amore*, *Approssimativo*), di Crevel (*Il cerchio di Didier*) non sono tradotte in italiano e si trovano con qualche eccezione ad essi ricordiamo Tristan Tzara, e René Crevel, esultanti giovanilmente.

Ma del surrealismo rimangono soprattutto la stampa di ideologia letteraria, e una serie di nuovi elementi di gusto che sono ormai accolti da tutta la cultura odierna. Così vanno interpretati, e non su uno unico criterio estetico, gli atteggiamenti e i risultati surrealisti nelle varie arti: dalla pittura (Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Hans Arp, Valentin Hugo, Paul Man Ray (L'Amore di mare), Marcel Duchamp (*Amélie*), *Les Femmes d'Alger*), al teatro (Antonin Artaud e di Ribemont-Dessaignes. Questi uomini, che furono sul surrealismo soprattutto contribuito ad uno svecciamento e a un'evoluzione nuova, e a una arte e artistica e del loro lavoro hanno soprattutto arricchito la tecnica e gli orizzonti delle arti.

Chi volesse documentarsi su tutta questa enorme attività dovrà innanzi tutto avere le riviste surrealiste: da *Littérature* (1918-1924) in cui questi scrittori, in un periodo d'oro, cominciarono ad incontrarsi per la prima volta; da *Le révolutionnaire* (1924-1929); da *Le révolutionnaire* (1929-33) al richiamo di Louis Aragon, che ha suggerito a pubblicare fino all'inizio della guerra. Attualmente Aragon, Eluard, Tzara, sono fuori del surrealismo; Breton, con Dalí ed altri pittori, è in America; dove in un discorso agli studenti universitari ha lanciato una specie di nuovo manifesto del surrealismo (il secondo) nel 1930 che contiene queste cose per la classe più giovane: « Bisogna non soltanto che cessi l' sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, ma che cessi lo sfruttamento dell'uomo da parte del prete. Dio, di assurdo e di incomprensibile, è il Dio che si riveda da cima in fondo, senza traccia di poezia, in un modo che non possa aver più nulla di dilatorio, il problema dei rapporti dell'uomo e della donna. Bisogna che l'uomo parli, ami e baci, e che parli dell'uomo. Basta con le debolezze, con le banalità, basta con le idee di ideologia, e i torpenti, basta con i fiori sulle tombe, basta con l'istruzione divina, fra due lezioni di ginnastica, basta con la tolleranza.

Il surrealismo resta un grande, tentativo di affermare la libertà totale dell'uomo in un mondo liberato; l'umorismo, l'ironia, il sarcasmo, i tentativi di uscire dal pessimismo radicale che faceva, dice ad uno di essi (Régis): « Voi altri siete tutti dei poeti e lo, lo sono della parte della morte e, se ne uccidono, nelle opere loro più importanti, fu per la valorizzazione di una spinta potente che sta all'origine della loro ricerca e di questa. Il Diderot. Oggi il Surrealismo è una pretesa esplicita che non può essere dimenticata e che, oltre ancora di sé, è più vari campi dell'attività umana. L'idea che non ha avuto una vera e propria esperienza surrealista, si o personalista che avvicina a quella surrealista, altre esigenze spirituali («i poeti») — ha, in modo che, fra lingua la possibilità di rubare una sillaba e radiare eccetera, un tentativo di affermazione del surrealismo, questo è, dopo il fallimento del surrealismo, accademico del futurismo di Marinetti, e a questo sono due inquadrate del film surrealista « Un sans autre », di Dalí e Buñuel. Essi, più che surreali, sono di un realismo violento, eccessivo, ripugnante, e questo è degli aspetti del surrealismo, e si tratta per la quale, ad esempio, lo scrittore Aragon si è mosso verso il realismo vero e proprio.

Fig. 34: «Il Politecnico», n. 21, 16 febbraio 1946, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



MOTOLA BARTANDELLI. L'architettura è molto semplice per i paesi in Puglia e molto facinorosa nelle costruzioni che ha da fare con il mare. In questo paese è ovvio che si è sempre tenuto in un certo modo, ma non si è mai mosso. In un paese come questo, che è un paese di mare, non si è mai mosso. In un paese come questo, che è un paese di mare, non si è mai mosso.

La famiglia mezzadrina

La mezzadria, nota come **MEZZADRIA** e **MADRERIA**, è un sistema agrario che si è sviluppato in alcune zone della Puglia e della Basilicata. Si tratta di un sistema di coltivazione in cui il proprietario della terra concede a un coltivatore (il mezzadro) la possibilità di coltivare la terra in cambio di una parte del raccolto. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

Il sistema mezzadrino ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

ANCHE LA PUGLIA È NOSTRO PAESE

Per la terza volta torniamo a parlare della Puglia. E ancora avremo da parlare. Sempre si comincia di dove il dolare è più acuto per cercare e scoprire i noi stessi tutto ciò che duole. Conoscenza della vita in Puglia, che è un paese di mare, non si è mai mosso. In un paese come questo, che è un paese di mare, non si è mai mosso.

VITA D'OGNI GIORNO nei paesi della Puglia

La vita quotidiana nei paesi della Puglia è caratterizzata da una forte tradizione agricola e artigianale. Le popolazioni rurali si dedicano principalmente alla coltivazione di prodotti agricoli e all'artigianato. Questo sistema di vita ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

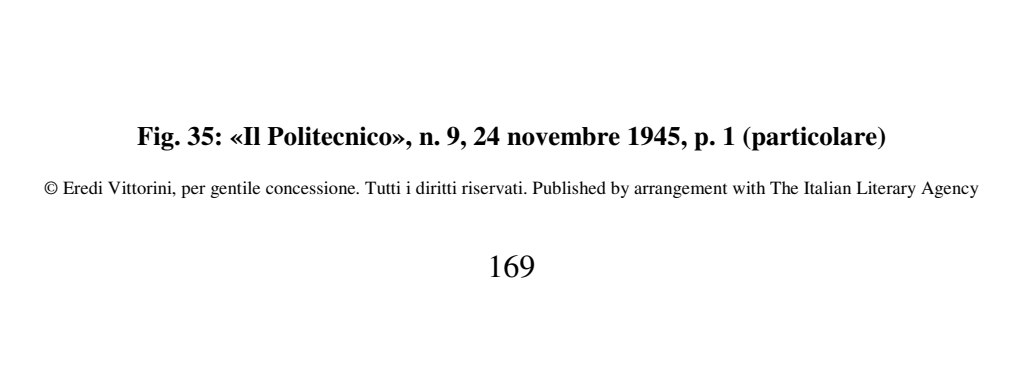
La vita quotidiana nei paesi della Puglia è caratterizzata da una forte tradizione agricola e artigianale. Le popolazioni rurali si dedicano principalmente alla coltivazione di prodotti agricoli e all'artigianato. Questo sistema di vita ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

Il sistema mezzadrino ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

Per la terza volta torniamo a parlare della Puglia. E ancora avremo da parlare. Sempre si comincia di dove il dolare è più acuto per cercare e scoprire i noi stessi tutto ciò che duole. Conoscenza della vita in Puglia, che è un paese di mare, non si è mai mosso.

La vita quotidiana nei paesi della Puglia è caratterizzata da una forte tradizione agricola e artigianale. Le popolazioni rurali si dedicano principalmente alla coltivazione di prodotti agricoli e all'artigianato. Questo sistema di vita ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

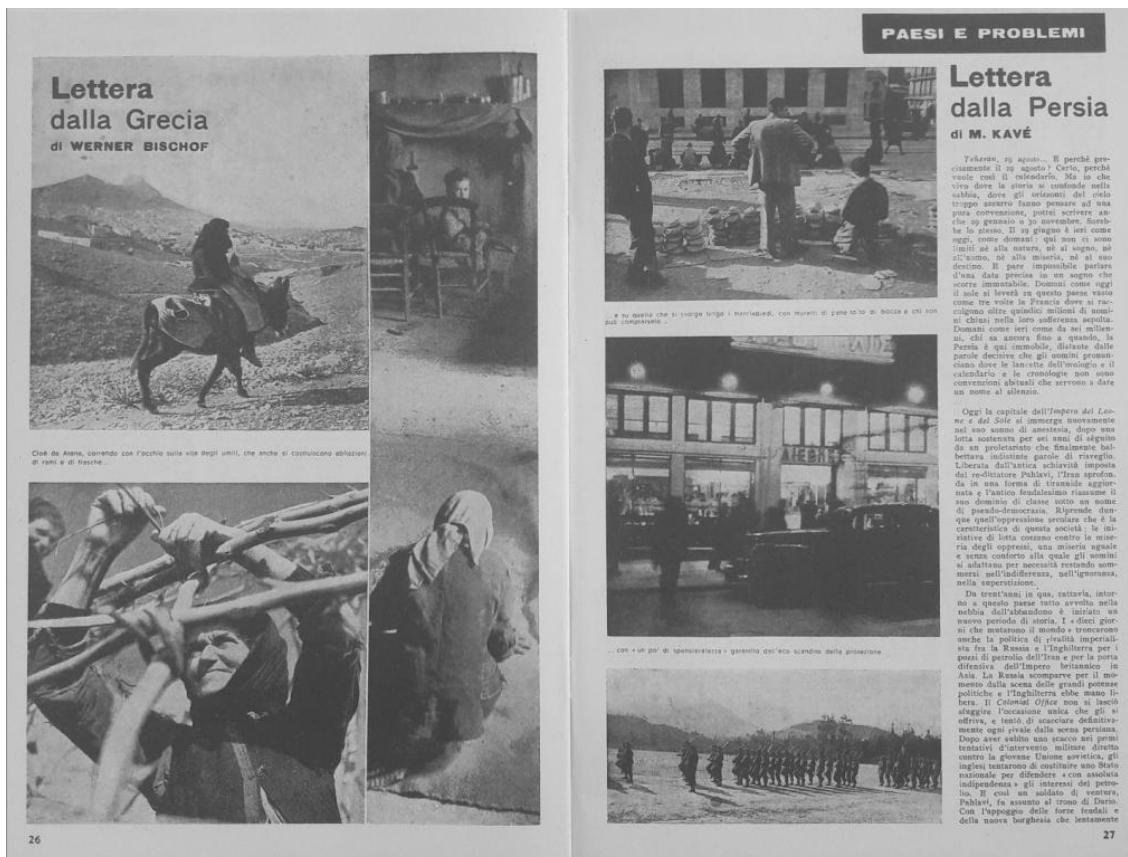
La mezza famiglia mezzadrina è un sistema agrario che si è sviluppato in alcune zone della Puglia e della Basilicata. Si tratta di un sistema di coltivazione in cui il proprietario della terra concede a un coltivatore (il mezzadro) la possibilità di coltivare la terra in cambio di una parte del raccolto. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.



La mezza famiglia mezzadrina è un sistema agrario che si è sviluppato in alcune zone della Puglia e della Basilicata. Si tratta di un sistema di coltivazione in cui il proprietario della terra concede a un coltivatore (il mezzadro) la possibilità di coltivare la terra in cambio di una parte del raccolto. Questo sistema ha permesso di sfruttare le risorse agricole in modo più efficiente e di migliorare le condizioni di vita delle popolazioni rurali.

Fig. 35: «Il Politecnico», n. 9, 24 novembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Chios di Anzio, concludo con l'occhio solo via degli uccelli, che anche si costruiscono abitazioni di rami e di frasche.



PAESI E PROBLEMI

Lettera dalla Persia
di M. KAVÉ



È su questa che si svolge lungo i mercatelli, con i nuovi di zecca sotto la bocca e chi non può comprarselo.

... con un po' di spontaneità e governo dall'eco scandita della proiezione.

Fig. 36: «Il Politecnico», n. 37, ottobre 1947, pp. 26-27 (particolari)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 38: «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 2 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 39: «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre 1945, p. 3 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

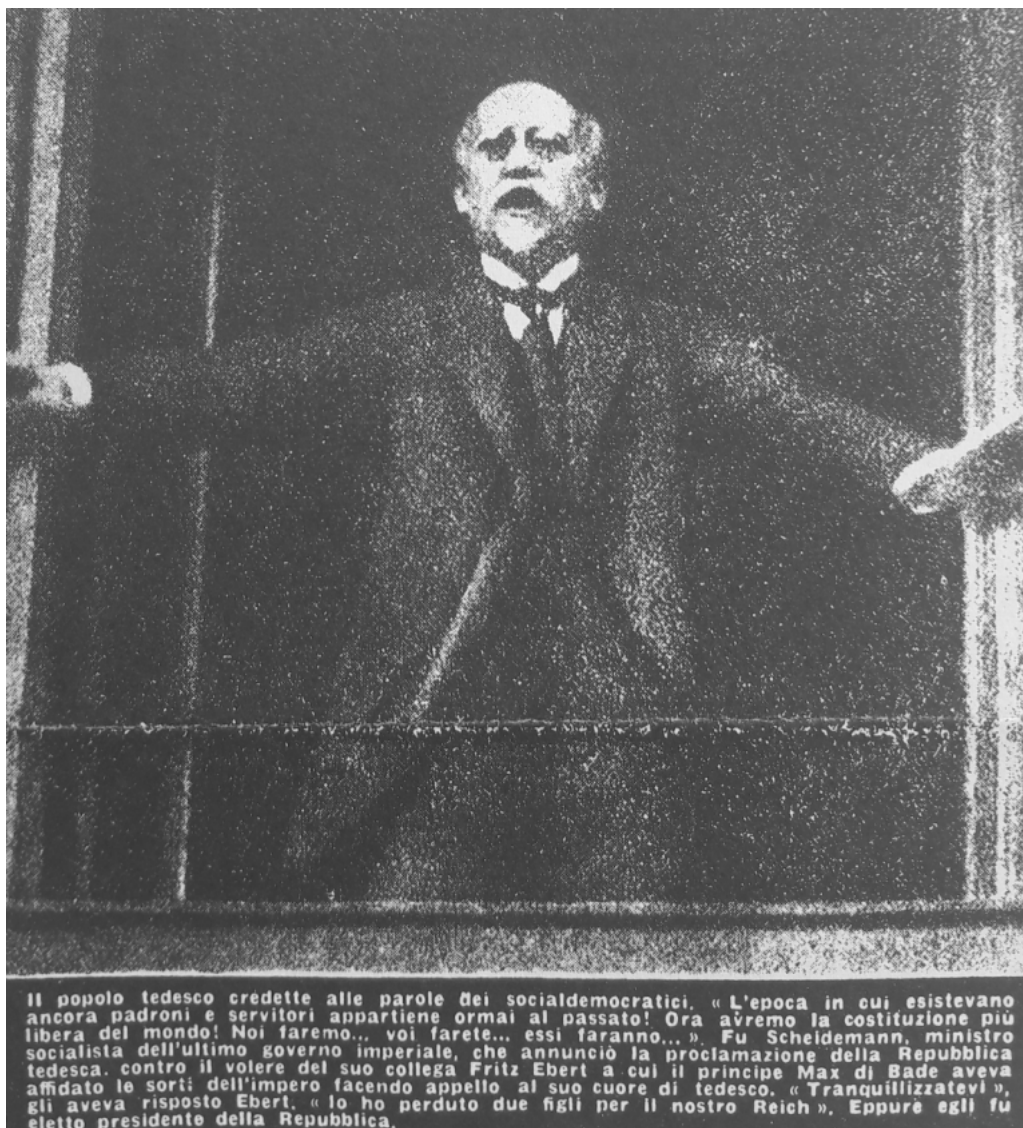


Fig. 40: «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

IL POLITECNICO
 perchè i tedeschi sono diventati nazisti?
 nel **N. 10**

scritti, fotografie e disegni sulla Germania 1918, un articolo sulla Liguria oggi, poesie, racconti e fatti della settimana, l'infanzia di Charlot, ecc.

IL POLITECNICO ha pubblicato un'inchiesta sulla FIAT, ha detto cosa succede in Grecia, in Francia, in Egitto e in Cina. Come è avvenuta la Rivoluzione Russa d'Ottobre. Che significa psicanalisi. Cosa sono i Consigli di Gestione, i Sindacati in Inghilterra, in America. Il latifondo italiano, ecc.

IL POLITECNICO pubblicherà inchieste sui giovani, sull'esercito, sulla Montecatini, storie di paesi, ecc.

IL POLITECNICO costa L. 12 E' pubblicato dall'Editore Einaudi

Fig. 41: Manifesto pubblicitario del numero 10 del «Politecnico»

© Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

Salvare i bimbi di Cassino



L'americana Margaret Bourke White, grande giornalista soprattutto nelle fotografie che ha dato all'Europa in lotta contro il fascismo, fu la prima a gettare un grido d'allarme per quello che vide nella zona di Cassino. Era allora l'aprile del '44, gli eserciti alleati premevano da mesi sulla zona senza riuscire a passar oltre, eppure Mrs. Bourke White vide già popolazioni di cittadine e di villaggi cercare nelle caverno dei monti qualcosa che sostituisse le case distrutte. Ma non soltanto le case, anche ogni possibilità di soddisfare i bisogni più elementari della vita erano perdute per loro. E su queste Mrs. Bourke White gettò l'allarme. Descrisse in articoli e fotografie come quelle popolazioni avevano potuto procurarsi da sole una salvezza immediata, mostrò la solidarietà tra loro, la capacità che ancora avevano di aiutarci l'un l'altro, ma si chiese che cosa ne sarebbe accaduto quando fossero passati mesi su mesi, uno, due, tre, quattro... Avrebbero potuto continuare a salvarsi DA SOLE? Mrs. Bourke White non lo credeva possibile, e chiese al mondo che cosa pensasse di fare.

Non le rispose nessuno. Ora sono passati due anni, e le condizioni di vita nella zona di Cassino non sono migliorate, sono anzi peggiorate, sono diventate le condizioni di un'agonia. Chi passi di sera da quelle parti vede ovunque fuochi sui pendii delle valli. Può pensare che sia una festa; si avvicina, e ad ogni fuoco trova gruppi di uomini, che abitano all'aperto (perché le caverno non bastano) e col fuoco si riparano dal rigore delle stagioni o della notte ma non dalle zanzare e dalla malaria. Essi non hanno più risorse; non si sa di che si nutrano: sono vestiti di stracci o ignudi; e non hanno più nemmeno la forza di aiutarci l'un l'altro come le vittime del nazismo nei campi di concentramento tedeschi. Per le vittime dei Lager si può precisare di chi sia la colpa. Per costoro la colpa è invece di tutto il mondo: di chi non rispose niente già due anni or sono a Mrs. Bourke White, e di ognuno che tutte le sere può addormentarsi, al suo desco pur sapendo che UN PADRE non ha più la forza, a Cassino, di prendersi il proprio figlio sul collo e portarlo in salvo.

Sono circa ventimila i bambini da salvare nella zona di Cassino. Tutti i bambini inferiori ai quattro anni sono già morti. I contadini dell'Emilia hanno ora affrettato di accoglierli nella casa loro. Ma bisogna vestirli, prestar le prime cure, pagare il biglietto, fare per essi quello che i padri farebbero ancora se ne avessero ancora le forze.

PRENDERLI IN COLLO E PORTARLI IN SALVO: chi vuol farlo a mezzo del POLITECNICO può versare a noi le offerte in denaro, indumenti o medicinali. Le pubblicheremo sul giornale a partire dal prossimo numero, e le trasmetteremo al Comitato di soccorso che si è costituito anche a Milano. Ma avvertiamo che occorre far presto, e che

occorrono parecchi milioni. Perciò ci rivolgiamo non soltanto agli italiani; ci rivolgiamo a tutti coloro cui arriva il nostro giornale, in Svizzera e in Francia, oltre che in Italia, sicuri che ogni amico del POLITECNICO aspetta di sapere per fare, e che tramuterebbe in rancore verso di noi il rammarico di non aver potuto fare per non aver saputo.

Fig. 42: «Il Politecnico», n. 21, 16 febbraio 1946, p. 1 (particolare)

dopo-fascismo

Decadenza del muratore romano

Roma non è mai stata una città industriale nel senso moderno. Ragioni storiche, politiche, economiche e geografiche hanno impedito a questa città lo sviluppo industriale che s'è avuto nei grandi centri del settentrione. E, appunto a ragione di questa circostanza, non è molto viva nel popolo romano quel che si dice una coscienza proletaria. Il popolo romano, quando non appartiene a una plebe indifferenziata, partecipa più dello spirito piccolo-borghese che di quello proletario: non che manchino del tutto gli operai qualificati, ma essi non riescono ad incidere sulla fisionomia di una classe mescolata con la piccola borghesia — fino a ripetere la mentalità ed il costume — o troppo rassegnata e chiusa in se stessa.

Quando si dice operaio, a Roma, si dice principalmente operaio dell'industria edilizia, l'unica che abbia, per la sua stessa natura, superato l'artigianato e raggiunto i caratteri organizzativi ed economici della grande industria. Veri e propri operai in questa città sono dunque i muratori, gli idraulici e tutti gli altri specialisti che, in minor numero, sono connessi alla attività edilizia.

La nostra città si trovò nel '70 impreparata per il suo ruolo di capitale del nuovo regno: quanto bastava all'amministrazione paternalistica dello stato pontificio era insufficiente per l'amministrazione burocraticamente accentratrice dello stato italiano. La caduta dei plebisciti (così furono detti tutti i funzionari venuti dal nord), le necessità di costruire per essi nuove abitazioni e sedi ministeriali, provocò a Roma una vera febbre edilizia. Una febbre di crescita, invero un po' confusa, disordinata e malsana. Si costruì dappertutto, dentro e fuori la cinta delle vecchie mura, arguendo un concetto speculativo in rapporto al costo delle aree. Mancando ogni criterio urbanistico, l'ampiamiento della città non avvenne nel modo che i tecnici chiamano « a macchia d'olio » cioè con pari progressione intorno al perimetro, né in una unica direzione: il centro si trovò spostato, l'equilibrio viario alterato e la possibilità di uno sviluppo industriale piuttosto compromessa anche per il futuro. Comunque, sotto la spinta di un aumento incalzante, e che dura tut-

tora, della popolazione, si costruì molto; interi quartieri sorsero fra 190 e il 1940 (il Macao, Prati, Esquilino, ecc.) e grandi edifici pubblici che miravano, come il palazzo di Giustizia dell'architetto Caldeirini, più ad una certa retorica dell'imponenza, malamente desunta dai modelli della romanità, che ad una sia pure minima organicità e funzionalità. Doveva poi venire il fascismo, con la sua ansia di esteriori grandezze, ad accelerare l'opera di pessimi edili e di voraci speculatori.

Queste circostanze hanno favorito la preminenza numerica sulle altre delle varie categorie di operai edili e, naturalmente, hanno favorito la fortuna dei loro sfruttatori. Se nel nord allignavano gli Agnelli, i Doganati, i Volpi, a Roma mettevano radici i Vaselli, i Tadini, gli Scialoja, i Manfredi.

Si può dire senz'ombra di retorica che il muratore romano, anche il recente immigrato, (quasi sempre dalle regioni centrali) è veramente degno della tradizione edilizia di Roma antica. I « mastri » romani hanno un talento naturale, un vero senso della costruzione, che essi amano massiccia sull'esempio di grandi modelli familiari; e certi specialisti, per esempio i « voltaroli », sono forse insuperabili. Chi scrive ha vissuto la prima giovinezza in mezzo ai muratori, è stato uno di loro, e l'ammirazione che ha provato allora per l'intelligenza e la bravura dei vecchi mastri non è venuta meno frequentando altri ambienti operai. I muratori a Roma erano qualche decina di migliaia (compresi naturalmente i sussidiari manovali ecc.). Bisogna dire erra- no perché oggi questa categoria di operai è quasi disoccupata e, peggio ancora, dispersa. Sono rimasti legati al mestiere pochi anziani e una manovalanza raccogli- ticia, fedeli alle « ditte » che bene o male hanno sempre qualche lavoro in corso (ov- via qualche cosa da mettere sotto il dente); ma gli altri, i giovani?

I giovani hanno lasciato la cazzuola, si sono dati a tutt'altri mestieri, magari alla borsa nera. Sono ormai operai declassati, operai che hanno perduto l'abitudine e difficilmente vi ritorneranno. E si perde così una preziosa continuità di tradizione, la quale ha una grande impor-



Questo è, oggi, costruire, in Italia: opera primitiva, rimedio da Robinson Crusoe, e certo non ci occorre l'arte del muratore romano. Pure, perché viva, egli ha bisogno che ci occorra la sua arte. (Foto di Margaret Bourke White)

ta, oltre che morale, professionale. Giacché un buon muratore deve non solo possedere certe nozioni, ma sveltezza d'occhio e di mano che bisogna avere, per così dire, nel sangue. Occorre essere stati nelle fabbriche fin da ragazzo per diventare un « mastro ». Allo stesso modo si va perdendo la tradizione di coloro che si possono chiamare i « sottufficiali » dell'edilizia: cioè gli assistenti. Un primo colpo a questi preziosi collaboratori, a questi naturali intermediari fra l'operaio e l'ingegnere, venne dalla pleora di laureati e diplomati che s'ebbe sotto il regime. Come migliaia di laureati in legge copiarono moduli nei ministeri, migliaia di ingegneri e geometri si sostituirono agli as-

stenti. C'è a Roma una buona scuola per assistenti edili ma ora è scarsamente frequentata, e i più cercano solo di ottenere un diploma per entrare nelle grandi amministrazioni tecniche e immobiliari e, lasciati i ponti delle fabbriche, mettersi dietro una scrivania.

I cantieri dunque sono chiusi e muratori, manovali, assistenti si disperdono e si perdono. Ma si parla molto di ricostruzione e i più pensano che presto si incomincerà a costruire: la città accoglie ormai oltre due milioni di abitanti, i vecchi quartieri operai e implegati non bastano più, altri sono stati danneggiati dai bombardamenti. La ricostruzione, pensa la gente, riporterà i muratori ai mestieri.

Per costruire, pensa anche, ci vuole materiale che è facile a procurarsi: calce, cemento, mattoni. E invece non è vero; calce vuol dire carbone, cemento vuol dire carbone, mattoni vuol dire carbone. E ferro, ci vuole: una casa moderna divora tonnellate di ferro, senza contare il legname per le armature: e non c'è neppure quello. Non abbiamo né ferro, né carbone, né legname. I muratori, nell'attesa, fanno la fame, oppure si danno, come tutti, al commercio minuto, al piccolo affare, magari al banditismo. Il mestiere, il bel mestiere del muratore, è dimenticato e con esso l'orgoglio e la moralità di una classe.

LIBERO BIGIARETTI

Fig. 43: «Il Politecnico», n. 19, 2 febbraio 1946, p. 2 (particolare)



Fig. 44: «Il Politecnico», n. 23, 2 marzo 1946, p. 4 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency

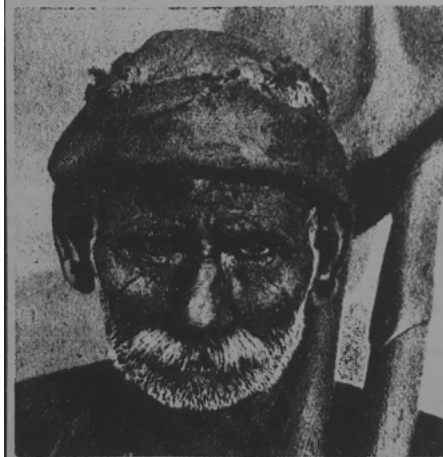
Binford diceva di no

Non fa precisamente parte del Sud il Tennessee, negli Stati Uniti. Come definizione geografica appartiene agli Stati del Centro e non è ancora uno degli Stati del cotone: dà soprattutto tabacco, grano, granturco, patate. Ma c'è un altro modo di distinguere tra Nord e Sud negli Stati Uniti. Per la guerra di secessione il Nord si è battuto per la libertà dei negri, il Sud per la loro schiavitù.

In questo senso il Tennessee è già uno Stato del Sud. Nelle guerre di secessione ha combattuto per la schiavitù.

E città del Sud è soprattutto Memphis, la più grande del Tennessee. Qualche lettore forse l'avrà incontrata nei romanzi di Faulkner. Memphis è già sfiorata dai campi di cotone che seguono il Mississippi fino alla Nuova Orleans. E' una città industriale dove entra col caldo l'odore del cotone. E davanti ai bar di Memphis, la sera, si fermano le automobili dei proprietari delle fattorie dove lavorano negri: questi personaggi si incontrano con gli imprenditori e coi giudici, con gli avvocati e i sensali più risplendenti della città. Bevono assieme, sugli alti sgabelli. Parlano d'affari. Parlano di mogli e di ragazze. Parlano di politica. Discutono qualche volta. Ma infine, si tratta sempre di amici: gente che guadagna molto in città e gente che guadagna molto in campagna. I giudici, gli imprenditori, i sensali più risplendenti di Memphis amano e rispettano gli agrari che arrivano in macchina la sera, scendono con robustezza ed entrano nei bar.

Anche Lloyd Binford li ama e li rispetta. Lloyd Binford è il presidente della censura cinematografica di Memphis: l'uomo che



14 ore di lavoro al giorno hanno raschiato la sua faccia, la sua vita; ma il suo sguardo ricorda tutto.

col suo veto esclude da Memphis i films che offendono la morale e il decoro del luogo. Era stato molto applaudito a New York e a San Francisco, qualche tempo fa, un film che aveva per protagonista l'attore negro Rochester; volevano darlo anche a Memphis. Ma qualche proprietario di fattoria ricordò a Binford che non è opportuno incoraggiare l'orgoglio dei negri, in una città vicina ai campi di cotone. Binford proibì il film. Non ci furono proteste.

Poi arrivò a Memphis: L'uomo del sud. E' un film che rappresenta la dura vita di Sam e di Nona, figli di braccianti, che affittano un podere nelle più avare terre del Texas per cercar di strapparsi alla miseria. Una lunga storia di pellagra e rachitismo e tosse che non scompare, sta nel loro sangue. Lottano perchè i figli o, almeno, i figli dei figli la superino. Ma è feroce la resistenza del terreno, crudele lo sfruttamento di chi anticipa loro qualche soldo. Sam e Nona cercavano il benessere ed arrivano alla tragedia, anche l'amore che portarono l'un l'altro si perde. E un destino di milioni di braccianti si confonde col loro nel film. Girato a Hollywood, ma diretto da Jean Renoir, un regista che non pone maschere sui volti dello sfruttamento della miseria, e della morte che vive.

Il film, dunque, arrivò a Memphis; ma a Memphis incontrò la censura di Binford, amico di coloro che guadagnano milioni di dollari sui campi. Binford guardò bene il film, fin quando glielo permise l'indignazione. Ne uscì livido e furente. Questo spettacolo dà l'impressione che nel Sud i bianchi siano gentaccia ignorante, dichiarò ai giornalisti di Memphis. Significa insultare e disonorare il Sud! Io ho giurato di non lasciar passare a Memphis nessun film che insulta i proprietari agricoli del Sud. Il film fu proibito a Memphis.

Questa volta si protestò, ci fu battaglia. Il produttore, David Loew, ricorse al suo avvocato e interessò la stampa. A Baltimore, ad Atlanta, a Louisville, a Richmond i critici cinematografici scrissero articoli violenti contro Binford. La United Artists dichiarò pubblicamente: Fin che non si sarà data la prova che le condizioni di vita descritte nell'Uomo del Sud sono inesatte, non rinunciamo a voler diffondere al massimo questo film...

Tutto inutile contro Binford e i suoi amici agrari; ma si trovò alla fine il modo di batterli.

Memphis sorge sulla riva del Mississippi, e dall'altra parte del fiume vede una piccola città, Corinto, che non ha Binford per censore. L'Uomo del Sud passò nelle sale cinematografiche di Corinto ed enormi cartelli pubblicitari gridavano verso Memphis, dall'altra parte del fiume: Venite a Corinto in ferrovia, in aeroplano, in autopullman, in automobile o a piedi, ma venite a respirare l'aria della libertà nella buona vecchia America! Venite liberamente a Corinto a vedere

Fig. 46: «Il Politecnico», n. 24, 9 marzo 1946, p. 3 (particolare)



Sacra famiglia 1945 in Italia: casa ogni anno più fredda, vita ogni anno più squallida.

Fig. 47: «Il Politecnico», nn. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 1 (particolare)

© Eredi Vittorini, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati. Published by arrangement with The Italian Literary Agency



Fig. 48: Studio dell'impaginato per il primo numero del «Politecnico»

© Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

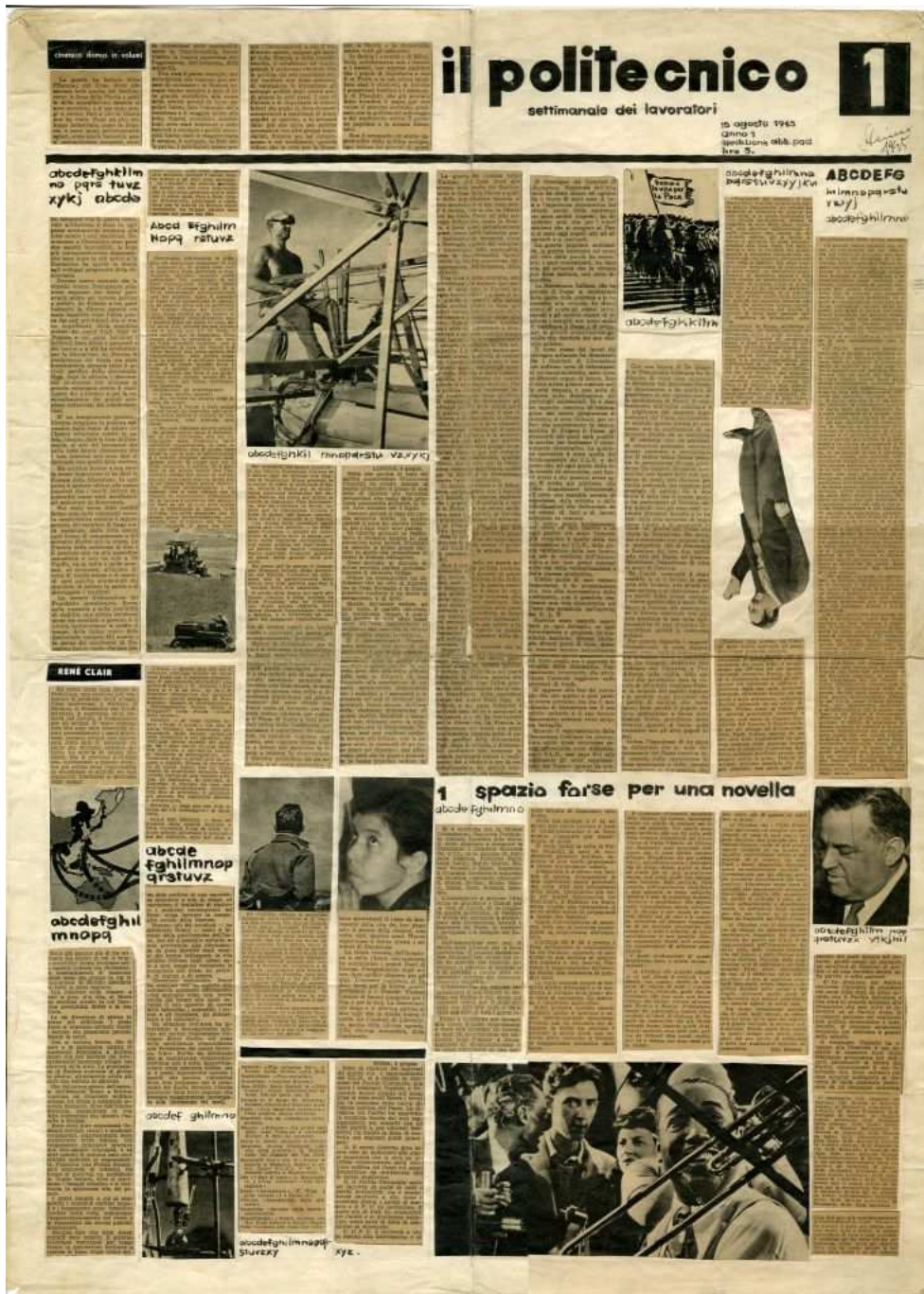


Fig. 49: Studio dell'impaginato per il primo numero del «Politecnico»

© Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

Is hot in summer - winter fuel - was A leaky, drafty "Heartbreak House"

In its two big sections, this issue brings you a complete full-back-up varied Double Numbers that House & Garden has ever published.

Important news is brewing - news of one of

MAKE YOUR OLD CAR LO

baker Weasels help p

Heinz Condensed Cream of Tomato Soup

wherever they live. Bigger than ever before in

house has made available to you - a new

world's - led water seal to dozens of famous foods. It

house has for available to you - a new

world's - led water seal to dozens of famous foods. It

house has for available to you - a new

world's - led water seal to dozens of famous foods. It

IL POLITECNICO

settimanale di cultura contemporanea per l'Europa e gli Stati Uniti

pubblicato da Ed. Vittorini

abbonamenti: via Bellariva 41, Napoli

**DELLA CO
LE OPERIE
FIAT NO**

October Double Number

with

ace the drive to Tokyo

brings the deep-frosted zest

CLEAN RUST O

WITH AIRCRAFT PREST

WE'RE WORKING AN

CHECK UP ON YOURSELF

CHECK UP ON YOUR GARDEN

CHECK UP ON YOUR HOME

GUARANTEED FRESH!

HEAVY QUALITY IN MILDERS, TOO!

BRISNO PLASTER!

IT EVEN HAS A THIS IS THE HO

Hyde Park

INSULATION

USE FOR US

AEREOPLANO SUICIDA PALLONE BOMBA

YOUR DOG NE

EXTRA VITAMIN

RADIO

COMFORT WRAPPED

I want my house I prefer

le edicole

in tut

**DELLA CO
LE OPERIE
FIAT NO**

NUMBER

martelli

Fig. 50: Studio dell'impaginato per il primo numero del «Politecnico»

© Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

L'altro Polittecnico si pubblica a Milano, del 1937 al '45, e ancora dopo il '50, il più bel periodo di cultura e di azione che aveva in quel tempo l'Europa...

Chi controlla la Fiat controlla la metà del lavoro industriale nell'Alta Italia. Prima parte di un'inchiesta sulla Fiat...

Il 30 Settembre, dice Alberganti, "deve segnare una svolta decisiva nello sviluppo della produzione".

Il fascino può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster, segretario del Partito Comunista americano...

L'Italia è ancora divisa in staterelli. Una visita al Ducato di Montellina.

Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna. Servizio speciale con articoli, una breve storia, un elenco di eroi...

Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca. 3 conica, a puntate, il suo romanzo Per chi suonano le campane...

Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.

La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

Insultare: articoli sui "Promessi Sposi", sulle Puglie, notiziari, ecc.

NOTIZIE DELLA SETTIMANA

Attestazioni alla Consulta. No conta Pirelli, nella cerimonia inaugurale della Consulta...

Da Gasperi a Londra. Il viaggio di De Gasperi a Londra, la qualificazione dell'azione...

Il Santissimo in Congresso. Nella seconda riunione del Comitato Nazionale del Partito Liberale...

Una nuova cultura. L'uomo della cultura in questi tempi è come un barile...

Il 30 settembre. Siamo arrivati alla data del 30 settembre, e noi, come sempre, cerchiamo di coglierne il senso...

La guerra civile di Spagna e noi. La guerra civile di Spagna è una grande tragedia...

Disoccupazione e caro-vita. Intervista col Segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzani...

INCHIESTA SULLA F.I.A.T. E LA FIAT. L'indagine inchiesta sulla Fiat, l'inchiesta sulla Fiat...

Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...

Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...

Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...

Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...

Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.

La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

Disoccupazione e caro-vita. Intervista col Segretario della C.G.I.L. Oreste Lizzani...

INCHIESTA SULLA F.I.A.T. E LA FIAT. L'indagine inchiesta sulla Fiat, l'inchiesta sulla Fiat...

Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...

Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...

Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...

Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...

Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.

La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

Insultare: articoli sui "Promessi Sposi", sulle Puglie, notiziari, ecc.

NOTIZIE DELLA SETTIMANA

Attestazioni alla Consulta. No conta Pirelli, nella cerimonia inaugurale della Consulta...

INCHIESTA SULLA F.I.A.T. E LA FIAT. L'indagine inchiesta sulla Fiat, l'inchiesta sulla Fiat...

Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...

Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...

Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...

Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.

La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

Insultare: articoli sui "Promessi Sposi", sulle Puglie, notiziari, ecc.

NOTIZIE DELLA SETTIMANA

Attestazioni alla Consulta. No conta Pirelli, nella cerimonia inaugurale della Consulta...

Il Santissimo in Congresso. Nella seconda riunione del Comitato Nazionale del Partito Liberale...

Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...

INCHIESTA SULLA F.I.A.T. E LA FIAT. L'indagine inchiesta sulla Fiat, l'inchiesta sulla Fiat...

Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...

Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...

Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...

Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.

La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

Insultare: articoli sui "Promessi Sposi", sulle Puglie, notiziari, ecc.

NOTIZIE DELLA SETTIMANA

Attestazioni alla Consulta. No conta Pirelli, nella cerimonia inaugurale della Consulta...

Il Santissimo in Congresso. Nella seconda riunione del Comitato Nazionale del Partito Liberale...

Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...



I caduti per la libertà di tutto il mondo ci hanno dato...



Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...



Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...



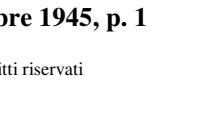
Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...



Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...



Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.



La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.



Il fascismo può risorgere in America. Mostra servizi speciali con un articolo di W. Z. Foster...



Il popolo spagnolo attende la liberazione. La Spagna è un paese collettivista, è anche un paese...



Popolo spagnolo e antifascismo di tutto il mondo nella guerra di Spagna...



Ernest Hemingway, americano, è il più grande romanziere di ogni epoca...



Perché il cielo è azzurro? Ce lo spiega il grande fisico James Jeans.



La mia Chiesa essere democratica? Un cattolico risponde che lo può.

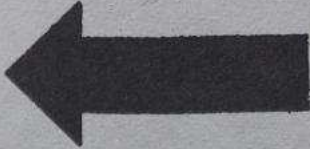


Insultare: articoli sui "Promessi Sposi", sulle Puglie, notiziari, ecc.

Fig. 51: «Il Polittecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 1

© Erede Steiner, per gentile concessione. Tutti i diritti riservati

**ABBIAMO BISOGNO
DELLA TUA OPINIONE**



- **Hal letto questo numero del "POLITECNICO", ed ora noi ti chiediamo**
- **quale articolo ti è piaciuto di più? quale di meno?**
- **quale argomento vorresti veder trattato?**
- **quale articolo ti è parso poco chiaro? perchè?**
- **quali idee, suggerimenti, proposte, consigli hai da darci?**

Scrivici: VIALE TUNISIA 29 - MILANO

LE TUE IDEE CI SONO NECESSARIE

Fig. 52: «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 4 (particolare)



Fig. 53: «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945, p. 4 (particolare)

Bibliografia

Testi di Elio Vittorini

- *Diario in pubblico* [1957], a cura di F. Vittucci, Milano, Bompiani, 2016.
- *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, a cura di D. Isella, Milano, il Saggiatore, 1967.
- *Le opere narrative* [1974], a cura di M. Corti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996, v. I.
- *Le opere narrative* [1974], a cura di M. Corti, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, v. II.
- *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1985.
- *Conversazione in Sicilia*, a cura di S. Pautasso, introduzione di G. Falaschi, con illustrazioni di R. Guttuso, Milano, Rizzoli, 1986.
- *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937* [1997], a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- *Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, a cura di R. Crovi, Torino, Aragno, 2001.

- *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito, C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006.
- *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, a cura di M. Rizzarelli, Milano, Rizzoli, 2007.
- *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

Testi critici su Elio Vittorini

- AA.VV., *Elio Vittorini*, a cura di P.M. Sipala, S. Scuderi, Atti del Convegno nazionale (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976), Catania, Greco, 1978.
- E. Ajello, *Elio Vittorini. La scrittura in cerca delle immagini*, in Id., *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2009, pp. 163-175.
- N. Ajello, *Intellettuali e PCI. 1944/1958*, Roma-Bari. Laterza, 1979.
- G. Alessi, *Da Vittorini a Guttuso: Conversazione in Sicilia*, in A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, atti del Congresso ADI (Genova, 15-18 settembre 2010), Novi Ligure, Città del silenzio, 2012.
- M. Alicata, *Elio Vittorini: «Nome e lagrime»*, «Oggi», n. 32, 9 agosto 1941, ora in Id., *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 80-83.

- M. Alicata, *La corrente di Politecnico*, «Rinascita», nn. 5-6, maggio-giugno 1946, ora in Id., *Scritti letterari*, cit., pp. 243-245.
- S. Antonielli, *Il primo Vittorini*, «Belfagor», X, n. 1, 31 gennaio 1955.
- A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972.
- A. Asor Rosa, *Il Politecnico*, «Epoca», n. 1307, 25 ottobre 1975.
- A. Baldini, *Working with images and texts: Elio Vittorini's Politecnico*, «Journal of Modern Italian Studies», v. 21, n. 1, 2016, pp. 50-64.
- G. Barberi Squarotti, *Discussione sul «Politecnico»*, in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento* [1961], Milano, Mursia, 1967, pp. 374-393.
- R. Bertoni, *Il dibattito più recente sul «Politecnico»*, «Il Ponte», XXXIII, nn. 11-12, novembre-dicembre 1977, pp. 1404-1426.
- F. Bianconi Bernardi, *Parola e mito in Conversazione in Sicilia*, «Lingua e stile», I, n. 2, maggio-agosto 1966, pp. 161-190.
- F. Bianconi Bernardi, *Simboli e immagini nella «Conversazione» di Vittorini*, «Lingua e stile», II, n. 1, aprile 1967, pp. 27-46.
- G.C. Bonacina, *Politica e cultura nel «Politecnico» di Vittorini*, «Epoca», n. 1285, 24 maggio 1975.
- G. Bonsaver, *Vittorini's American translations, parallels, borrowings and betrayals*, «Italian Studies», v. 53, n. 1, 1998, pp. 67-93.

- M. Borelli (a cura di), *«Il Politecnico» di Vittorini*, Roma, Oblique Studio, 2011.
- V. Bramanti, *Vittorini e le arti figurative*, «Lettere italiane», n. 2, 1988, pp. 270-280.
- V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, Pisa, ETS, 2018.
- S. Briosi, *La ragione culturale. Cultura e politica nel pensiero di Vittorini del «Politecnico»*, «Problemi», n. 21, 1970, pp. 900-905, 920-921.
- S. Briosi, *Invito alla lettura di Elio Vittorini*, Milano, Mursia, 1971.
- H. Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, «Rivista di letteratura italiana», XXV, n. 2, 2007, pp. 87-104.
- I. Calvino, *Progettazione e letteratura*, «Il Menabò», n. 10, 1967, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 127-149, ora in Id., *Saggi 1954-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, v. I, pp. 160-187.
- I. Calvino, *Il segreto di Albe Steiner*, «l'Unità», 3 settembre 1974, ora in Id., *Saggi 1954-1985*, cit., v. II, pp. 2799-2802.
- V. Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con introduzione e note di G. Lupo, vv. III, Torino, Aragno, 2007.
- S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.

- R. Cantoni, *Vittorini contro Togliatti*, «Il Giornale nuovo», 16 settembre 1975.
- E. Catalano, *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*, Bari, Progreedit, 2007.
- G. Cintioli, *Testo e immagini: Conversazione in Sicilia in edizione illustrata*, «Comunità», n. 24, aprile 1954, pp. 68-70.
- M. Corti, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., v. I, pp. XI-LX.
- R. Covi, *Il lungo viaggio di Vittorini. Una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998.
- R. Covi, *Vittorini cavalcava la tigre*, cit.
- O. Del Buono, *Maestro Vittorini, giornalismo e letteratura. La lezione del «Politecnico»*, «La Stampa-Tuttolibri», n. 812, luglio 1992.
- A. Di Grado, *Il silenzio delle madri. Vittorini da Conversazione in Sicilia al Sempione*, Catania, Prisma, 1980.
- A. Di Grado, *Le metafore del Politecnico*, in Id., *Il silenzio delle madri*, cit., pp. 111-127.
- A. Di Grado, *Il Politecnico*, «Mondoperaio», n. 11, novembre 1975.
- M. Di Lalla, *Togliatti e Vittorini*, «La Nazione», 25 settembre 1975.
- G. Einaudi, *Nessun veto a Politecnico*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 1063-1064.

- E. Esposito (a cura di), *Il dèmoni dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore, 2009.
- E. Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.
- G. Falaschi, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, con illustrazioni di R. Guttuso, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 5-54.
- G. Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, «Archivio Storico Fotografico», n. 5, 1987, pp. 34-40.
- E. Falqui, *Il fotografo e il poeta*, «Il Tempo», 26 gennaio 1954, ora con il titolo «*Conversazione in Sicilia*» illustrata in Id., *Novecento letterario italiano*, Firenze, Vallecchi, 1972, v. IV, pp. 751-754.
- G.C. Ferretti, *Gli astratti furori del Politecnico*, «Rinascita», n. 40, 10 ottobre 1975, pp. 21-22.
- G.C. Ferretti, «*Il Politecnico*»: tra divulgazione e avanguardia, in Id., *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, pp. 357-366.
- G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- M. Fini, *La polemica Togliatti-Vittorini*, intervista a R. Rossanda, «L'Europeo», 6 marzo 1975.
- M. Fini, *Pajetta spiega il caso Vittorini*, intervista a G. Pajetta, «L'Europeo», 28 settembre 1975.
- M. Fini, *Che cosa fu «Il Politecnico»*, intervista a M. Rago, «L'Europeo», 28 settembre 1975.

- M. Forti, S. Pautasso (a cura di), *Il Politecnico* [1960], Milano, Rizzoli, 1975.
- F. Fortini, *Che cosa è stato Politecnico*, «Nuovi Argomenti», n. 1, marzo-aprile 1953, ora in Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Bari, De Donato, 1973, pp. 59-79.
- F. Fortini, *Per un mancato editoriale del Politecnico*, «Studi novecenteschi», n. 5, luglio 1973, pp. 121-142, ora in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 237-244.
- F. Fortini, *Alla fine del «Politecnico»*, «Il Manifesto», 28 settembre 1975, ora in Id., *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti (1972-1985)*, Roma, Manifestolibri, 1997, pp. 94-97.
- F. Fortini, *Al lavoro con Vittorini*, «La Stampa-Tuttolibri», n. 33, giugno 1976.
- F. Fortini, *Da «Politecnico» a «Ragionamenti» 1954-1957*, in S. Chemotti (a cura di), *Gli intellettuali in trincea, politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, Padova, Cleup, 1977, pp. 13-18.
- L. Gasparotto, *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- G. Giudici, *L'esperienza del «Politecnico»*, «Comunità», n. 79, maggio 1960, pp. 77-80.
- G. Giudici., *Quando incontravo Vittorini al «Politecnico»*, «L'Unità», 6 aprile 1979.

- A. Giusa, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in M. Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini*, cit., pp. 75-87.
- A.R. Hermetet, *Elio Vittorini et Il Politecnico: le projet d'une «nouvelle culture»*, «Rlc-Revue De Litterature Comparee», v. 71, n. 2, April-June 1997, pp.165-165.
- R. Luperini, *La polemica fra Vittorini e Togliatti*, in Id., *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Ideologie, 1971, pp. 71-82.
- G. Lupo, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- G. Lupo (a cura di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini (1908-1966)*, numero monografico di «Il Giannone», XI, n. 22, luglio-dicembre 2013.
- M. Luzi, *L'immagine di Vittorini*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 897-900.
- L. Mangoni, *L'esemplare vicenda del «Politecnico»*, «Filologia e letteratura», X, n. 4, 1964, pp. 399-413.
- E. Marano, *Il Politecnico: il sistema delle immagini*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a. a. 2006/2007.
- G. Marchi (G. Bassani), *Situazione di Elio Vittorini*, «Emporium», a. XLVIII, v. XCV, n. 569, maggio 1942, pp. 206-211.

- M. Marras, *La fotografia in Americana. Suggestioni dagli States: da Archibald MacLeish ai documentary book*, in G. Lupo (a cura di), *Le cento tensioni*, cit., 63-90.
- M. Miccinesi, *Un'altra antologia: Il Politecnico*, «Uomini e libri», n. 54, giugno-luglio 1975.
- M. Milani, *From Risorgimento to Il Politecnico: impegno and intellectual networks in the Einaudi publishing house, 1945*, «Journal of Modern Italian Studies», v. 21, n. 1, 2016, pp. 35-49.
- M. Milani, *Impegno, national and transnational identities in Il Politecnico and Sud (1945-1947)*, «Modern Italy», v. 21, n. 2, May 2016, pp. 157-170.
- E. Montale, *L'arte e la vita*, «Corriere d'Informazione», 31 dicembre 1953-1 gennaio 1954, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (I Meridiani), v. I, pp. 1615-1620.
- U. Morra, *La nuova retorica di Vittorini*, «La nuova Europa», n. 45, 11 novembre 1945.
- B. Munari, *Un segno e fu Politecnico*, «La Stampa-Tuttolibri», luglio 1978.
- A. Negri, *Politica e cultura, ovvero Vittorini e Togliatti*, «La Fiera letteraria», LI, n. 38, 21 settembre 1975, pp. 3-4.
- P. Orvieto, *Vittorini e l'“accostamento fotografico”*, in AA.VV., *Letteratura & fotografia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, v. II, pp. 61-81.

- M.C. Paino, *Gli orienti da sogno di Elio Vittorini*, «Between», v. 1, n. 2, novembre 2011, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/viewFile/274/248> [Accessed 18 July 2018].
- M.C. Paino, *Silvestro strizza l'occhio ad Alessio*, in Ead., *Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, ETS, pp. 11-26.
- M.C. Paino, *La riscrittura di Conversazione come 'foto-romanzo'*, in Ead., *Il moto immobile*, cit., pp. 27-37.
- G.C. Pajetta, *Anche un militante*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 1072-1080
- P. Pancrazi, *Elio Vittorini narratore lirico*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 1941, ora in Id., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, v. III, pp. 101-105.
- A. Panicali, *Elio Vittorini: dal «Quaderno sardo» a «Sardegna come un'infanzia»*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIII, nn. 2-3, maggio-dicembre 1969, pp. 425-431.
- A. Panicali, *Sulla collaborazione al «Bargello»*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 955-970.
- A. Panicali, *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc, 1974.
- A. Panicali, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- A. Panicali, *Politecnico*, in Ead., *Elio Vittorini*, cit., pp. 204-232.

- R. Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, «Arabeschi», n. 4, giugno-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/conversazione-illustrata-contrabbando-fototestualein-elio-vittorini/> [Accessed 30 June 2018].
- S. Pautasso, *L'allusività simbolica di Conversazione in Sicilia*, «Sigma», n. 11-12, dicembre 1966, pp. 61-92, ora in Id., *Elio Vittorini*, Torino, Borla, 1967, pp. 79-134.
- G. Pintor, *L'allegoria del sentimento (Conversazione in Sicilia)*, «Prospettive», nn. 16-17, 15 aprile-15 maggio 1941, ora in Id., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1950, pp. 155-158.
- G. Pintor, *La lotta contro gli idoli (Americana)*, in Id., *Il sangue d'Europa*, cit., pp. 208-219.
- G. Prezzolini, *Il mio carteggio con Vittorini*, «Nuova antologia», CXIII, n. 2127, luglio-settembre 1978, pp. 205-219.
- A. Recupero, *Sulla polemica tra Vittorini e Togliatti*, in AA.VV., *Elio Vittorini*, cit., pp. 175-184.
- A. Rella, *Elio Vittorini e la seduzione delle immagini. Dal Politecnico a Conversazione illustrata*, Stettino, Italianistica sedinensis, 2011.
- M. Ricciardi, *Vittorini e il «Politecnico»: ideologia letteraria e ideologia dell'impegno*, in AA.VV., *Elio Vittorini*, cit., pp. 161-174.
- M. Rizzarelli, *Il lungo viaggio nelle Città del mondo*, «Chroniques italiennes», nn. 79-80, febbraio-marzo 2007, pp. 67-80.

- M. Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, catalogo della mostra (Siracusa, Ex Convento del Ritiro, 30 giugno-10 luglio 2006 – Catania, ex Monastero dei Benedettini, 7-14 maggio 2007), Acireale-Roma, Bonanno, 2007.
- M. Rizzarelli, *Postfazione*, in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica dell'edizione Bompiani del 1953, cit., pp. V-XIX.
- M. Rizzarelli, *Parole “solo per avventura” quotidiane. Vittorini pubblicista*, in C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore. Giornalismo e letteratura nel Novecento*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 333-347.
- M. Rizzarelli, «*Qualcosa che somiglia al latte e al miele*»: *le ragioni di un'autobiografia in pubblico*, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 113-125.
- M. Rizzarelli, «*Che le parole salvino l'immagine*». *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 205-223.
- R. Rodondi, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985.
- R. Rodondi, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., pp. XVII-L.
- R. Rodondi, *Nota al testo*, in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. XVII-XXV.

- M. Romano, «*Il Politecnico*» e l'intellettuale della «*Resistenza*», in Id., *Gli stregoni della fantacultura. La funzione dell'intellettuale nella letteratura italiana del dopoguerra (1945-1975)*, Torino, Paravia, 1977, pp. 17-39.
- E. Sanguineti, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1966, pp. VII-XV.
- M. Sechi, *Forme e figure di città negli anni del «Politecnico»*, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit., pp. 31-48.
- A. Seroni, *Fede e simboli in Sicilia (postilla a Vittorini)*, in Id., *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1944, pp. 255-261.
- M. Serri, *Elio Vittorini*, in W. Pedullà, N. Borsellino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana. Le forme del realismo*, Milano, Motta, 1999, v. XI, pp. 490-515.
- A. Stancanelli, *Vittorini e i balloons. I fumetti del «Politecnico»*, Acireale-Roma, Bonanno, 2008.
- G. Trevisani, *La tipografia è il vizio segreto di Vittorini*, «*Pesci rossi*», XVI, n. 5, maggio 1947, pp. 22-23.
- G. Trevisani, *Le fotografie di Elio Vittorini*, «*Popular Photography Italiana*», n. 107, maggio 1966, pp. 32-37.
- G. Ungarelli, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, «*Belfagor*», LXIII, n. 5, 2008, pp. 501-521.

- B. Van Den Bossche, *L'idea della letteratura nel «Politecnico» (1945-1947)*, in G. Baroni (a cura di), *Letteratura e riviste*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 31 marzo-2 aprile 2004), numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», a. XXII, v. II, n. 3, pp. 247-250.
- B. Van Den Bossche, J. Baetens, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, «Testo», XXXIV, n. 65, gennaio-giugno 2013, pp. 95-104.
- B. Van Den Bossche, J. Baetens, *Back Home, Back to the Image? The editorial history of Conversazione in Sicilia as a case of tense relations between literature and photography*, «Italian studies», n. 1, gennaio-aprile 2015, pp. 117-130.
- A. Vecchiutti, *Concezione e ruolo della letteratura nel Politecnico di Vittorini*, «Problemi», n. 69, 1984, pp. 54-72.
- F. Vittucci, *Introduzione*, in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, cit., pp. 5-16.
- M. Zancan, *Il Politecnico settimanale (settembre 1945-aprile 1946)*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXVI, nn. 2-3, maggio-dicembre 1972, pp. 412-430.
- M. Zancan, *«Il Politecnico» e il Pci tra Resistenza e dopoguerra*, «Il Ponte», XXIX, nn. 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 994-1010.
- M. Zancan, *Il Politecnico mensile (maggio 1946-dicembre 1947)*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, n. 3, settembre-dicembre 1975, pp. 517-544.
- M. Zancan, *Elio Vittorini: da «Il Politecnico» a «Il Menabò»*, in AA.VV., *Elio Vittorini*, cit., pp. 225-254.

- M. Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronache e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.
- M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte*, in G. Tinazzi, M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo* [1983], Venezia, Marsilio, 1990, pp. 39-76.
- M. Zancan, «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, in E. Esposito (a cura di), *Il dèmon dell'anticipazione*, cit., pp. 31-44.
- M. Zancan, «*Il Politecnico*»: progetti per una nuova cultura, in V. Brigatti, S. Cavalli (a cura di), *Vittorini nella città politecnica*, cit., p. 9-18.

Riferimenti teorico-metodologici e altri testi citati

- «*Il Politecnico*» [1945-1947], ristampa anastatica, Torino, Einaudi, 1989.
- AA.VV., *Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- AA.VV., *Albe Steiner. Comunicazione visiva*, Milano, Alinari, 1977.
- J. Baetens, A. Gonzalez (a cura di), *Le roman-photo*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

- J. Baetens, *La lecture narrative de l'image photographiques*, in J.P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, Ph. Ortel (a cura di), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 339-348.
- J. Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- J. Baetens, S. Giovenco, *Le roman-photo: Images d'une Istoire*, «Arabeschi», n. 4, luglio-dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/le-roman-photo-images-dune-histoire/> [Accessed 28 June 2018].
- G. Barnhisel, James Lughlin, *New Directions, and the remaking of Ezra Pound*, Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2005.
- R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso* [1982], Einaudi, Torino 2001.
- C. Basili, *La ricerca "per soggetto" dell'informazione in Internet*, in «Biblioteche oggi», XIII, n. 6, 1995.
- G. Bertelli, G. Bollati (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, Torino, Einaudi, 1979.
- C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- G. Bianchino, A.C. Quintavalle (a cura di), *Il rosso e il nero: figure e ideologie in Italia 1945-1980*, Parma-Milano-Martellago (VE), CSAC-Electa-Element S.p.a., 1999.
- G. Bianchino, *Fotografia e grafica*, in U. Lucas (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 613-627.

- J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2003.
- G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- I. Calvino, *Ragazzo negro* di Richard Wright, «l'Unità», 8 maggio 1947, ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995, pp. 1463-1465.
- I. Calvino, *Prefazione 1964*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, C. Milanini, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1991, v. I, pp. 1184-1204.
- C. Casero, *La strada e il suo doppio. Le vetrine di Albe Steiner per La Rinascente a Milano*, «Ricerche di S/Confine», II, n. 1, 2011, pp. 59-68.
- A. Cellinese, *Le riviste fotografiche: «Life», «Look» e l'importazione di uno stile americano*, in E. Scarpellini, J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Milano, il Saggiatore, 2008, pp. 125-155.
- M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 86.
- M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 69-115.
- M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, cit.

- F. Contorbia (a cura di), *Giornalismo italiano 1939-1968*, 3 voll., Milano, Mondadori (I Meridiani), 2009.
- L. Crocenzi, *Cultura della fotografia*, a cura di I. Zannier, Spilimbergo, CRAF, 1996.
- L. Crocenzi, *Un racconto per immagini*, a cura di F. Amodeo, A. Giusa, R. Turrin, Spilimbergo, CRAF, 2003.
- P.P. D'Attorre, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 1991.
- G. Desideri, *Antologia della rivista Corrente*, Napoli, Guida, 1979.
- E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
- A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.
- I. Granata, *L'«Omnibus» di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937-gennaio 1939)*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis, 2017.
- H. Langa, "At least half the pages will consist of pictures": *New Masses and Politicized Visual Art*, «American Periodicals: A Journal of History & Criticism», v. 21, n. 1, 2011, pp. 24-49.
- R. Leydi, *L'uomo che cambiò i giornali*, intervista a M. Huber, «L'Europeo», 5 settembre 1974.

- U. Lucas, M. Bizzicari (a cura di), *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945-1980*, Dedalo, Bari, 1981.
- U. Lucas (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20*, cit.
- U. Lucas, T. Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.
- A. Luzi, *Parola e immagine nella rivista «Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)»*, in G. Baroni (a cura di), *Letteratura e riviste*, Atti del Convegno internazionale (Milano, 31 marzo – 2 aprile 2004), numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», XXII, n. 3, 2005, pp. 29-34.
- A. Madesani, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2008.
- L. Mangoni, *Riviste del Novecento*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, v. I, pp. 947-981, ora in Ead., *Civiltà della crisi: cultura e politica in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Viella, 2013, pp. 101-146.
- L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- E. Mondello, *Le riviste del primo novecento*, in W. Pedullà, N. Borsellino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana. La nascita del moderno*, Milano, Motta, 1999, v. X, pp. 286-310.
- E. Mondello, *Le riviste del secondo novecento*, in W. Pedullà, N. Borsellino (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana. Le forme del realismo*, Milano, Motta, 1999, v. XI, pp. 82-106.

- T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino, Einaudi, 2011.
- G. Mura, *Conservazione vs fruizione? Dal supporto cartaceo al supporto digitale*, in «Biblioteche oggi», XXI, n. 7, 2003.
- N. Newhall, *The Caption. The Mutual Relation of Words/Photographs*, «Aperture», n. 1, 1952, pp. 66-79.
- T. Numerico, D. Fiormonte, F. Tomasi, *L'umanista digitale*, Bologna, il Mulino, 2010.
- A. Paladini, *Vittorini e la forma interrogativa*, «Cosmopolita», n. 40, 1945.
- A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Bari-Roma, Laterza, 1998.
- F. Patellani, *Il giornalista nuova formula*, in E.F. Scopinich (a cura di), *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, Milano, Domus, 1943.
- C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
- M.A. Pelizzari, *Photography and Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- C.A. Quintavalle (a cura di), *Farm Security Administration (la fotografia sociale americana del New Deal)*, Parma, Istituto Storia dell'Arte Università, 1975.
- C.A. Quintavalle, *Pubblicità. Modello sistema e storia*, Milano, Feltrinelli, 1977.

- C.A. Quintavalle, *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- L. Raimondi, A. Pancaldi, *Storia delle origini e dell'attività del Convitto Rinascita*, «Rinascita», XII, n. 9, settembre 1955, pp. 553-555.
- S. Ruffolo, *Vestire i giornali* [1986], Torino, Gutenberg 2000, 1987.
- A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- C. Serafini (a cura di), *Parola di scrittore*, cit.
- A. Simonini, *Cent'anni di riviste: la vittoria della critica sulla letteratura*, Bologna, Calderini, 1993.
- S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], Einaudi, Torino 2004.
- Albe Steiner, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978.
- Albe Steiner, *Foto-grafia. Ricerca e progetto*, a cura di L. Steiner, M. Cresci, Roma, Laterza, 1990.
- Anna Steiner, *Albe Steiner*, Mantova, Corraini, 2006.
- Anna Steiner, *Licalbe Steiner. Grafici partigiani*, Mantova, Corraini, 2015.
- W. Stott, *Documentary expression and Thirties America*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

- E. Taramelli, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino, Società editrice internazionale, 1995.
- G. Tinazzi, M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, cit.
- V. Tosi, *Paul Strand, per un centenario mancato*, «Fotologia», nn. 16-17, 1993, pp. 7-17.
- G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino, 1990.
- E. Vittorini (a cura di), *Americana* [1941], Milano, Bompiani, 2012.
- C. Zavattini, *Diario: Roma 13 aprile 1953*, «Cinema Nuovo», II, n. 10, 1953.