

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Da Vittorini a Guttuso: *Conversazione in Sicilia*

Giovanni Alessi

1) Ambito e finalità dell'intervento

Il presente intervento si colloca nell'ambito della narrativa illustrata della seconda metà del novecento. Rientrano nella narrativa illustrata tutte quelle storie d'invenzione in cui le illustrazioni sono nate in accordo con il testo narrativo o sono una sua diretta emanazione: le immagini non hanno una semplice funzione didascalica o estetica, ma hanno la capacità di scandire e arricchire il messaggio verbale, formando con il testo verbale un «corpo discorsivo organizzato secondo leggi proprie»¹. Scopo teorico della presente ricerca è indagare i “confini” e i “passaggi” che uniscono e dividono il registro figurativo e quello verbale all'interno delle edizioni illustrate di *Conversazione in Sicilia*, nel tentativo di mostrare le relazioni dinamiche, le contaminazioni e l'autonomia dei due mezzi comunicativi.

2) Premessa teorica

1. La definizione di illustrazione

Le illustrazioni, per loro natura, appartengono alla famiglia delle immagini, distinguendosi da queste solo per la loro finalità specificata, quella cioè di essere poste a corredo di un messaggio verbale. Per studiare la natura e le proprietà delle illustrazioni ci rifaremo quindi alla natura e alle proprietà delle immagini. In ordine alla percezione le illustrazioni sono, come la lingua, un mezzo con cui trasmettere e ricevere un messaggio, fungono cioè da mediazione. Esse però, rispetto al *medium* verbale, si comportano come un *medium* dalle caratteristiche peculiari: l'immagine sembra essere totalmente trasparente rispetto all'oggetto, mostrandolo direttamente. Ciò si realizza perché l'immagine si pone nei medesimi termini della struttura di significato dell'oggetto riprodotto, tende cioè a divenire un *inmedium*: «potrebbe dirsi quasi con più ragione un *inmedium* che un *medium*: media immediatamente»². Utilizzando la seconda delle distinzioni triadiche del segno teorizzata da Peirce, quella in cui il segno è considerato in rapporto all'oggetto (icona, indice e simbolo), nella comunicazione visuale ha un ruolo centrale, anche se non esclusivo, il segno di tipo iconico. In questo tipo di segno il significante rinvia al significato per analogia: l'icona comunica direttamente un'idea per la somiglianza con l'oggetto che lo rappresenta.

¹ GIOVANNA ZAGANELLI – ANDREA CAPACCIONI, *Catalogare l'universo*, Torino, Testo&immagine, 2004, p. 23.

² GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 27-28.

In ordine all'interpretazione le illustrazioni mostrano però la loro natura codificata: la riproduzione di un oggetto avviene utilizzando un insieme di regole di trasposizione. Per questo le immagini, con tutte le conseguenze che questo comporta, vanno "lette". Utilizzando ancora una volta gli strumenti teorici elaborati da Peirce, le illustrazioni – come il linguaggio verbale – utilizzano un segno di tipo simbolico, in cui il rapporto tra il significante e il significato è basato su leggi convenzionali accettate dalla collettività.

II. Il rapporto tra le illustrazioni e il registro verbale

La base teorica che permette il confronto tra messaggio iconico e messaggio iconografico è l'appartenenza di entrambi alla categoria dei codici: i due messaggi strutturano un linguaggio composto di segni, finalizzato alla comunicazione di un significato. La medesima natura segnica permette di articolare il rapporto tra messaggio iconico e iconografico in base alla duplice articolazione del significante e del significato.

Per quanto riguarda il significante la scrittura, in quanto materiale alfabetico, è percepita dall'occhio come un insieme di segni impressi sul foglio in ordine orizzontale, ed è definibile con il termine di «iconicità grafica»³. In questo senso la scrittura condivide con il disegno la stessa fonte originaria di atto grafico collocata all'interno di uno spazio, dando vita ad una molteplicità di forme di integrazione e di distinzione grafica. Nell'analisi delle illustrazioni in relazione allo spazio è necessario tenere presenti tre aspetti: la forma dell'illustrazione, la grandezza, la posizione dentro lo spazio scritto. La forma dell'immagine è determinata dalla presenza o meno di una cornice e dalle caratteristiche di quest'ultima. La vignetta fornita di cornice realizza un insieme quasi indipendente, non integrato nella realtà tipografica della pagina. In questo caso la vignetta taglia brutalmente il testo e si pone come una presenza statica in confronto al fluire della parola. Inversamente, la vignetta che non è fornita di cornice ha la tendenza ad integrarsi nello spazio circostante⁴.

La dimensione della vignetta, o la presenza di più vignette all'interno di una stessa pagina, comportano delle variazioni sull'effetto complessivo che il testo ha sul lettore. Immagini di grande dimensione, che arrivino a occupare la metà o i tre quarti della pagina, oppure la presenza di più immagini all'interno della stessa, hanno l'effetto di alleggerire visivamente il testo, rendendo i suoi contenuti semantici relativamente più immediati. Inversamente, le immagini di dimensione ridotta

³ GIOVANNA ZAGANELLI, *Dalla lingua all'immagine*, Milano, Lupetti, 1999, p. 16.

⁴ «Alla vignetta incorniciata da un contorno rettilineo occupante l'intera larghezza dello spazio tipografico si accompagna la vignetta a lato che lo scritto inquadra talora a linee marginali rette, talora a linee sinuose, con effetto di ritaglio del nero tipografico; la vignetta può allora uscire dal limite della tipografia e sconfinare sul margine bianco della pagina. Le soluzioni sono molteplici: vignette libere da contorni o delimitate da cornici; costrette da un lato e sfuggenti da un altro». GIOVANNI POZZI, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, p. 136.

segnano il prevalere della iconicità grafica: per questo il testo appare visivamente e semanticamente più denso.

Rispetto al posizionamento delle vignette all'interno della pagina, gli esempi precedenti si riferivano al caso d'illustrazioni intercalate all'interno del messaggio linguistico. In questo primo caso lo spazio unitario della scrittura è frantumato dalla presenza delle illustrazioni. In alternativa le immagini possono essere collocate nei punti di chiusura o di apertura del testo verbale – capitoli e paragrafi – consentendo allo spazio della scrittura di mantenere la sua integrità. Sia le vignette intercalate all'interno del testo scritto, sia le vignette collocate all'inizio e alla chiusura dei singoli capitoli o paragrafi, hanno in comune la scelta dell'autore di inserire le illustrazioni all'interno dello spazio complessivo della scrittura. L'illustratore, in opposizione a questa possibilità, può concentrare le vignette in un unico spazio isolato all'interno del libro. Viene creata in questo modo una sezione apposita, normalmente collocata a metà dell'opera o al termine della storia narrata, completamente distaccata dallo spazio della scrittura. Nel caso delle vignette concentrate alla fine del testo, lo spazio della scrittura mantiene pienamente la sua integrità.

A livello del significato, in primo luogo, i due codici trasmettono dei contenuti che in forme e modalità diverse contribuiscono a formare il senso complessivo dell'opera. Tra il messaggio iconografico e quello iconico possiamo avere un rapporto paritetico: illustrazioni e testo verbale trasmettono dei contenuti distinti e alterni, dalla cui integrazione il lettore risale al senso compiuto del messaggio. Il messaggio verbale si può, per esempio, occupare della trasmissione dei significati di natura narrativa, mentre il dato iconico può trasmettere i significati di natura descrittiva. Normalmente, data l'intima connessione tra i due piani, questo alternarsi tra le due modalità di espressione è realizzabile solo se l'autore del testo verbale è il medesimo autore delle illustrazioni. In alternativa entrambi possono trasmettere gli stessi concetti, in una funzione di ridondanza⁵. In quest'ultimo caso i significati comunicati dalle illustrazioni sono una traduzione⁶ di quelli trasmessi dal messaggio verbale e restano ad essi subalterni. Nonostante ciò, i significati trasmessi dalle immagini subiscono nel processo di traduzione delle variazioni di senso, modificando e arricchendo

⁵ «In effetti, sin dall'apparizione del libro, il legame tra testo e immagine è frequente; questo legame sembra essere stato poco studiato da un punto di vista strutturale; qual è la struttura significativa dell'“illustrazione”? L'immagine raddoppia certe informazioni del testo, in un fenomeno di ridondanza, oppure il testo aggiunge un'informazione inedita all'immagine?». ROLAND BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Edition du Seuil, 1982, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso* Torino, Einaudi, 2001, p. 28.

⁶ Per ricostruire la teoria della traduzione ci siamo rifatti alle opere: ENRICO ARCAINI, *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Patron, 1991; JAY DAVID BOLTER, *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*, Hillsdale, N. J., LEA, 1991, trad. it. *Lo spazio dello scrivere*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; LUBOMIR DOLEZEL, *Heterocosmica. fiction and Possible Worlds*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1998, trad. it. *Heterocosmica: fiction e mondi possibili* Milano, Bompiani, 1999; ROMAN JAKOBSON, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, trad. it. *Problemi di linguistica generale* Milano, Feltrinelli, 1966; JURII MICHAILOVICH LOTMAN, *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998; GIOVANNA ZAGANELLI, *Dalla lingua all'immagine*.

il contenuto complessivo dell'opera: «È tuttavia impossibile che la parola “raddoppi” l'immagine: perché nel passaggio da una struttura all'altra si elaborano fatalmente dei significati secondi»⁷. Nella narrativa illustrata generalmente i significati comunicati dalle immagini sono subalterni a quelli trasmessi verbalmente. Ciò è dovuto alla modalità con cui l'illustratore si rivolge allo scritto, che per forza di cose egli considera come un paradigma dal quale selezionare certi dati e scartarne altri.

3) *Le edizioni illustrate di Conversazione*

I. Conversazione in Sicilia: l'edizione illustrata con fotografie di Croceni

Nel 1953 esce la prima edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*⁸. Vittorini seleziona e inserisce nella sua opera centottantotto fotografie, la maggior parte delle quali scelte tra quelle che il giovane fotografo Croceni aveva realizzato in Sicilia sotto la sua direzione⁹. Le illustrazioni, inserite contestualmente ai sintagmi del testo scritto a cui si riferiscono, prive di cornici atte a delimitarne l'ambito, sono integrate pienamente con il testo verbale: esse non interrompono la progressione ricettiva dell'occhio che guarda, ma la completano, la inglobano in un solo tempo di attenzione con lo scritto.

Nel piano dei significati l'integrazione è facilitata anche dalla natura dei concetti trasmessi dal linguaggio verbale. Silvestro ci presenta la realtà che lo circonda tramite delle immagini, delle istantanee, che si succedono una dopo l'altra: in altri termini sia il linguaggio verbale che quello iconico trasmettono dei significati descrittivi¹⁰. A nostro avviso, in questa edizione di *Conversazione*, la ricchezza e l'ampiezza dell'apparato illustrativo permettono al soggetto di passare liberamente dalla lettura delle immagini alla lettura del testo verbale. Da questa possibilità di approccio multiplo si ricava un sostanziale equilibrio tra immagini e scrittura: esse s'integrano e s'interpretano vicendevolmente.

⁷ ROLAND BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 17

⁸ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Valentino Bompiani Editore, 1953, settima edizione del testo, prima edizione illustrata a cura dell'autore e con la collaborazione di Luigi Croceni, p. 202.

⁹ «Di circa milleseicento fotografie che Croceni “scattò” sotto la mia direzione, io poi ho potuto, nel montaggio utilizzarne solo centosessantanove (talune delle quali, a dire il vero, “scattate” da Giovanni Pirelli) [...]. Ho dovuto anche ricorrere, per colmare dei vuoti, a sette fotografie di Giacomo Pozzo Bellini e a dodici particolari tratti da comuni cartoline». ELIO VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, «Cinema Nuovo», 1954, III, 33, 15 aprile.

¹⁰ «*Conversazione* era già, nella sostanza propria, narrazione che procedeva per blocchi di immagini, per movimenti, per modi cromatici anche». CINTOLI, *Conversazione in Sicilia in edizione illustrata. Testo e immagini*, in «Comunità», n. 23, febbraio 1954, p. 70.

II. *Conversazione in Sicilia: l'edizione illustrata con fotografie di Ragazzini*

L'edizione Strenna di *Conversazione*¹¹, curata da Soavi, è illustrata con trenta fotografie realizzate da Ragazzini precedentemente e indipendentemente dal progetto illustrativo. Soavi, probabilmente, avendo avuto l'occasione di visionare il materiale realizzato dal fotografo in Sicilia, decise di acquisirlo al fine di selezionarlo e montarlo all'interno di *Conversazione*. Ciò presuppone la presenza di tre autori che in forme e modi distinti hanno collaborato a strutturare l'opera: Vittorini, autore del testo verbale; Ragazzini autore dell'apparato iconico; Soavi, il regista che ha montato il testo iconico all'interno di quello verbale.

Dal punto di vista materiale le immagini, rispetto al testo scritto, sono disposte con discrezione: esse si collocano all'inizio dei rispettivi capitoli a cui si riferiscono. Per questo le illustrazioni non interrompono il processo lineare di lettura, ma obbligano il lettore a una pausa per integrare il messaggio iconico con quello verbale.

Il rapporto che s'instaura tra il messaggio verbale e quello iconico è di tipo subalterno: i significati trasmessi dalle fotografie sono subordinati a quelli trasmessi verbalmente. Soavi, considerando l'opera di Vittorini come un paradigma, seleziona e inserisce le fotografie di Ragazzini subordinandole al testo verbale. Le immagini, oltre a trasmettere dei significati descrittivi, se lette alla luce del testo verbale, hanno un'evidente funzione simbolica: esse evidenziano e interpretano il testo verbale seguendo le intenzioni del regista. È Soavi, in definitiva, che leggendo il testo verbale e interpretandone il significato, guardando le immagini e cogliendone le sfumature e i giochi di forme, traccia tra i due mezzi comunicativi delle intersezioni di senso, costruendo rimandi e sottolineando significati.

III. *Conversazione in Sicilia: l'edizione illustrata da Guttuso*

Tra il 1941 e il 1943, dieci anni prima dell'edizione illustrata Bompiani, Guttuso disegna sedici tavole a china per quella che sarebbe stata la prima edizione illustrata del capolavoro vittoriniano. Il progetto, rimasto incompiuto, troverà realizzazione nella prima edizione *Rizzoli* del 1986¹². In questa edizione il lettore si confronta con il testo verbale di *Conversazione* che è riprodotto senza nessuna interruzione, mantenendo la sua originaria integrità narrativa e spaziale. Solo dopo aver terminato la lettura del romanzo esso trova, collocate in uno spazio appositamente ideato, le sedici tavole di Guttuso, accanto alle quali il regista ha riportato i sintagmi del testo verbale a cui le immagini si riferiscono. Tale impostazione parte dal presupposto che Guttuso, nella realizzazione

¹¹ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Elli & Pagani (Olivetti - Edizioni Strenna), 1973, con fotografie di Enzo Ragazzini.

¹² ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1986, con illustrazioni a cura di Renato Guttuso. All'edizione del 1986 della *Rizzoli*, seguiranno altre due della *Bur*, quella del 1988 e del 2006. In queste due edizioni le illustrazioni di Guttuso sono inserite all'interno del messaggio linguistico.

delle immagini, si sia riferito a precisi passi del messaggio iconografico. Questa ipotesi è surrogata dall'immagine che rappresenta il "piccolo siciliano" nell'atto di imprecare: in essa Guttuso riporta in calce, nella parte inferiore del disegno, il passo preciso da cui ha tratto l'ispirazione.

Nell'edizione del 1986 il confine materiale che separa il testo verbale da quello iconico è nettamente marcato: il lettore si trova a confrontarsi con due distinti romanzi, quello originale di Vittorini che mantiene la sua integrità, e quello per immagini di Guttuso. Questa impostazione è probabilmente motivata dall'intenzione del regista di non sovrapporsi, con proprie iniziative autonome, ai due autori. Dal punto di vista dei significati trasmessi, tale veste editoriale accentua l'autonomia delle immagini, che risultano pur sempre collegate al testo verbale tramite i richiami riportati in calce nella pagina di destra: le illustrazioni traducono e interpretano visivamente dei determinati elementi del testo, restando ad esso subordinato¹³. Inoltre, dall'esame dei disegni emerge la propensione di Guttuso ad accentuare gli elementi realistici del testo: egli legge *Conversazione* sottolineandone il valore documentario, illustrando quelle parti in cui emergono gli oggetti e le persone. Attraverso queste descrizioni realistiche emerge però, in modo evidente, anche un'intensa carica poetica, trasmettendo dei significati di natura lirica e patemica.

4) *Analisi delle immagini*

I. L'edizione illustrata con fotografie di Crocenzi: la madre

Proponiamo in questa parte dell'intervento un'analisi esemplificativa del rapporto tra testo verbale e iconico così come si realizza nelle tre edizioni illustrate di *Conversazione*. Nel capitolo nono dell'edizione del 1953, Silvestro "sale" verso il paese della sua infanzia, apprestandosi ad incontrare la madre. Nel capitolo decimo, dopo che il protagonista è approdato nel paese, continua il suo itinerario in verticale: la madre abita nei quartieri alti e Silvestro si arrampica verso di essa tra strade, scale e case. L'effetto della verticalità è amplificato dalla grande fotografia riportata a pagina cinquanta: essa raffigura un'impervia scalinata, che dal basso sale vertiginosamente verso l'alto (fig. 1). Nelle due colonne della stessa pagina, in basso, il messaggio iconico ci narra della «quarta dimensione»¹⁴ e di quella scalinata che riemerge dai ricordi di Silvestro giovane in visita ai nonni. Nella pagina di destra, in alto, campeggia il titolo-intestazione «Il più pieno del viaggio»¹⁵. La colonna di destra è occupata dal testo verbale, mentre in quella di sinistra domina la fotografia di un volto di bambino seguita da un breve brano scritto (fig. 1). La grande fotografia della scalinata

¹³ «Poi ci sono le illustrazioni che fanno letteratura a sé stante, vale a dire un testo altro, complementare con quello di Vittorini, ma certamente capace di raccontare autonomamente situazioni e ambienti di una Sicilia anteguerra profondamente conosciuta e altrettanto profondamente amata dal pittore». TOMMASO PALOSCIA, *Renato Guttuso, illustratore di prima grandezza*, in: RENATO GUTTUSO, *Guttuso mediterraneo*, La Spezia, Biennale d'arte, 1987, p. 126.

¹⁴ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, edizione del 1953, cit., p. 50.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

accentua il senso della verticalità che viene a identificarsi con il viaggio nella “quarta dimensione”. Nella pagina cinquantuno il titolo-intestazione ci indica il significato chiave di quello che sta succedendo: siamo sulla soglia del punto culminante del viaggio, «nel più pieno del viaggio nella quarta dimensione»¹⁶. Lo scritto della colonna di sinistra della stessa pagina termina con Silvestro che attraversa la soglia della casa materna: «Spinsi la porta ed entrai in casa e da un'altra stanza una voce disse: [...]»¹⁷. Il lettore da questa colonna passa con lo sguardo a quella di destra, ma non trova il testo scritto, bensì la fotografia in primo piano di un bambino. Sotto la fotografia riprende il filo del discorso:

« – Chi è? – E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da un'altra stanza. – Signora Concezione –, dissi»¹⁸.

La fotografia posta tra i due sintagmi denota il mutamento avvenuto nell'animo di Silvestro, il suo riscoprirsi, fanciullo, interpellato dalla voce della madre. È così compiuto il viaggio nella “quarta dimensione”, il protagonista è ora introdotto dalla voce della madre nel regno onirico e mitico dell'infanzia.

Il lettore, voltando pagina, si aspetterebbe di trovare la descrizione iconica e iconografica della madre del protagonista, invece, inaspettata, nelle due pagine successive (pp. 52-53) è collocata una cartolina di una città arroccata sui monti, che si distende totalmente per le due facciate del testo (fig. 2). L'immagine di questo paese, che si estende verticalmente, introduce un elemento di apparente discontinuità. Il lettore è portato a intrecciare i significati legati alla sfera materna ai significati visivi che emergono dalla cartolina: la figura materna s'identifica con la dimensione spaziale, mentre la dimensione spaziale, visuale, diviene il segno dei significati riferibili alla madre. La città è il simbolo spaziale del regno delle madri, che s'identifica nel luogo mitico e onirico del ricordo, e l'entrata di Silvestro nel paese indica il suo ingresso in questo regno.

Voltando nuovamente pagina, nella parte superiore della pagina cinquantaquattro, Vittorini inserisce una fotografia in soggettiva che raffigura una donna, sotto è riportata la didascalia «Madre a Siracusa»¹⁹ (figura 3). Nella parte inferiore è inserito il testo verbale, che corrisponde all'*incipit* dell'undicesimo capitolo, e dove si caratterizza la fisionomia della madre di Silvestro:

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

«La signora apparve, alta, con la testa chiara, e io riconobbi perfettamente mia madre, una donna alta coi capelli castani quasi biondi, e il mento duro, il naso duro, gli occhi neri. Aveva sulle spalle una coperta rossa in cui si teneva calda»²⁰.

Nella pagina di destra, in alto, è riportato il titolo-intestazione «Mia madre»²¹. La colonna di sinistra della stessa pagina è occupata dal messaggio verbale, mentre quella di destra, per intero, è occupata da una fotografia che si estende principalmente in altezza, che mostra lo spaccato di un corridoio scuro che termina in una stanza illuminata (fig. 3). In questo caso l'immagine traduce i significati insiti nel messaggio verbale: i due mezzi comunicativi nelle pagine che seguiranno ricostruiscono in perfetto parallelo la figura della madre e il mondo in cui essa s'identifica.

II. L'edizione illustrata con fotografie di Ragazzini: la testa mozzata e il volto del bambino

L'immagine, che apre il capitolo quattordicesimo di questa edizione, riproduce la testa mozzata di un animale appoggiata, con il muso verso il basso, sopra un tronco tagliato (fig. 4). La prima impressione, dinnanzi a questa immagine singolare e cruda, è di disorientamento. Il lettore non comprende la sua relazione con il testo, salvo coglierne l'aspetto più significativo: l'occhio dell'animale, che si distingue in modo chiaro e nitido, sembra essere intento a "guardare". Il capitolo introdotto da questa fotografia contiene la narrazione da parte di Concezione del suo ultimo parto. L'immagine, con questo "occhio" che sembra intento a osservare, traduce e sottolinea i giochi di sguardi che il messaggio verbale comunica. All'inizio del capitolo Silvestro, mentre è a tavola, "guarda" la madre:

«Tornammo a tavola e come la guardavo senza parlare lei mi disse: – ma che mi guardi? E io dissi: – Non ti posso guardare? – Bé, – disse mia madre – se vuoi guardami, guardami, ma finisci di mangiare»²².

Concezione, nella narrazione al figlio del suo ultimo parto, ricorda che, quando aveva avuto le doglie, il marito timoroso «non voleva vedere»²³ mentre i figli, Silvestro e Felice, erano «lì a guardare»²⁴, e lo stesso nascituro «era lì a guardare, fuori con tutta la testa e gli occhi aperti»²⁵.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, edizione del 1973, cit., p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

L'immagine a pagina novantanove ci mostra la sofferenza tramite il volto intimorito di un bambino (fig. 5). Esso è ripreso a mezzo busto, con i capelli scompigliati e un volto dolce e ovale. Intorno alle labbra socchiuse sembra di poter cogliere dei segni di escoriazione, indizio di una qualche forma di malattia. Il punto focale dell'immagine sono gli intensi occhi del bambino che, privi di colore, guardano in profondità l'osservatore fuori-campo. Mentre, a sua volta, l'osservatore è portato a guardare verso di lui, in un incontro di sguardi e di interrogativi:

«Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano»²⁶.

Silvestro in questo passo descrive il gioco di sguardi che lo lega all'uomo malato, incontrato nella sua ultima visita durante il giro delle iniezioni, nel capitolo venticinquesimo. Il malato resta silenzioso e disperato, umiliato dalla malattia che gli impedisce di guadagnare da vivere per sé e per i suoi famigliari. La fotografia di Ragazzini permette al lettore di sperimentare visivamente l'esperienza che Silvestro ha vissuto: osservare gli occhi del genere umano sofferente. Il regista, come soggetto da riprendere, non utilizza un adulto, ma sceglie di inserire l'immagine di un bambino: ciò aumenta l'intensità emotiva della fotografia, sottolineando l'innocenza e la purezza del sofferente.

III: L'edizione illustrata con disegni di Guttuso: il piccolo siciliano e la madre

Le immagini che abbiamo scelto di commentare, come esempio per questa edizione, sono quelle che descrivono il "piccolo siciliano" e della madre di Silvestro. Il piccolo siciliano, incontrato da Silvestro nella nave che lo stava trasportando in Sicilia, è rappresentato nell'atto di imprecare (fig. 6). L'uomo, in piedi, alza lo sguardo e la mano sinistra, che stringe un arancia, verso il cielo, e sembra pronunciare le parole che Guttuso, riprendendole da *Conversazione*, riporta nella parte inferiore del foglio: «Nessuno ne vuole... Come se avessero il tossico... Maledette arance»²⁷. La figura plastica del piccolo siciliano sembra prefigurare una sorta di nuovo Prometeo, che con decisione e disperazione lancia la sua invettiva contro la sorte avversa. Da questa immagine emerge l'intensa adesione con cui Guttuso, in sintonia con Vittorini, partecipa agli avvenimenti del suo tempo: «La guerra di Spagna, la morte di Garcia Lorca, i contadini dello sfratto che sul traghetto

²⁶ *Ibid.*, p. 100.

²⁷ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, edizione del 1986, cit., p. 148.

Messina-Villa San Giovanni mangiavano “pane e aranci” erano un unico gruppo stimolante e struggente nel nostro cuore»²⁸.

Le immagini successive si riferiscono alla conversazione del protagonista con Concezione. I disegni moltiplicano la rappresentazione visiva della madre, visualizzando la sua figura, gli oggetti sacrali che costituiscono il suo mondo e i riti che scandiscono la sua vita quotidiana. L'immagine posta a pagina centottantatré raffigura il suo ritratto, ripreso a mezzo busto e di profilo, mentre nella mano destra tiene un'aringa (fig. 7). Il volto defilato e chino, pur nella semplicità delle forme, appare potentemente lirico e comunica un senso di afflizione e di riflessione.

5) Conclusioni

Il confine che il rapporto tra testo verbale e testo iconico traccia all'interno del romanzo illustrato, è un confine mobile, che si sposta incessantemente: a volte tende a sfumare, aprendo la strada a dei passaggi; altre volte tende a rafforzarsi, costituendo un limite invalicabile. Per quanto riguarda la dimensione del significato, similmente, testo verbale e iconico possono contribuire in misura diversa alla sua realizzazione.

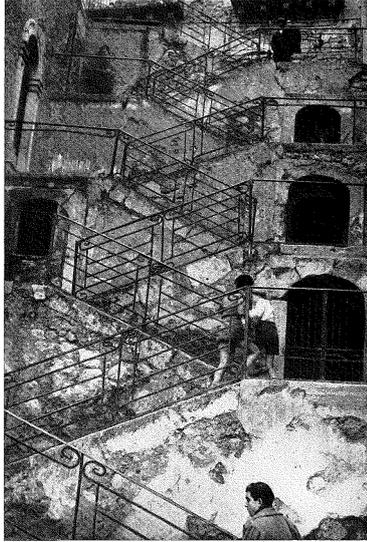
Nelle tre edizioni illustrate di *Conversazione* il confine spaziale che l'atto grafico dell'immagine e l'atto grafico della scrittura tracciano, assumono forme e modi distinti. Nell'edizione del 1953 con fotografie di Crocenzi, la presenza contigua di immagini e scrittura favorisce la loro integrazione: l'occhio del lettore supera continuamente, senza soluzione di continuità, il confine tra messaggio iconico e iconografico, arrivando, idealmente, a dissolverlo. A nostro avviso il lettore può liberamente decidere se utilizzare le immagini come commento del testo verbale, o il testo verbale come commento delle illustrazioni. In questo ultimo caso il messaggio linguistico diviene la voce “muta” di un “film immobile”, imitando la medesima modalità con cui venivano inserite, all'interno dei film privi di audio, le scritte riportanti il messaggio verbale. Da questa possibilità di approccio multiplo si ricava un sostanziale equilibrio nella trasmissione dei significati da parte del testo verbale e di quello iconico: essi s'integrano e s'interpretano vicendevolmente. Essi “conversano” tra di loro coinvolgendo in questa “conversazione” il lettore, che leggerà le righe e guarderà le immagini, esaminerà un'immagine e la collegherà con quelle antecedenti e susseguenti, in una serie di rimandi, di intersezioni e di allusioni senza soluzione di continuità.

Nelle edizioni successive il confine si fa più netto. Nell'edizione del 1973 testo verbale e testo iconico sono collocati su posizioni distinte. Le immagini sono poste “convenzionalmente” all'inizio dei capitoli, marcando una certa distanza con il testo verbale. Nell'edizione del 1986 abbiamo una distinzione netta: le illustrazioni occupano un loro spazio autonomo e separato, quasi a formare un

²⁸ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bur, 1988, con illustrazioni a cura di Renato Guttuso, p. 122.

romanzo autonomo. Nonostante ciò, anche in queste edizioni, i due mezzi comunicativi si arricchiscono a vicenda, facendo del testo narrativo illustrato un'unità logico-concettuale unica e indissolubile. Le immagini in quanto tali e la regia con cui sono inserite all'interno del racconto, incrementano il senso complessivo dell'opera e funzionano da chiave interpretativa del testo scritto: le immagini, nella scelta dei passi e nella modalità in cui sono raffigurati, realizzano implicitamente un'«operazione critica»²⁹.

²⁹ STEFANO BARELLI, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei Promessi Sposi illustrati del 1840*, in «Archivio Storico Ticinese», 28, 1991, p. 193.



Leonforte.

e che l'essere là fosse effetto della mia decisione, d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo, e così anche il mattino nell'essere là, così anche il freddo della montagna, e il piacere di esserci; e nemmeno provavo rammarico per non aver potuto esserci la sera prima, in tempo con lo scendere dell'onomastico di mia madre, come se quella luce fosse ancora del giorno 8 e non del giorno 9, o fosse d'un giorno in una quarta dimensione. Sapevo che mia madre abitava nei quartieri alti, ricordavo di aver salita quella scalinata quando si veni-

Il piú pieno del viaggio

51

va là a trovare i nonni nella mia infanzia, e cominciai a salire. C'erano fascine di legna sugli scalini, davanti a qualche casa, e salii, e ogni tanto c'era un orlo di neve, e nel freddo, nel sole del mattino, quasi mezzogiorno ormai, arrivai finalmente in alto sopra l'immenso paese della montagna e i valloni chiazzati di neve. Non si vedeva gente, solo bambini scalzi coi piedi ulcerati di geloni e girai tra le case in alto intorno alle cupole della grande Chiesa Madre che anch'essa riconoscevo antica nella mia memoria.

Girai con la cartolina degli auguri in mano, su di essa avevo il nome della strada e il numero della casa dove abitava mia madre, e potei andare dritto molto facilmente, guidato nella mia ricerca dalla cartolina, come un portalettere, e un po' anche dalla memoria. A qualche bottega che vidi, di sacchi e barili, volli domandare, inoltre, e così arrivai in visita dalla signora Concezione Ferrauto, mia madre, cercandola come un portalettere, con la cartolina di auguri in mano e il nome, Concezione Ferrauto, sulle labbra. La casa era l'ultima della strada indicata, a cavallo di un piccolo giardino, con una breve scala esterna. Salii, nel sole, guardai ancora una volta l'indirizzo sulla cartolina, e fui da mia madre, riconobbi la soglia e non mi era indifferente esserci, era il piú pieno del viaggio nella quarta dimensione.

Spinsi la porta ed entrai in casa e da un'altra stanza una voce disse:



« Chi è? » E io riconobbi quella voce, dopo quindici anni che non la ricordavo, la stessa di quindici anni prima ora che ricordavo: era alta, chiara, e ricordai mia madre parlare nella mia infanzia da un'altra stanza. « Signora Concezione », dissi.

Figura 1

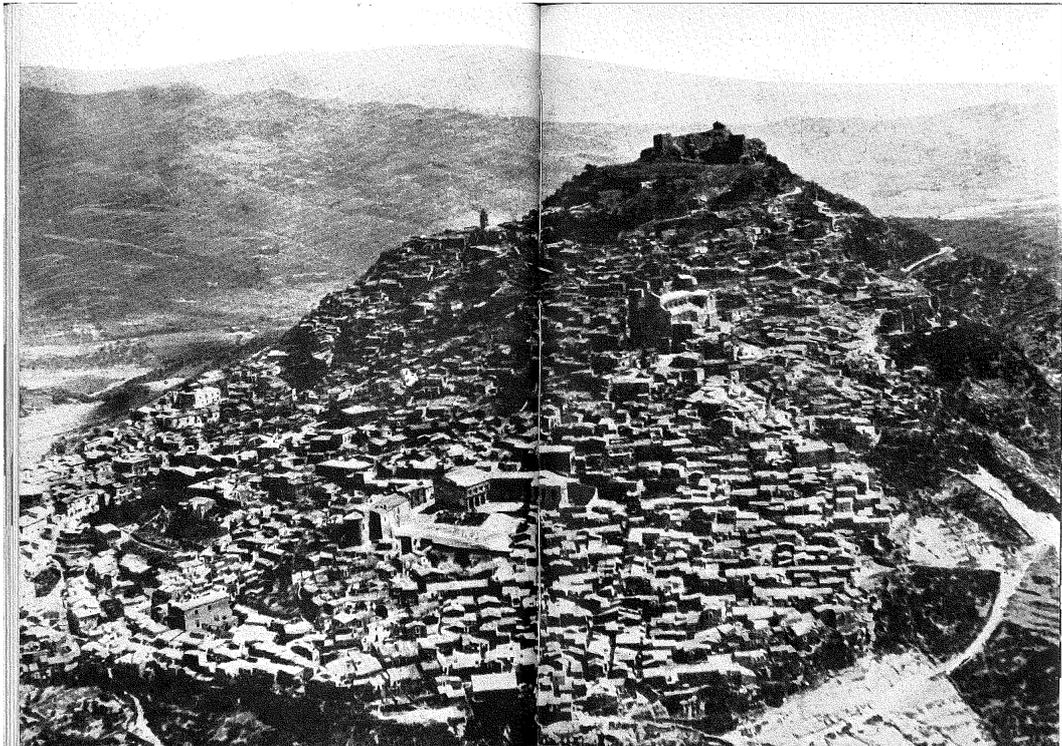


Figura 2

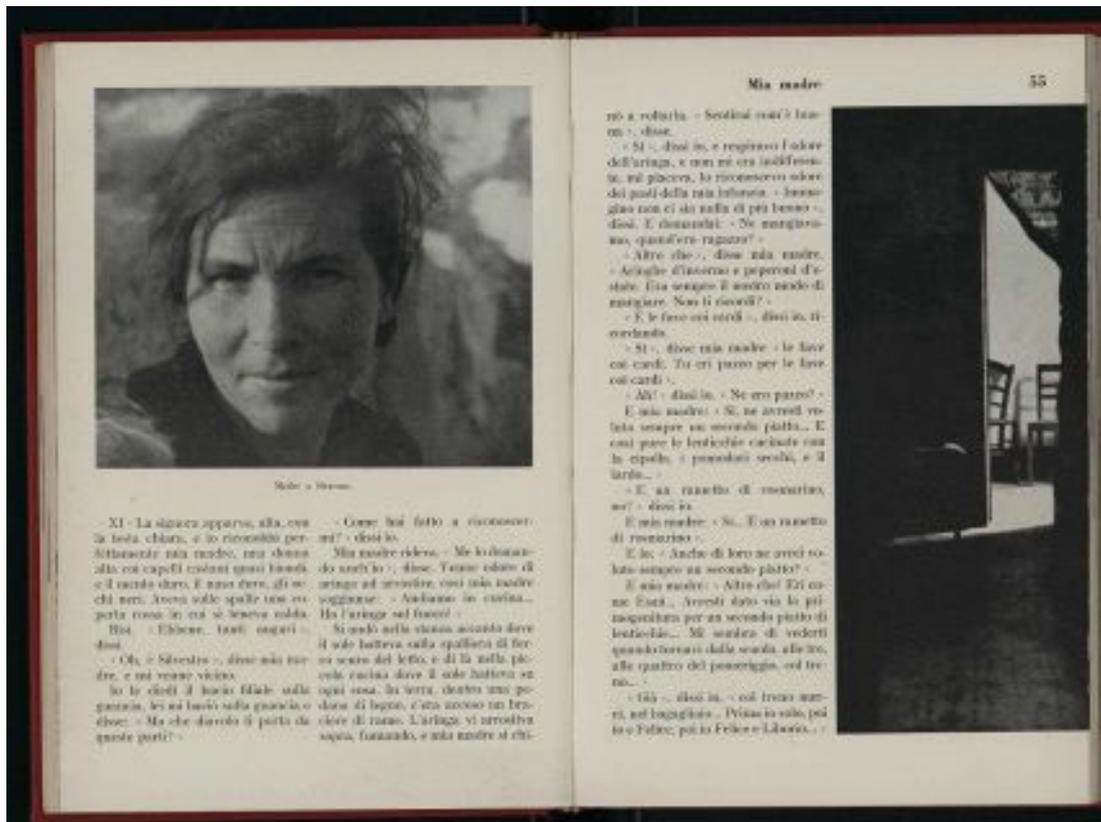


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7