

La construction du récit dans les premières fictions de Vittorini (1927-1931)

À Domenico Scarpa, avec gratitude et affection.

Nous pouvons couper où nous voulons, moi
ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ;
car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au
fil interminable d'une intrigue superflue.
Charles Baudelaire, dédicace à Arsène Houssaye¹

Così era in quelle solitudini, [...], ognuno col
suo proprio diavolo sotto il cielo delle solitudini.
Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*².

¹ On se souvient qu'Arsène Houssaye était le directeur de *La Presse* qui publia les vingt premiers *Petits poèmes en prose* dans ses numéros des 26 août, 27 août et 24 septembre 1862. Cette dédicace, insérée dans la livraison du 26 août, figure généralement en tête des éditions complètes des *Petits poèmes en prose* (ou *Le spleen de Paris*). Nous citons d'après l'édition suivante : Baudelaire, *Le spleen de Paris [Petits poèmes en prose]*, in *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1997 [1975], "Bibliothèque de la Pléiade", p. 275. Dans les années qui nous intéressent, Vittorini cite souvent Baudelaire comme l'un des grands maîtres de la modernité littéraire, à côté de son cher Stendhal, de Flaubert, de Rimbaud et de Mallarmé. À titre indicatif, le nom de Baudelaire apparaît seize fois dans l'index du très utile recueil élaboré par Raffaella Rodondi : Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Turin, Einaudi, 1997.

² Parte seconda, XX. Nous rappelons, pour mémoire, que *Conversazione in Sicilia* parut d'abord à Florence chez Parenti en mars 1941 dans un volume qui devait son titre, *Nome e lagrime*, à un texte bref qui accompagnait le roman. L'ouvrage fut tiré à 355 exemplaires numérotés et 50 exemplaires hors commerce. Bompiani publia quelques mois plus tard le roman sous son propre titre. Nous citons d'après l'édition suivante : Elio Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milan, Mondadori, 2005 [1974], coll. "I Meridiani", I, p. 630. Il serait étonnant qu'en forgeant l'expression *ognuno col suo proprio diavolo* Vittorini n'ait pas eu la réminiscence du titre du sixième poème en prose de Baudelaire : *Chacun sa chimère* (d'abord intitulé : *Chacun la sienne*). Et même l'expression *sotto il cielo delle solitudini* pourrait avoir été influencée par « sous la coupole spleenétique du ciel ».

Les premiers textes de Vittorini qui nous soient actuellement accessibles datent de 1926³. Le jeune Syracusain avait alors dix-huit ans, comme il lui plut de le rappeler bien plus tard⁴ ; et si d'autres textes plus anciens, notamment des lettres, venaient à être publiés, ils ne devraient être guère antérieurs. Ces premiers textes sont des *essais* dans l'acception à la fois très ample et très dense que Montaigne puis Camus donnèrent à ce mot⁵ et, de ce fait, ne sont pas faciles à classer en fonction des genres traditionnels. Certes, la plupart sont aussi des articles calibrés avec soin pour être hébergés dans des périodiques susceptibles de faire vivre le jeune écrivain et les siens : Vittorini se marie en septembre 1927 et son premier fils, Giusto, naît en août 1928. Mais la distinction entre textes théoriques et textes créatifs ou poétiques ou narratifs n'est pas toujours aisée à établir⁶. On peut cependant s'y risquer sur la base, fragile, de l'existence ou non d'un personnage de fiction et, dans cette perspective, on considère généralement⁷ que son premier texte narratif parut en juin 1927⁸.

Sans entendre nullement proposer une quelconque périodisation dans l'*iter* littéraire de Vittorini, nous prenons ici le parti, dans les limites de cette brève étude, de fixer également un *terminus ante quem* pour délimiter ce que nous proposons d'appeler les premières fictions de Vittorini. Ce terminus peut raisonnablement coïncider, selon nous, avec la publication en

³ Pour être exact, il s'agit d'un seul texte : une sorte de lettre ouverte adressée à Curzio Malaparte, intitulée *L'ordine nostro* (sous-titrée *Lettera a Vossignoria*), que le destinataire publia le 15 décembre 1926 dans sa revue *La Conquista dello Stato*. Cf. Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 3 à 7 avec les notes.

⁴ Nous faisons allusion, entre autres, à la Préface écrite en décembre 1947 pour l'édition en volume de *Il garofano rosso* dans laquelle on peut lire ceci : « Ero nei diciotto anni quando avevo cominciato [a scrivere] [...] ». » Elio Vittorini, *Le opere narrative*, I, cit., p. 426.

⁵ Et il n'est sans doute pas indifférent de relever que c'est l'époque où Vittorini aime à citer Montaigne (qui lui fournira son exergue pour *Il brigantino del Papa*).

⁶ On peut voir ce qu'en dit Raffaella Rodondi. « L'interazione fra registro critico e creativo, fin dalle prime prove una costante del pensiero vittoriniano, è qui affatto evidente in alcuni testi che, depurati di qualche spunto polemico o cronachistico, potrebbero tranquillamente ascrivarsi [...] al genere del "capitolo" (per dirla con l'amico Falqui.) » *Introduzione* in : Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. XXVI.

⁷ C'est le cas de Raffaella Rodondi, notamment (voir la *Cronologia* in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. LXIV.

⁸ *Ritratto di re Gianpiero* in *La Fiera letteraria*, 12 giugno 1927. Vittorini n'avait pas tout à fait dix-neuf ans.

décembre 1931 du volume intitulé *Piccola borghesia*⁹ qui regroupe huit textes écrits à partir de 1928 et revus, parfois profondément, pour la sortie du volume. La justification que nous avançons pour ce choix s'appuie sur deux données. La première de celles-ci est qu'entre ce volume et le premier roman publié de l'auteur, *Il garofano rosso*, on ne trouve, dans le domaine narratif, qu'un texte d'apparence autobiographique¹⁰ et un récit de voyage, certes poétique ou poétisé, mais non fictionnel¹¹. Cela ne constitue pas une coupure mais marque à tout le moins une évolution et esquisse une phase de transition vers le premier projet romanesque d'importance¹². La deuxième donnée est que dans le long texte d'analyse rétrospective de son propre parcours que Vittorini voulut élaborer en décembre 1947 comme préface à la publication très retardée de *Il garofano rosso* sous forme d'un volume, on trouve une comparaison qualitative mais surtout technique entre ce roman et les textes de *Piccola borghesia*¹³. Sans vouloir suivre aveuglément l'auteur dans ses conclusions, on peut donc estimer qu'il est relativement pertinent de composer comme objet d'étude un corpus constitué par les textes fictionnels écrits par Vittorini entre le printemps de 1927 et l'automne de 1931¹⁴.

⁹ Firenze, Edizioni di Solaria [stampa Parenti], 1931.

¹⁰ *Il mio ottobre fascista* in *Il Bargello*, 28 ottobre 1932.

¹¹ *Viaggio in Sardegna*.

¹² Sans vouloir a priori minimiser la valeur de *Il brigantino del Papa* (traduction française par Benito Merlino, *Le brigantin du pape : récit marin*, Paris, Alteredit, 2005), on peut souligner le fait que Vittorini ne jugea pas inopportun, en 1947, de republier *Il garofano rosso* alors qu'il ne mentionna plus jamais l'existence de son premier essai romanesque, très tardivement publié en 1985 et presque comme une curiosité.

¹³ Cependant, nous demeurerons respectueusement circonspect devant les affirmations catégoriques de Sergio Pautasso à ce sujet. « Vittorini ha lasciato un disegno preciso della sua opera, in base al quale la produzione narrativa giovanile confluisce in *Piccola borghesia* e sul piano critico inizia con *Scarico di coscienza*. Tale disegno non può essere modificato [...]. » *Introduzione* in : Elio Vittorini, *Il brigantino del Papa*, a cura di Sergio Pautasso, Milan, Rizzoli, 1985, coll. "La Piccola Scala", p. xv. *Scarico di coscienza* parut dans *L'Italia letteraria*, anno 1, n° 28, 13 ottobre 1929, p. 1 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 121-126).

¹⁴ Selon un premier calcul, ce corpus est composé de vingt-cinq textes publiés auxquels il faut ajouter le projet de roman déjà signalé et que Malaparte ne voulut pas publier : *Il brigantino del Papa*. Les huit textes de *Piccola borghesia* sont issus, comme on l'a vu, de certains de ces textes et ne sauraient donc, malgré la réécriture dont ils bénéficièrent, être purement et simplement ajoutés aux autres.

Au demeurant, on pourrait être tenté de faire une première distinction, au sein de ce corpus, entre les textes publiés dans des périodiques, qui vont de trois à sept pages¹⁵ et ceux que Vittorini récrivit ou composa pour le volume de décembre 1931 et qui comptent, quant à eux, entre dix et trente-quatre pages¹⁶. Mais nous verrons que cette différence d'ampleur extérieure ne saurait simplement s'expliquer ni par les contraintes des périodiques, pour le premier groupe, ni par le souci de l'auteur de donner à ses fictions un souffle spécifiquement narratif, pour le second. En revanche, il n'est pas inutile de voir par quelles phases est passé Vittorini avant d'en arriver à composer des textes qui présentent quelques-uns des traits nécessaires de la narrativité, quelque définition que l'on donne de celle-ci. Et, dans cette perspective, il peut être pertinent de noter, d'une part, que près de deux années s'écoulaient entre la publication des premiers textes d'imagination¹⁷ et le premier texte fictionnel publié dans *Solaria*¹⁸ et, d'autre part, que la production intermédiaire est limitée, comme nous l'avons signalé, à des textes très brefs¹⁹.

Pour tenter de comprendre comment Vittorini est devenu l'auteur des huit textes de *Piccola borghesia* dont il pouvait être encore relativement fier en 1947, il faut accepter de suivre, fût-ce rapidement, le fil de ses premières palinodies qui, on le sait, furent suivies de bien d'autres au cours de sa vie, par bien des côtés caméléonesque²⁰.

¹⁵ Cette indication du volume est établie à partir de la mise en page des deux volumes des œuvres narratives parus en septembre 1974 dans la collection "I Meridiani".

¹⁶ En fonction de la même base de calcul, cela s'entend. La moyenne s'établit autour de dix-neuf pages.

¹⁷ *Ritratto di re Gianpiero*, publié en juin 1927, et *Il brigantino del Papa* dont les dernières corrections s'étendent probablement jusqu'en février 1928.

¹⁸ *Introduzione alla vita d'Adolfo*, septembre-octobre 1929, n° 9-10, p. 21-34. Dans le même numéro de *Solaria* paraît également une recension de *Ritratto del mio paese* de Giovanni Battista Angioletti. Suivront, dans la rubrique *Zibaldone* du numéro 12 de décembre 1929, une recension de *Salmace* de Mario Soldati puis la suite du premier texte fictionnel, *Educazione di Adolfo*, dans le numéro 3 de mars 1930, p. 1-24.

¹⁹ Sept textes de trois à huit pages entre septembre 1928 et juillet 1929 : *Saluto a Bologna*, [*San Martino*] *Estate minore*, *Memorie autunnali*. *Tempo di guerra*, *Racconto all'antica*, *Dolcezza del navigare*, *Inverno al mare* et *Sogno di caccia*.

²⁰ Il arriva à Vittorini de s'interroger a posteriori sur ses propres changements d'opinion et même de « mode de vivre » par rapport à un « mode d'écrire ». On peut relire, à ce sujet, ce qu'il écrivait dans sa préface de 1947 déjà mentionnée. « Pure non fui sconcertato per quello che, accadendomi dentro, mi portava così lontano, nel mio modo di vivere, dal modo

En 1928, Vittorini, qui admire Malaparte, est encore un *rondista* convaincu. On pourrait même affirmer qu'il est un nostalgique de cette revue qui a achevé ses publications en 1922²¹. Il pense que tous les jeunes écrivains italiens, lui le premier, doivent le meilleur d'eux-mêmes aux préceptes des fameux *sept sages* au point qu'en septembre de cette année-là il écrit à son ami Enrico Falqui, avec lequel il prépare une anthologie d'écrivains contemporains, pour lui dire qu'ils devraient se contenter de faire un guide du mouvement *strapaese* sur la seule base de l'héritage de *La Ronda*²². Il revient sur ces convictions un mois plus tard²³ et il les exprimera de nouveau, avec le ton décidé et presque doctrinaire qui le caractérise, en octobre 1929²⁴. Cependant, il n'est pas pour autant aisé de définir l'ensemble des valeurs anthropologiques, esthétiques, artistiques et littéraires que Vittorini entendait célébrer dans son éloge de *La Ronda*. Un élément de valorisation peut être à coup sûr identifié dans l'intérêt que les *rondisti* manifestaient, au sein de leur classicisme italianisant, pour la littérature européenne dans le cadre d'une modernisation raisonnable des lettres nationales. Or, il se trouve que Vittorini cite très souvent quelques noms paradigmatiques d'écrivains dont l'œuvre achevée est alors de découverte récente. On peut isoler une trilogie canonique : Joyce, qui a publié *Ulysses* en 1922, Svevo et *La coscienza di Zeno* en 1923 (mais révélé, on le sait, seulement à partir de 1925) et Proust dont *Le temps retrouvé* n'est sorti

in cui avevo scritto e scrivevo. » *Prefazione alla prima edizione del « garofano rosso »* in *Le opere narrative*, cit., I, p. 426.

²¹ Si l'on veut bien mettre à part le numéro spécial sorti en 1923.

²² « Senti Enrico una cosa possiamo fare. Rinunziare all'idea di tirare in ballo la letteratura italiana per intero. Fare cioè la *Guida di Strapaese*. Vedere cioè quali sono i frutti della "Ronda". Esaminare in una parola l'eredità rondesca [...] e nella prefazione cercheremo di far capire agli italiani che la fortuna e la salvezza della letteratura nostrana stanno a quello che seminò la vecchia "Ronda", che noi giovani veniamo per la più parte di là. » Lettre du 13 septembre 1928 citée in : Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 30.

²³ « In questo senso la lezione della "Ronda" fu capitale e non è lecito a nessuno dei giovani dimenticarlo. Gioverà tuttavia a noi stessi e alla nostra carriera farne addirittura professione di fede [...]. » *La lezione della ronda*, in *Il Resto del Carlino*, 20 ottobre 1928, p. 3 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 27-31).

²⁴ « Resta intanto assodato che di noi non sarà mai possibile assegnare la data di nascita in un tempo che non derivasse storicamente, cronologicamente dal fenomeno rondesco. » *Scarico di coscienza in L'Italia letteraria*, anno I, n° 28, 13 ottobre 1929, p. 1 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 121-126).

qu'en 1927²⁵. Nous ajouterons un livre qui n'a certes pas la même dimension historique mais dont la qualité d'écriture est très proche de la poétique vittorinienne de cette époque-là : *Tempo innamorato*²⁶ de Gianna Manzini, elle-même collaboratrice de *Solaria*²⁷.

Si l'on essaie de mettre en relation l'hommage à la revue de Cardarelli et les noms cités, on peut pressentir ce que devait être la création littéraire à ce moment-là pour un Vittorini autour de ses vingt ans : la recherche minutieuse et acharnée, dans un exercice d'expolition sans fin, de l'expression juste pour tous les mouvements et les tropismes que la conscience d'un sujet croit pouvoir déceler aux confins incertains de la mémoire et de l'imaginaire, fût-ce à l'aide de pâles figures de fiction destinées à servir de supports plus ou moins conventionnels au déroulement du discours²⁸. Il s'agissait, déjà, de savoir se transformer en une sorte très particulière de *narrateur lyrique*, pour reprendre l'expression demeurée fameuse que Pietro Pancrazi utilisera bien des années plus tard à propos de *Conversazione in Sicilia*²⁹. Et ce que l'écrivain proche de la maturité semblait apprécier, en 1947, dans ses propres écrits de jeunesse, c'était

²⁵ On peut voir ce qu'a écrit à ce sujet Anna Panicali. « Erano già usciti pubblicamente : *Gloria di un genere : il diario intimo* [...] e *Tendo al diario intimo* [...]. Si trattava di vere e proprie pagine di poetica, dalla quale traspariva un senso del narrare ch'era in perfetta sintonia con la sensibilità europea del Novecento. » « *La vita è dura* ». *Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, in *Otto/Novecento*, a.XVI, n.3-4, maggio-agosto 1992, p. 151. Par ailleurs, Enrico Falqui, sans doute l'ami le plus proche de Vittorini à cette époque-là, écrivait ceci en juin 1927. « Avendone già digerito l'interminabile opera [di Proust] ed ormai presso agli sgoccioli del *temps retrouvé* [...]. » *Elio Vittorini in La Fiera letteraria*, 12 giugno 1927 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 13).

²⁶ Milan, Corbaccio, 1928. Le livre, selon les indications fournies par l'auteur lors de la réédition chez Mondadori en 1943, fut écrit entre 1926 et 1927.

²⁷ Parmi les écrivains très importants pour Vittorini à l'époque qui nous intéresse, il faut impérativement mentionner D.H.Lawrence (capital, on le sait, dans la genèse de *Il garofano rosso*) et Giovanni Comisso.

²⁸ On pourrait appliquer à ces textes de Vittorini ce que disait Giansiro Ferrata à propos du travail de Gianna Manzini lorsqu'il présentait une réédition de *Tempo innamorato* : « [...], convertendo altrettante volte in qualche specie nuova di narrazione, d'introspezione come *dal vero*, lo slancio teso all'assolutezza dell'immagine e della giusta parola. » *Introduzione* in Gianna Manzini, *Tempo innamorato*, Milan, Mondadori, 1973, "Gli Oscar" L 139, p. v.

²⁹ *Elio Vittorini narratore lirico* in *Il Corriere della Sera*, 7 ottobre 1941. Repris in *Scrittori d'oggi. Serie quarta*, Bari, Laterza, 1946, p. 123-28.

apparemment une unité et, sans doute, une homogénéité³⁰ que l'on peut imputer au respect impeccable d'une petite doctrine littéraire dominée par une certaine idée de la subjectivité, comme paraît en témoigner l'insistance avec laquelle Vittorini affirmait alors être attaché au principe même du journal intime, éventuellement improvisé en plein forum³¹.

Quand on examine les conséquences de cette doctrine sur l'écriture créative, on trouve d'abord une nette tendance à l'allégorie. Le jeune Vittorini entend faire parler un monde riche en significations et animé de sentiments qui font penser à un antique univers peuplé d'énigmes et de mystères³². Ainsi *Saluto a Bologna* peut-il être lu comme le portrait d'une ville valorisée à travers la figure mythique d'une « plèbe laborieuse »³³ tandis que *Racconto all'antica*, fragment détaché de *Il brigantino del Papa*, inclut une ébauche de personnage qui sert de vecteur à l'expression « scandaleuse » de petits délires illustratifs d'une fantaisie artificiellement débridée³⁴ ainsi qu'à une sorte de commentaire intégré grâce auquel l'instance narrative peut se permettre, en toute discrétion, de suggérer au lecteur une lecture finement allégorique d'un monde en représentation³⁵. Dans ce système esthétique et poétique, chaque objet prend une dimension fantastique d'ascendance postromantique qui rappelle les grands textes

³⁰ « Vi penetrò [in *Il garofano rosso*] un disordine che non c'era nei miei racconti di *Piccola borghesia*. Quei racconti erano unitari e senza età, maturi nella direzione che seguivano [...]. » *Prefazione* [...] in *Le opere narrative*, cit., I, p. 426.

³¹ Nous faisons allusion, on l'aura compris, au titre que Vittorini donnera en 1957 au recueil de ses articles regroupés en un fort volume : *Diario in pubblico* (Milan, Bompiani).

³² « Ma ancora si mitigano questi inverni verso il cader di febbraio, dandoci certi pomeriggi lenti di sole [...], tersi in un'aria sottile, pressoché elegiaca. » *Inverno al mare*, rédigé probablement entre décembre 1928 et juillet 1929. *Le opere narrative*, cit., II, p. 719.

³³ « Pure la sua vera ricchezza è nel popolo prosperoso che l'abita, quasi nascosto nell'intrico dei portici, l'operosa plebe che circola entro i suoi viadotti come un benefico corso d'acqua sotterranea. » In *Il Carlino della Sera*, 27 settembre 1928 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 693).

³⁴ « Collo scandalo continuo della sua natura straordinaria, estrosa, fantasticissima si contrariava gli animi smaliziati, né poteva sullo spirito della ciurma il capitano, che pur raccomandava ai suoi uomini quel benedetto spettacolo di pazzia come un impagabile esempio di cogitazione e raccoglimento. » In *Il Resto del Carlino*, 1° dicembre 1928 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 711).

³⁵ « Strano però come quell'oscuro e segreto spettacolo gli si volgesse in illustre allegoria [...]. » *Ibid.*, p. 708.

admirés par les précurseurs du Symbolisme³⁶. L'hypallage est souvent sollicitée pour faire glisser, dans le discours narratif, la qualité de la perception esthétique et affective du sujet à l'objet lui-même³⁷.

La valeur pratique qui semble alors avoir le plus d'effet sur le plan narratif est liée à l'idée du voyage³⁸. Si, la plupart du temps, il s'agit d'un voyageur intérieur et donc largement métaphorique, il peut arriver aussi que l'image de la sortie hors du monde positif et conventionnel soit utilisée comme repère fondamental dans la relation essentielle que les hommes entretiennent avec le désir d'évasion et donc avec l'angoisse que suscitent toutes les prisons, réelles ou imaginaires, comme on le voit dans la chute de *Approdo in secca* lorsque les gens du village, improvisés pillards d'épave, semblent soudain écrasés par la masse d'un navire en perdition dont ils découvrent, tardivement, qu'il ne pourra plus jamais reprendre la mer³⁹. Au demeurant, partir ou sortir de l'étroitesse de la vie est l'obsession que Vittorini, admirateur passionné de l'œuvre de Katherine Mansfield, choisit

³⁶ Nous pensons, notamment, à *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand, qui est une sorte de prototype des poèmes en prose. Et le monde extérieur et intérieur est transformé tout entier en ces fameuses « forêts de symboles » dont parle Baudelaire dans *Correspondances*. Le livre de Bertrand compta aussi beaucoup pour Montale qui fut l'une des références du jeune Vittorini à Florence.

³⁷ C'est l'hypallage qui permet la formation du titre du roman de Gianna Manzini : *Tempo innamorato*. Dans la cinquième pièce des *Fleurs du mal*, qui suit *Correspondances*, on trouve l'expression « ciel amoureux »

³⁸ Ce n'est certes pas un hasard si, encore en 1948, lors de la première publication en volume de *Il garofano rosso*, l'ancienne solarienne Manzini s'émerveillera de la capacité du jeune Vittorini à trouver les accents justes pour donner une forme à ce qu'elle appelle un « voyage incognito en compagnie de soi-même ». « Ha il fascino dei libri della prima giovinezza, quando il talento è una specie di follia, e vivere è come viaggiare in incognito con sé stessi [...] ». » *Il garofano rosso* in *L'Illustrazione italiana*, 12 dicembre 1948 (article repris in *Foglietti*, Milan, Scheiwiller, 1954 ; puis in *Ritratti e pretesti*, Milan, Il Saggiatore, 1960). Et en 1937, Emilio Cecchi, rendant compte de *Un filo di brezza* de Gianna Manzini dont il faisait remarquer qu'elle acceptait « le forme lirico-rationative del saggio e del poemetto in prosa » s'était déjà arrêté sur l'image des personnages qui paraissent déambuler dans les rues mais qui, en fait « marchent à l'intérieur de leur âme ». « Le persone vanno attorno per le piazze e le strade ; ma veramente camminando dentro la propria anima ; e senza dirlo a sé stesse, riconoscono il proprio passato, divenuto sostanza plastica e visiva. » *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milan, Mondadori, 1972, p. 920.

³⁹ « Capirono, presi di panico segreto, che nessuno l'avrebbe più levata da quel posto che niente l'avrebbe respinta verso il mare : verso le acque e i viaggi favolosi. » In *Il Mattino*, 21 marzo 1930 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 736). Coincidence (qui n'en est peut-être pas une) : en 1928, Treves publie *Gente di mare* de Giovanni Comisso.

de mettre au cœur des premières figures de fiction qu'il finit par imaginer pour fournir un début de diégèse à ses exercices de style. Le seul sujet qui prendra une certaine consistance au point de réapparaître dans plusieurs textes, Adolfo Marsanich⁴⁰, va lui servir de paradigme pour des variations sur la grave question de la perception du monde extérieur et de cette réalité objective qui laisse toujours insatisfait. Ainsi, Adolfo s'accroche-t-il obstinément à un patronyme (son côté de Guermantes, peut-être) pour éprouver le trouble plaisir de sentir que seul ce qui a pu passer de l'imaginaire dans le réel mérite qu'on s'y arrête.

Per sé il luogo, sereno, arioso, verde, misto di tranquillità e di evocazione non avrebbe certo avuto altre influenze sull'anima fresca del fanciullo. Ma legato al nome dei Lagrange esso acquistava la seduzione di un mondo immaginario che solo un miracoloso evento avesse inserito nella realtà.[...]

[...] e questa specie di ricorso continuo che trasportava il nome orgoglioso e delicato nei mezzi dei discorsi, [...] era per Adolfo una controprova di irrimediabile realtà alla sua maniaca tendenza verso il fantastico⁴¹.

Ce goût pour l'idée du voyage est alors si marquée chez Vittorini que certains textes semblent construits entièrement sur ce motif, parfois révélé dans une sorte de discret épilogue. Il arrive même que, comme pour mieux marquer sans doute la suprématie de l'imaginaire sur le réel, l'instance narrative traite un personnage pris dans un mouvement effectif à partir de sa

⁴⁰ On peut se demander si le protagoniste de *Il garofano rosso* n'est pas un frère ou un cousin idéal de cet Adolfo dont l'éducation sentimentale reste à faire.

⁴¹ *Il nome ispirato* in *Il Lunario siciliano*, n. 7-8, novembre 1929 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 742). Nous relèverons ici que dans sa longue étude sur Katherine Mansfield probablement rédigée à la fin de 1931, Vittorini cite un passage d'un article qu'Emilio Cecchi avait lui-même consacré à cet auteur dans lequel Baudelaire sert de référence pour la définition idéale que l'on peut donner à une représentation narrative de la réalité. « [...] approssimativamente l'idea più giusta di un tal genere di rappresentazione è stata di recente usata da Emilio Cecchi e consiste d'una "famosa osservazione" del Baudelaire: "In certi stati d'animo quasi sovranaturali l'essenza della vita si rivela appieno nella realtà che in quel momento ci troviamo dinanzi agli occhi e per quanto tale realtà possa esser comune essa diventa il simbolo di quell'essenza". » *Caterina Mansfield in Pegaso*, vol. IV, fasc. XI, 1932 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 532).

dimension symbolique qui en fait un voyageur essentiellement mythique⁴². L'écriture n'a de sens et de valeur que si elle réinvente le monde ou, plus modestement mais aussi plus intensément, tout un monde aux effets de vérité, sans nulle crainte de l'arbitraire et loin de tout souci de réalisme⁴³. Au reste, Vittorini lui-même laissera entendre, près de vingt ans plus tard, que ces textes de grande jeunesse avaient été composés pour tenter de trouver un contact et une communication aussi immédiate que possible avec les choses⁴⁴.

L'insistance déjà signalée avec laquelle Vittorini aimait à revenir sur le genre du journal intime (*diario*) doit être associée, selon nous, à la prégnance remarquable des souvenirs, personnels ou collectifs, réels ou inventés, dans les premiers textes créatifs. Le souvenir est toujours habilement exploité d'abord sous forme d'une trace culturelle et littéraire qui soit sert de base à un discours représentatif soit facilite l'enchaînement des images. Il n'est jamais utilisé dans sa pureté mnémonique mais bénéficie, la plupart du temps, d'un apport d'origine culturelle et, tout particulièrement, littéraire ou plus simplement livresque⁴⁵. L'originalité du travail d'écriture de Vittorini tient dans l'articulation entre les éléments du réel historique et les apports des récits entendus dans l'enfance ou, pour être plus exact, de ce que la mémoire enfantine, très profondément contaminée par un imaginaire accessible à la mythomanie, a gardé de ces lectures, faites ou entendues. Il

⁴² « [...], con quel conduttore che gli pareva un personaggio da fiaba, custode di chissà quali regioni incantate ; [...]. » *Il tramvay N.13* in *Il Lavoro fascista*, 13 ottobre 1929 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 747).

⁴³ « E i quattro servitori [...] andavano e venivano [...] fantomatici nei gesti, leggeri e misurati come fantocci di un capriccioso inventare della corte dei Lagrange. » *Caffè Lagrange* in *Il Lavoro fascista*, 27 dicembre 1929 (*Le opere narrative*, cit., II, p. 747).

⁴⁴ « [...], e mi accadeva proprio ora di riprendere con le cose e col mondo il contatto alla cui mancanza, o alla cui ricerca, ora febbrile, ora incredula, m'ero sempre ispirato nel mio scrivere. In ogni racconto del mio libro chiamato *Piccola borghesia*, ch'era stato pubblicato nel 1931, non avevo avuto altro motivo di scrivere ; [...]. » *Prefazione [...]* in *Le opere narrative*, cit., I, p. 426.

⁴⁵ Le texte le plus connu et le plus souvent célébré pour sa singularité et sa réussite structurale, *La mia guerra*, a manifestement été rédigé à partir de souvenirs personnels de Vittorini mais, très vite, la fiction débouche sur des situations invraisemblables (les enfants qui promènent le cadavre de la bonne dans les rues puis l'abandonnent, le grand-père manifestement dépendant qui survit seul dans la maison, etc.). Celles-ci, sans relever proprement du genre fantastique, ont la liberté propre aux récits traditionnels de l'enfance dans lesquels les règles élémentaires du réalisme littéraire sont oubliées.

s'ensuit une narrativisation systématique de tout ce qui est fourni par la conscience mnésique⁴⁶. Tous les matériaux qui relèvent de la réalité extérieure et qui assurent a priori un décor d'apparence réaliste au récit sont romancés au moyen d'images explicitement empruntées à une expérience littéraire et culturelle subjective, qu'il s'agisse de celle du narrateur ou de celle d'un personnage.

Ogni scalino diventava [...] il terrazzo antico dei nonni tutto serrato dagli alberi e dalle vele ma pieno di fischi mitologici; rientrava nella storia, nelle letture più remote; e la scala intera si elevava, terrazzo su terrazzo, tra l'infanzia e le oleografie⁴⁷, intorno intorno alla torre babilonese, alle piramidi, al tempio regale di Salambò e allo scaffale delle pratiche consorziali⁴⁸.

L'option lyrique est généralisée à tous les actants afin de permettre au discours narratif d'enregistrer les extrapolations possibles à partir du foyer ardent de la mémoire et d'évoluer au gré des enchaînements libres de celle-ci⁴⁹.

Ce choix fondamental de construire le récit (quand récit il y a) sur les mouvements évanescents de la conscience dans ses manifestations les plus libres, pour ne pas dire les plus arbitraires ou capricieuses, a pour effet de multiplier les digressions dans une structuration redoutablement centrifuge

⁴⁶ « [...] e ritornò il terrore biblico dei flagelli che avevo conosciuto dai racconti di un anno prima, sul deserto bagnato dal mio pianto delle babilonie distrutte. » *La mia guerra* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 16).

⁴⁷ Le terme *oleografia* et, plus encore, l'adjectif *oleografico* vont occuper, dans l'idiolecte vittorinien, une place de choix comme mots fétiches pour désigner tout ce que l'écrivain rejettera en littérature.

⁴⁸ *Quindici minuti di ritardo* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 16). L'instance narrative n'est pas toujours discrète dans ce jeu avec les réminiscences littéraires et peut mettre son grain de sel. « [...] Adolfo sbagliava il suo gioco fantastico [...] e non sospettava un istante che l'atmosfera del locale [...] avesse potuto stabilire non un quadro di realtà antica, piuttosto di antica fantasia, che so, moresca o persiana, quale, nel secolo speciale della sua origine, doveva predominare coi libri di fiabe e le gallandiane Mille e una notte. » *Caffè Lagrange* (*Le opere narrative*, cit., II, p. 753).

⁴⁹ « E ricordava un sole antico, un sole favoloso, di certe giornate d'infanzia, le più belle del mondo, come un bene vivente di là del portone di Prefettura. » *Ibid.*, p. 39.

pour le lecteur traditionnel⁵⁰. Il est remarquable de noter, à ce sujet, que neuf mois avant de publier le premier livre personnel de Vittorini, les *Edizioni di Solaria* avaient publié le premier recueil de textes de Carlo Emilio Gadda⁵¹ qui, on le sait, devait s'imposer, après Sterne, comme un maître indépassable dans la digression a priori subjective et cultivée. Le jeune Sicilien, pour sa part, contrôle attentivement ses parenthèses en les limitant, généralement, à des sortes de brèves embardées que fait le discours pour suivre les soudaines réactions d'un personnage à un événement en soi peu important⁵². Mais comme nous avons parlé d'arbitraire et même de caprice, une précaution est ici nécessaire : Vittorini ne revendique nullement les droits exorbitants de la subjectivité sans contraintes. De la subjectivité des figures de fiction qu'il imagine et autour desquelles il construit librement son récit, il ne retient que le fonctionnement souterrain dans lequel il voit, à coup sûr, la manifestation énigmatique de ce qui fait la vérité d'un être. De cette conviction naît une écriture qui tente, parfois à travers une syntaxe qui paraît cahotante et abrupte, de suivre au plus près la fuite serpentine des formes, des images, des idées et des pensées qui naissent l'une de l'autre sans qu'il soit toujours aisé de dire ce qui anime la force qui les produit⁵³. L'authenticité des sujets de la fiction et leur éventuelle légitimité narrative viennent de là.

Cet attachement structural au mouvement presque insaisissable de la conscience qui rêve est très souvent accompagné, comme on l'a vu, d'un puissant intérêt pour les souvenirs qui autorisent les parenthèses du voyage imaginaire⁵⁴. Et l'on ne saurait exclure tout à fait la présence cachée dans

⁵⁰ « [...] esponendosi alla tortura ch'ella avrebbe saputo, senza dubbio, infliggergli [...] per riconfermare la propria superiorità con una piccola ma pungente digressione sull'autore. » *Raffiche in Prefettura* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 76).

⁵¹ *La Madonna dei filosofi*. Ce volume, comme celui de Vittorini, avait eu un tirage très faible (le contrat prévoyait, en tout, mille exemplaires dont deux cents numérotés et hors commerce).

⁵² « Virginia si chiamava, che diamine, come c'era voluto tanto. Virginia, Paolo e Virginia. C'è anche un romanzo che i nonni fanno leggere ai nipoti, un romanzo in sedicesimo [...]. » *Educazione di Adolfo* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 60-61).

⁵³ « Ma si pensava, quasi con sollievo, tutto solo in quella medesima stanza, fumante dinanzi alla macchina da scrivere, nel ballo leggero dei tasti. La *e*, la *i*, la *t*, la *erre*... Ricordava ora quell'andirivieni di lettere come un gioco... » *Raffiche in Prefettura* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 66).

⁵⁴ « Quel profumo irrancidito li eccitava. I vecchi cavalieri non avevano paura [...] essi evocavano il giovanile ricordo dei lupanari, pronti a intrecciare, al primo spunto, discorsi

cette poétique d'un discret eudémonisme non seulement au sein des objets qu'étudie l'auteur et qui le fascinent par leur recherche du bonheur mais aussi, au cœur même du travail narratif, à travers l'écriture comme vecteur euphorisant par ses fonctions heuristiques⁵⁵. On croirait souvent que le jeune écrivain a recherché lui-même une sorte d'éréthisme de la pensée et d'exaltation à la fois esthétique et intellectuelle dans le sillage de ce que Baudelaire disait d'une langue introuvable mais toujours utopiquement espérée.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁵⁶ ?

Vittorini a donc commencé par tableur sans réserve sur l'hyperémotivité et l'hypersensibilité de ses narrateurs et de ses personnages en puisant inévitablement dans son expérience personnelle filtrée par un paravent fictionnel assez ténu. Il n'est pas exagéré de dire que tous ses textes créatifs entre 1926 et 1931 ont comme unique moteur narratif l'imaginaire subjectif. En effet, on y voit développé l'empire permanent de la fantaisie sur les choses, parfois à partir de la simple suggestivité d'un mot ou d'un nom. Les sujets du discours peuvent y voir « un hémisphère dans une chevelure⁵⁷ » et « allonger les heures par l'infini des sensations⁵⁸ ». C'est le triomphe paisible du voyage intérieur qui n'est pas le moyen le plus sûr, cependant, pour élaborer et installer une diègèse aisément repérable dans sa progressivité.

osceni. Partivano così verso cosce ardenti al raggio dorato del riflettore di una ribalta. » *Ibid.*, p. 78.

⁵⁵ « É quella testina non aveva più nulla di sgradevole ; Norma la carezzava con lunghi pensieri, coi suoi ricordi infantili, di nuovo, con le sue estasi di perplessità ; era un piccolo nido, una pianta ? » *La signora della stazione* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 106).

⁵⁶ Baudelaire, *Le spleen de Paris*, cit., p. 275-276. Les spécialistes considèrent que ce passage de la dédicace à Houssaye a pu être inspiré à Baudelaire par la lecture des *Marginalia* de Poe. L'œuvre de Poe fut l'une des premières que Vittorini ait eu à traduire. En 1940, l'écrivain alla jusqu'à dire que Poe était le premier auteur qu'il ait traduit (c'est inexact) et que c'est avec lui qu'il apprit l'anglais (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 1060, n. 1).

⁵⁷ Poème en prose n°XVII dans *Le spleen de Paris* (cit., p. 300).

⁵⁸ *L'invitation au voyage*, n°XVIII (*ibid.*, p. 302).

Ce qu'il n'était pas encore tout à fait usuel d'appeler alors l'ordre fantasmatique impose sa structure, son rythme et sa relative imprévisibilité qui n'est jamais qu'un savant montage de l'écrivain⁵⁹. Mais pour le lecteur cursif c'est la rêverie diurne des figures de la fiction qu'il convient de suivre dans l'enchaînement parfois très rapide et disruptif des images associées qui fonctionnent comme autant de *shifters* narratifs. En l'occurrence, il est permis d'associer les deux termes d'affabulation (la mise en place par un auteur des scènes d'une fiction) et de fabulation (le scénario plus ou moins mythomane de celui qui rêve les yeux ouverts) car le jeune Vittorini se sert effectivement de ce dernier phénomène pour échafauder et soutenir ses récits. Il s'agit d'un jeu très sérieux à travers lequel l'essence des choses et la vérité des êtres sont censées se manifester dans des formes d'apparence illusoire et extrêmement changeantes que l'écriture est chargée de suivre avec finesse et exactitude.

Ces voyages déroutants et parfois même irritants pour qui peine à les suivre et à percevoir leur intérêt renouent, en fait, avec le vieux motif de la divagation et sont mis en valeur pour rappeler, discrètement, que l'idée d'un centre homogène ou d'un noyau autour duquel devraient graviter tous les événements qui font une vie et tous les éléments qui constituent un système n'est peut-être qu'une vue de l'esprit. Dès lors, on comprend que si tout est dans la pulvérulence et la palpitation des images la notion même de récit soit mise à mal, du moins dans sa forme canonique. C'est alors le règne des sentiers qui bifurquent et qui ne débouchent sur aucun épilogue révélateur. Il ne peut rien arriver, dans l'extériorité de l'affabulation, à des personnages qui n'ont été esquissés par l'auteur que pour être emportés dans des pérégrinations intimes, parfois érotiques, parfois burlesques, souvent indéfinissables comme les rencontres instables des pensées mouvantes et du ressouvenir

⁵⁹ L'un des grands repères de Vittorini à cette époque, Bruce Frederic Cummings, qui signait ses œuvres autobiographiques (dont son journal intime publié avec une introduction de H.G.Wells, *The Journal of a disappointed man*, London, Chatto and Windus, 1920) sous le pseudonyme de Wilhelm Nero Pilate Barbellion, est cité notamment en raison de ses « fantasmî » (sans doute à entendre comme *fantômes*) en association avec le *chaos* intérieur de Nietzsche. « Barbellion ha questo caos interiore ma non pensa a formarsene « una stella danzante » come Nietzsche intendeva. Egli ama i suoi fantasmî, danza e canta, se così ci si può esprimere, nel loro stesso girotondo e con essi divide le gioie del trionfo. » *W.N.P. Barbellion in L'Italia letteraria*, a. III, n°s 48, 49, 50, 51 et 52, 1931 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 349).

Ma ella cercava la sensazione precisa di star bene ; l'avvertiva confusamente come un ricordo e tendeva tutti i nervi, per afferrarla. [...]. La bontà di quelle ore le struggeva di nostalgia la memoria⁶⁰.

Dans l'ensemble, même si l'on se souvient que le titre du premier recueil porte explicitement témoignage du profond dédain que pouvait, voire *devait* nourrir un jeune et fervent fasciste à l'endroit de la *bourgeoisie* et, tout particulièrement, envers la *petite bourgeoisie*, il demeure évident que ce qui intéresse alors Vittorini comme matériau d'écriture et donc ce qui conditionne la structure de ses brefs récits c'est l'empire des sensations et des sentiments sur les consciences a priori les plus contraintes et les plus surveillées. Dira-t-on que cet empire s'exerce spécifiquement sur ce qu'on est convenu d'appeler la *petite bourgeoisie* ? Peut-être, encore qu'il faille alors se donner la peine de définir ce que pouvait être cette sous-classe ou sous-catégorie sociale dans l'Italie des années vingt et, surtout, aux yeux d'un *révolutionnaire* lui-même issu de ce milieu. Mais il semble incontestable que, sans se l'avouer à lui-même, Vittorini a voulu mettre tous les moyens de la *Ronda*, y compris le *calligrafismo* et la *prosa d'arte*, au service d'un projet poétique relativement traditionnel depuis le milieu du XIX^e siècle. La principale finalité semblait être alors de présenter à un utopique lecteur sans classe les réalités complexes d'un socle anthropologique très vaste dont on supposait qu'il pouvait être connu à travers les tentatives de débordement et même de transgression des codes. Mais, pour cela, il fallait un imaginaire rebelle qui, au moins depuis le Symbolisme, tendait à être identifié avec les forces individuelles d'un magma dyonisiaque de nietzschéenne mémoire⁶¹. Le *révolutionnaire* qui

⁶⁰ *La signora della stazione* in *Piccola borghesia* (*Le opere narrative*, cit., I, p. 100 et 101). On peut rapprocher ce passage des premiers exercices de style élaborés (comme on fait ses gammes) par le jeune écrivain dans des textes sans aucun actant diégétique canonique, comme *San Martino* qui consiste dans une tentative pour exprimer les sensations et les sentiments éprouvés durant un bel été de la Saint Martin : le lyrisme indirect, tempéré par le souci du *bien écrire*, n'y est encore narrativisé que par la présence discrète d'une instance d'énonciation qui, pour l'essentiel, demeure dans l'essai expressif et émotionnel mais n'oublie ni les ressources de la culture classique ni les réminiscences nietzschéennes. D'abord publié sous le titre *Estate minore* dans *Il Resto del Carlino* du 11 novembre 1928 puis dans *Il Lavoro fascista* du 12 novembre 1929 sous son titre définitif.

⁶¹ Vittorini citait volontiers Nietzsche dans les années qui nous intéressent et s'appuyait sur lui, entre autres, pour affirmer son attachement au genre du journal intime en sa qualité de « genere più adatto ad accogliere, nel suo stesso fluire, la vita altissima del pensiero. »

écrit sans pouvoir oublier tout à fait qu'il est avant tout lui-même, du moins à certaines heures, un remarquable petit-bourgeois, petit-fils, fils et neveu de petits-bourgeois, sait bien qu'il n'est pas si aisé d'être un authentique subversif et que le rêve rimbaldien peut aussi s'abîmer dans le trafic d'armes, par exemple, et l'au-delà de l'humain dans la folie récupérée par des héritières abusives. Au demeurant, les textes dont nous parlons ne semblent pas avoir été composés dans une intention polémique et satirique de censure des mœurs. Et Vittorini avait bien dû accepter que son ami Falqui le présentât en ces termes lors de la parution de son premier texte créatif.

Eccone un altro, ch'avendolo la mamma partorito nel luglio del '908, dev'esserle, fantolino ancóra, scappato di mano per correre a combattere le sue brave battaglie in favore di Nietzsche e dei decadenti e simbolisti francesi⁶².

Mais, pour Vittorini, l'essentiel tient dans tous les témoignages de refus que la volonté humaine oppose aux ordres implicites et anthropologiques d'un système social qui interdit a priori à l'individu d'échapper aux réactions de convention. Ce que l'écrivain tente de faire sentir dans son écriture c'est donc ces tentatives répétées de ses personnages les plus modestes pour deviner les désirs enfouis, les leurs comme ceux des autres. Il s'agit de ne pas craindre de s'attarder sur la force attractive des sens, de savoir toujours opter pour le Fabuleux contre la Réalité et, selon la leçon proustienne, de choisir le commentaire comme support clandestin de confidences poétiques⁶³. Ainsi, toutes les références viennent-elles du monde intérieur qui fascine et intrigue par son allusivité dans ses ressources inépuisables de réservoir d'images. La narration se fait à partir de l'étoffe des rêves, même quand ceux-ci sont misérablement inspirés par la vie

Gloria di un genere : il diario intimo in *Il Mattino*, edizione di Napoli, 30 giugno 1931, p. 3 (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 275).

⁶² *Elio Vittorini*, cit., p. 12.

⁶³ « [...] ché, disposto ad immaginare il favoloso in qualsivoglia occasione, esitava lungotempo a riconoscere l'evidenza della realtà ; [...] » *Il brigantino del Papa*, cit., p. 101. Type d'énoncé à rapprocher de ce que l'on peut trouver chez Conrad. « La propension qu'il avait à ne pas croire à la réalité de ce qui lui arrivait, ne diminuait en rien sa détresse. » *Typhon*, traduit de l'anglais par André Gide, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923 [1918], p. 97.

quotidienne⁶⁴. Dans tous les cas, il faut donner à voir au lecteur le monde tel qu'il se présente à une conscience et à une sensibilité à un moment donné⁶⁵. L'écriture narrative n'a pas d'autre raison d'être ni d'autre horizon.

On sait que Vittorini fut accusé, y compris par certains de ses plus fervents admirateurs, de se livrer aux plaisirs frelatés du maniérisme poétique⁶⁶. La tension en vue de suivre par un discours aussi exact et

⁶⁴ Vittorini semble souvent se souvenir de la très célèbre réplique de Prospero. « E le anguille oscene? E la mano che brandisce? Brandisce un corno. Comprese che quei particolari narrati a volo, dovevano appartenere a qualche sogno. » *Raffiche in prefettura in Piccola borghesia (Le opere narrative, cit., I, p. 84)*.

⁶⁵ « La Manzini è una che vede, sente il mondo e, in quanto scrive, ce lo rappresenta. Il mondo, diciamo, suo...Le cose, quello che la circonda. Tutto in prima persona. Non ha problemi da risolvere di fronte al mondo. Rappresenta ciò che la tocca nella pelle. Ciò che la urta. Ciò che la eccita. » *Un filo di brezza in Il Bargello, a. 8, n. 41, 26 luglio 1936, p. 2* (Cf. *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937, cit., p. 959*).

⁶⁶ Ce fut le cas, notamment, de Calvino. « C'è però una pagina che farebbe bene a tagliare subito : la p. 14, di dialogo lirico, di quel terribile manierismo vittoriniano che tante vittime fece anche nei primi anni del dopoguerra. » Lettre du 16 juin 1965 à Fulvio Longobardi in *I libri degli altri : lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Turin, Einaudi, 1991, p. 519. Calvino avait déjà eu l'occasion de manifester sa profonde réticence face à certains stylèmes vittoriniens dans sa recension à *Il garofano rosso* publiée dans *L'Unità* (édition de Turin) du 22 juin 1948 sous le titre *Censurato 13 anni fa perché parlava di fascisti illusi* « Ma non siamo d'accordo con lui sul nocciolo della questione : su cosa debba intendersi per romanzo, sulle possibilità di fare il romanzo oggi. Per noi "romanzo" è il contrario di "lirica". Oggi lo scrittore è capace solo di cantare se stesso, solo il dramma del piccolo intellettuale schiacciato e scacciato dal mondo, l'*étranger* o K. il processato, non sa cantare "gli altri", non sa cantare "il mondo", i suoi personaggi lavorino pure a scavar Sempioni o a manovrare rulli compressori, restano sempre soprattutto ideogrammi di una sua storia individuale » *Elio Vittorini, "Il garofano rosso", in Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milan, Mondadori, 1985, coll. "I Meridiani", p. 1262. Dans le même ordre d'idées, on peut lire aussi la critique sans concession du *romantisme* que Calvino percevait dans *Uomini e no* « Su *Uomini e no* molto s'è discusso e si discuterà. Dal pulpito delle lettere gli si imputa – e il primo a farlo è l'autore – il compromesso non risolto di cronaca e allegoria e interessi saggistici e contrappunto di stile ; dal pulpito della Resistenza il cerebralismo del suo protagonista Enne 2, il suo inserirsi nel grande dramma collettivo in funzione d'un suo personalissimo dramma individuale, e perdersi con esso. Io non voglio ribadire né le une né le altre critiche : credo che *Uomini e no*, ossia la storia dell'intellettuale tra i Gap, sia stato un libro necessario, che a suo modo esaurisce l'argomento dell'adesione d'un intellettuale di una determinata cultura alla lotta popolare. Quello che va criticato, e da un pulpito e dall'altro, è secondo me il non aver fatto d'Enne 2 autobiografia sincera, ossia distaccata e partecipe insieme, ma esaltazione romantica, con tutta la sua disperata (e libresca e decadente) corsa alla morte ». *La letteratura italiana*

suggestif que possible les associations d'images et d'idées des personnages est si nette dans les premiers textes que le reproche ne semble pas fondé pour ce qui concerne cette période. Cependant, si l'on estime que l'une des caractéristiques du maniérisme artistique tient dans la tendance à introduire dans le discours poétique des éléments de réflexion savants ou troublants sur le fonctionnement même de l'écriture, on peut trouver des traces de cette propension dans certains passages des premiers essais littéraires de Vittorini. Ainsi, dans *Il brigantino del Papa*, lorsque le narrateur s'amuse coquettement à avouer sa crainte de perdre l'attention du lecteur pour introduire et donc imposer un commentaire de nature psychologique.

Qui starebbe a un punto il lettore di avanzare dubbi e sorrisi sulla naturalezza di questa Istoria, e magari di perder l'interesse con cui l'avrà accettata di primo acchito, se, continuando così sottomano la narrazione, io non volessi spiegar di mio l'intricato carattere e l'elevata fantasia del capitano⁶⁷.

Vittorini a beaucoup travaillé ses premiers textes, ce qui n'est pas si fréquent chez un très jeune auteur. Il acceptait les critiques et n'était pas le dernier à intervenir quand il s'agissait de châtier son écriture. Il luttait déjà contre les effets stylistiques trop appuyés, au point parfois d'aboutir à une syntaxe paratactique ou même asyndétique souvent déroutante et peu idiomatique dans la tradition italienne. Il s'efforçait de repousser les tentations de l'expressionnisme⁶⁸ et composait ses premiers récits contre ses propres goûts et contre ses tendances natives⁶⁹, faisant passer au premier plan ses convictions sur la finalité sociale et esthétique de la littérature. Ce

sulla Resistenza in *Il movimento di liberazione in Italia*, I, 1, juillet 1949 puis in *Saggi*, cit., p. 1496.

⁶⁷ *Il brigantino del Papa*, cit., p. 20. Ce jeu du narrateur avec le lecteur, qui est d'ascendance sternienne et qui aura le succès que l'on sait au milieu du XX^e siècle, connaît d'autres manifestations dans ce premier roman de Vittorini, comme dans ce passage qui constitue une sorte de prétérition postdescriptive. « Nulla m'indugierò ciò nonpertanto su questo quadro avvenentissimo [...] e le insonnie di costui passerò a narrare nelle notti interminate di mezzo inverno [...]. » *Ibid.*, p. 63.

⁶⁸ « A differenza della stesura manoscritta, si registrano varianti di stile che attenuano le puntate espressionistiche [...]. » Sergio Pautasso, *Introduzione in Il brigantino del Papa*, cit., p. XIII.

⁶⁹ « È singolare piuttosto, e più per me che per gli altri, come mi sia servito di un'ispirazione tanto lontana e diversa dalla mia natura, che è del tutto introspettiva [...]. » *Il brigantino del Papa*, cit., p. 114.

choix stratégique peut permettre de comprendre la relative fragilité de la construction narrative des premiers récits dans la mesure où il suppose une forte préférence pour les diverses manifestations du discours cognitif⁷⁰, commentatif et moral aux dépens de la solidité, de la netteté et de la rigueur de la diégèse⁷¹.

Cependant, il importe de souligner que ces premiers textes de Vittorini manifestent tous, au sein même de leur structuration flottante et en apparence inaboutie, un réel désir de narrativiser la matière traitée en focalisant progressivement le discours, dans un mouvement parfois erratique, sur des consciences surprises dans une activité bouillonnante. Mais la construction arachnéenne du récit et l'absence de données réalistes traditionnelles, notamment dans le domaine sensible des coordonnées spatiales et temporelles tendent à donner aux textes ainsi composés une dimension symbolique, voire allégorique. Le caractère déroutant de l'élaboration diégétique provient de la grande instabilité du discours informatif et de la relative indifférence de l'instance narrative pour des personnages à peine esquissés qui ne sont pas mêmes des antihéros tout en ayant les traits des figures non conventionnelles de certains contes⁷².

Il est remarquable que le jeune Vittorini ait eu recours volontiers à des images spécifiquement narratives même lorsqu'il n'entendait écrire qu'un texte a priori poétiquement descriptif, comme on le voit dans *Inverno al mare*.

⁷⁰ « Questo scriveva Katherine [Mansfield] nel suo *Journal* il 14 febbraio 1916 e questo dimostra che nel diario intimo il terreno è comune, per il poeta, tra la sua arte e la sua critica. Katherine si accorge del ciuffo di margherite che è sulla tavola e sembra voglia scrivere una novella. Ce ne dà l'inizio, ma poi si contenta di intendere le cose di cui scriverebbe. Criticamente. Così tutti i diari. » Elio Vittorini, extrait d'un texte de quatre feuillets envoyé à Corrado Pavolini, de Florence, le 11 décembre 1931 et intitulé *Mi spiego circa il Diario intimo* (Cf. Anna Panicali, *op. cit.*, p. 151 ; puis in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 308).

⁷¹ Nous ne considérons pas comme un élément diégétique solide le discours facétieux, relevant peut-être de l'ironie romantique, par lequel l'auteur délègue à un narrateur (comme nous l'avons signalé plus haut) le pouvoir de s'adresser directement à la perspicacité du lecteur tout en feignant de considérer ce dernier comme un simple consommateur d'informations. « [...] ma a noi segna il punto dove la perspicacia del lettore abbandona ogni speranza sulla sorte di Pompilio, e si apparecchia ad assisterlo nella morte pietosissima di cui si faranno queste pagine cronaca esatta. » *Il brigantino del Papa*, cit., p. 86.

⁷² C'est le cas, entre autres, dans *Ritratto di re Gianpiero*.

Con un esordio romanzesco, quasi antico, è entrato in città il nostro inverno portandoci l'illusione di una partenza, di un risveglio in alto mare⁷³.

La cause de cette propension à narrativiser tout le réel se trouve probablement dans la pulsion cognitive dont l'écrivain voyait la présence active dans les grands auteurs qu'il admirait alors. Car raconter le monde revient à en découvrir progressivement la continuité, l'homogénéité et la densité rétive. Et la découverte, qui peut être une parousie ou une apocalypse, selon les cas, suppose une approche par degrés, un suspens, des péripéties, des enchaînements de faits, des surprises et une agnition⁷⁴. Mais pour autant Vittorini ne se souciait pas, nous l'avons souligné, d'instaurer un ordre facilement repérable dans cette représentation de petits éclats du monde chargés de symboliser toute l'histoire de l'humanité. Il pensait, certes, qu'il existait une bonne façon de narrer mais nous pouvons constater que cela ne correspondait pas du tout, pour lui et à cette époque-là, au désir de raconter une histoire susceptible de captiver le lecteur. Il s'agissait seulement, si l'on peut dire, de trouver les mots justes pour qu'une parcelle de la vie de quelques sujets pût apparaître dans une exemplarité convaincante par rapport au besoin de comprendre que le lecteur était censé partager ardemment avec l'auteur⁷⁵. Comme c'est une entreprise sans commencement ni fin, il n'est point besoin de veiller à ménager des effets jusqu'à une chute médusante. Les premiers textes de Vittorini portent donc la trace d'une idée de la littérature que l'écrivain développera toute sa vie et qui pourrait tenir en une formule : toute narration est un devisement autour du monde infini de la conscience humaine et quand cette narration est réussie, le monde apparaît essentiellement, selon le mot de Mallarmé, dans son redoutable et fascinant devoir d'aboutir à un beau livre.

Denis FERRARIS

⁷³ *Le opere narrative*, cit., II, p. 717.

⁷⁴ « “O che sareste Sua Santità Papa Pompilio ?” scoppiò alla fine [il genovese] illuminato di meraviglia [...]. » *Il brigantino del Papa*, cit., p. 25.

⁷⁵ « Ma io sono convinto che un calligrafismo in quanto pura esercitazione e non rappresentazione, esiste. Ma esiste anche un call.[igrafismo] narrativo. » Lettre à Enrico Falqui du 10 mars 1933 (*Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 672).