

*Hemingway, Vittorini e Per chi suonano le campane.*  
*Traduzione e riscrittura per il «Politecnico».*  
Filippo Tonti

Elio Vittorini pubblica sul «Politecnico» una traduzione di *For Whom the Bell Tolls* di Ernest Hemingway: il romanzo viene proposto a puntate su tutti i numeri settimanali<sup>1</sup> del periodico dal 29 settembre 1945 al 6 aprile 1946. L'operazione editoriale è presentata dalla seguente nota, non firmata ma evidentemente di Vittorini stesso:

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

---

<sup>1</sup> Dal ventinovesimo numero il «Politecnico» diventa mensile, ma il romanzo finisce la sua pubblicazione nel ventottesimo, appunto, l'ultimo numero settimanale.

giorno, e pubblico qui questo libro per me così caro nella traduzione di due amici, Foà e Zevi.

Hemingway è il più grande scrittore americano di oggi, e il più grande di tutto il mondo, non esito ad affermarlo. È lo Stendhal del nostro tempo. Anche è uno dei pochi scrittori contemporanei che siano stati sempre e decisamente contro il fascismo, sempre per la democrazia progressiva, sempre pronti a correre dove un popolo lottasse per essere libero. Egli è stato in Spagna durante la guerra civile, è stato in Cina... Tutte le sue opere sono popolari nell'Unione Sovietica; speriamo che non tardino a diventarlo in Italia: ADDIO ALLE ARMI, FIESTA, MORTE NEL POMERIGGIO, VERDI COLLINE D'AFRICA, I RACCONTI, Mussolini gridava: «Zitto!» appena qualcuno lo nominava.<sup>2</sup>

Alla fine della decima puntata, il 1° dicembre 1945, Vittorini dichiara poi quanto segue:

avvertiamo che: siamo obbligati per contratto con la Casa Editrice Mondadori a render libera entro gennaio '46 la pubblicazione in volume di PER CHI SUONANO LE CAMPANE: che il libro è lungo più di seicento pagine; e che non possiamo toccarne la fine per la data fissata senza operare dei tagli. Naturalmente noi tagliamo quello che ci sembra di minore importanza per l'arte stessa di Hemingway.<sup>3</sup>

In proposito Gian Carlo Ferretti scrive:

Al testo poi egli verrà apportando tagli spesso tendenziosi [...]. Vittorini aveva effettivamente una scadenza da rispettare, come risulta dalle carte mondadoriane di questi anni e dal fatto che l'ultima puntata supera di poco quella data, uscendo nel numero del 6 aprile 1946; ma la motivazione "*artistica*" (che ricorda, curiosamente ma non troppo, una delle ragioni dichiarate per il taglio a *st. Mawr* di Laurence) è del tutto inattendibile. L'attribuzione di queste decisioni e interventi direttamente a Vittorini appare giustificata, oltre che dalla loro pertinenza tipicamente editoriale, dal forte interesse intellettuale che da tempo egli ha per Hemingway e che lo porta a curare personalmente la pubblicazione del romanzo: come risulta in modo evidente da una nota di presentazione scritta in prima persona

---

<sup>2</sup> [Elio Vittorini], «Il Politecnico», n. 1, 29 settembre 1945, p. 3.

<sup>3</sup> Elio Vittorini, «Il Politecnico», n. 10, 1° dicembre 1945, p. 4.

(anche se non firmata) [...].<sup>4</sup> Senza considerare poi che tali pratiche sono ricorrenti e determinate nel lavoro editoriale di Vittorini.<sup>5</sup>

E ancora:

Vi si trova altresì, pienamente sviluppata, quella originale e spregiudicata (anche *autoritaria*) utilizzazione o *personalizzazione* della produzione intellettuale altrui, che lo ha sempre caratterizzato. La sede giornalistica dà qui a Vittorini nuove possibilità, come la impaginazione e contestualizzazione critica, polemica o tendenziosa di certi testi, e offre ampio spazio alla pratica dell'editing. [...] Anche nell'esperienza del «Politecnico» in sostanza [...] il testo o il libro non hanno in sé nessuna sacralità e intoccabilità, ma rappresentano due momenti pur fondamentali di un moderno processo editoriale e culturale, e possono diventare al tempo stesso due diverse e concrete potenzialità su cui lavorare. Ancora una volta perciò Vittorini, come esercita o fa esercitare il suo editing su testi editi e inediti, così fa smembrare i libri in sedicesimi per ragioni di praticità.<sup>6</sup>

E fin qui si tratta di informazioni e considerazioni note.

Ciò che si intende proporre con il presente contributo è una indagine approfondita – mai condotta finora – sul testo apparso sul «Politecnico», al fine di mettere in evidenza quali siano le parti tagliate o rielaborate da Vittorini e al fine di capire esattamente che cosa si nasconde sotto l'espressione, suggestiva quanto vaga, «tagliamo quello che ci sembra di minore importanza per l'arte stessa di Hemingway».

A monte delle osservazioni critiche che saranno qui esposte è stata condotta una accurata collazione del testo del «Politecnico» attraverso i seguenti documenti: la prima edizione americana (la *princeps*) di *For Whom the Bell Tolls*, pubblicata a New York presso l'editore Scribner's nel 1940 (NY1940) e la prima traduzione in lingua italiana, apparsa però a Zurigo presso la casa editrice Steinberg, nell'estate del 1945 e condotta proprio da quei Foà e Zevi nominati nel «Politecnico». Le ragioni di questo doppio confronto sono legate da un lato dalla necessità di accertare il grado di fedeltà tra l'originale hemingwayiano e l'edizione svizzera, cioè verificare che i tagli

<sup>4</sup> Si tratta di quella citata poco sopra.

<sup>5</sup> Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 100-101.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 72-73.

presenti sulla rivista di Vittorini non fossero già presenti (anche solo in parte) in questa traduzione usata come antigrifo; dall'altro per capire quale tipo di intervento sia stato effettivamente condotto sulla traduzione di Foà e Zevi e quali aspetti testuali abbia coinvolto.

L'indagine qui presentata si rivela necessaria perché Vittorini riduce più della metà del testo originale e dunque risulta fondamentale studiare i risultati delle scelte dell'autore siciliano per cercare di capire quale direzione abbia deciso di seguire per questo tipo di editing. Nel tentativo di dare motivazioni che cerchino di giustificare le cassature, in primo luogo si darà una classificazione delle tipologie di tagli, una loro esemplificazione e una loro interpretazione. Secondariamente si collocherà tutto questo nel quadro delle polemiche che gravitarono intorno al «Politecnico» tra 1946 e 1947, e infine sarà fondamentale il confronto con l'operazione correttoria condotta da Vittorini, tra 1945 e 1949 (cioè tra prima e seconda edizione), sul suo romanzo *Uomini e no*.

### 1. Premesse storico-editoriali

Prima di giungere a questa parte dell'analisi, è opportuno ricostruire in che modo il testo utilizzato per stabilire i brani da stampare sul «Politecnico» sia giunto in Italia.

Come già anticipato, il romanzo di Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, esce a New York nel 1940 per l'editore Scribner's e, tramite una serie di contrattazioni, i suoi diritti vengono acquisiti in Italia dalla casa editrice Mondadori. In questa «partita»<sup>7</sup> Vittorini c'era sempre stato: prima perché aveva intenzione di fondare una propria casa editrice<sup>8</sup> e quindi avrebbe voluto avere questo titolo nel suo catalogo,<sup>9</sup> poi perché, dopo aver visto fallire questo progetto, si prospetta la possibilità di pubblicarlo su rivista e

---

<sup>7</sup> Cfr. Paolo Simonetti, *La "partita Hemingway": Hemingway e l'editoria italiana dal dopoguerra a oggi*, «'900 Transnazionale», vol. 3, n. 1, 2019, pp. 63-76, DOI: [https://doi.org/10.13133/2532-1994\\_3.6\\_2019](https://doi.org/10.13133/2532-1994_3.6_2019). La citazione a p. 62. Si vedano poi in particolare le pp. 65-68. La Mondadori farà uscire prima una versione parziale (Ernest Hemingway, *Per chi suona la campana*, Milano, Mondadori, 1945, tradotto da Maria Napolitano Martone) e poi l'edizione completa l'anno successivo con lo stesso titolo e la stessa traduttrice.

<sup>8</sup> Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 68.

<sup>9</sup> Cfr. Simonetti, *La "partita Hemingway"*, cit., p. 67.

dunque sarebbe stato necessario richiedere al detentore i diritti. Vittorini a questo punto non si accorda solo con Mondadori, ma anche con la casa editrice Steinberg di Zurigo che aveva nel frattempo acquisito i diritti del romanzo per l'edizione svizzera (in lingua italiana). Selma Steinberg affida in un primo momento allo stesso Vittorini la traduzione, poi si legge in una lettera:

Dall'America però mi hanno telegrafato, che se non faccio pubblicare subito il romanzo di Hemingway, non avrò più i diritti! Così Foà, il nostro amico, faceva insieme con Zevi la traduzione, che è adesso finito e già composta (si dice così?).<sup>10</sup>

Dunque il romanzo viene tradotto da Luciano Foà e Alberto Zevi e pubblicato in Svizzera nel 1945 col titolo *Per chi suona la campana*.

Vittorini avrebbe così due supporti per compiere il suo lavoro: l'edizione originale che ottiene da Selma<sup>11</sup> e l'edizione Steinberg tradotta dai colleghi Foà e Zevi. Si è ritenuto necessario condurre una collazione tra questi materiali testuali, allo scopo di comprendere esattamente quale sia stato il risultato del lavoro di Vittorini, il quale ha molto verosimilmente utilizzato la traduzione a disposizione per stabilire il testo da pubblicare sul «Politecnico». <sup>12</sup> Riassumendo, dunque, la collazione è stata condotta tra:

1. il testo di *For Whom the Bell Tolls* nell'edizione Scribner's 1940, che sulla base della documentazione disponibile è stata presupposta come quella consultata da Vittorini;

---

<sup>10</sup> Lettera di Selma Steinberg a Vittorini del 10 giugno 1945, in Alessandro La Monica, *Lettere inedite di Elio Vittorini negli archivi svizzeri (1942-1951)*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXCIV, fasc. 650, 2018, pp. 257-286; la citazione a p. 276.

<sup>11</sup> Scrive Vittorini a Selma il 25 maggio 1945: «è riuscita ad acquistare per me i diritti italiani di qualcuno dei libri americani che le indicai? Le sarei anche grato di farmi avere il testo inglese di Hemingway – *For Whom the Bell Tolls* – poiché la copia che io avevo è andata bruciata insieme alla casa dove abitavo» (ivi, p. 275).

<sup>12</sup> Sono state fatte ricerche sugli epistolari sia all'archivio di stato di Torino sia al Centro Apice senza trovare alcuna indicazione diretta di metodo riguardo al lavoro sul romanzo di Hemingway, ma l'ipotesi qui proposta è quella più probabile e non ci sono dati, al momento, che ne suggeriscano una smentita.

2. il testo di *Per chi suona la campana* dell'edizione Steinberg,<sup>13</sup> verosimilmente usato come antigrafo per la preparazione delle puntate del «Politecnico»;
3. il testo di *Per chi suonano le campane* modificato da Vittorini che compare nei ventotto numeri settimanali del «Politecnico».

I risultati più rilevanti sono stati trovati dalla collazione tra l'edizione Steinberg e le puntate del «Politecnico» e sono principalmente due: il primo è che quasi metà del testo viene cassato, intervenendo soprattutto nella seconda metà del romanzo; il secondo è che Vittorini non modifica mai la traduzione di Foà e Zevi da un punto stilistico. L'unica evidente differenza in questo senso può forse riguardare il titolo e, come già notava Gian Carlo Ferretti, la relativa citazione da John Donne, anche se più che di un elemento stilistico si tratta di un aspetto interpretativo.<sup>14</sup>

Questo dato è comunque importante e per nulla scontato, perché sono note le tendenze di Vittorini a modificare e tradurre in maniera piuttosto libera i testi altrui. Inoltre Vittorini aveva già tradotto parzialmente questo romanzo, dunque si era potuto già fare un'idea del 'tono stilistico del testo' e risulta complessivamente atipico il fatto che scelga di mettere a testo, sempre, le scelte dei due colleghi, soprattutto ricordando che qualche anno prima, per la pubblicazione dell'antologia *Americana*,<sup>15</sup> Vittorini aveva già tradotto e modificato un racconto di Hemingway, *The short happy life of*

---

<sup>13</sup> Per la collazione non è stata usata esattamente questa edizione, perché attualmente irreperibile nella sua materialità, ma quella del 1946 pubblicata dalla casa editrice di Lugano, Ghilda del libro: le due edizioni (Steinberg 1945 e Ghilda del libro 1946) sono infatti del tutto identiche e la cosa è stata verificata attraverso un controllo condotto sulla scansione dell'edizione del 1945, fatta dalla biblioteca universitaria di Pisa; mentre l'edizione Ghilda del libro è stata controllata di persona, usando l'esemplare posseduto dalla Zentralbibliothek di Zurigo. A conferma di ciò, inoltre, nel *colophon* dell'edizione Ghilda del libro si trova la seguente scritta: «Unica traduzione autorizzata. Copyright 1945 by Edizioni Steinberg Zurigo/Milano».

<sup>14</sup> Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 100. Ferretti qui interpreta questa variante attribuendo a Vittorini la «volontà di attribuirgli [alla citazione e al titolo] un'intonazione battagliera del tutto gratuita, ma consonante con un suo articolo di prima pagina dal titolo *Il popolo spagnolo attende la liberazione*». Su questo punto si tornerà nuovamente a nota 37.

<sup>15</sup> Milano, Bompiani, 1942.

*Francis Macomber*, con interventi invasivi in grado di tramutare la struttura del testo.<sup>16</sup>

## 2. Individuazione e classificazione dei tagli

Detto questo, l'attenzione di questo articolo si rivolge sul più importante ed evidente elemento di distinzione dei due testi: i tagli di Vittorini. Per dar conto di questo lavoro vengono proposti di seguito due schemi.

Il primo è diviso in due parti: le prime quattro colonne si riferiscono al volume di *For Whom the Bell Tolls* (prima edizione);<sup>17</sup> la quinta colonna mostra le cassature fatte da Vittorini per la pubblicazione sul «Politecnico» indicando le prime e le ultime parole delle parti tagliate, con le pagine tra parentesi. Poiché sul periodico alcuni capitoli vengono interamente cassati, occorre dare come riferimento la nuova numerazione: nella sesta colonna, dunque sono inseriti i numeri dei capitoli consecutivi, sulla rivista, poi, nella settima colonna vengono mostrati quanti numeri del «Politecnico» accolgono le parti di testo corrispondenti alla nuova numerazione dei capitoli. Infine, nell'ultima colonna vengono segnalati quei casi nei quali per compensare i tagli e recuperare la coerenza del testo vengono inventate e inserite frasi, parole e sintagmi.

<sup>16</sup> Su questo argomento si suggerisce la lettura dell'articolo di Alessandra Mascaretti, *Vittorini e Hemingway tra simbolo e realtà*, «Mario & Mario. Annuario di critica letteraria italiana e comparata», 1996-1997, pp. 117-141. Si veda anche il commento che riconduce questa operazione di editing all'interno dell'evoluzione della poetica vittoriniana in Virna Brigatti, *Appunti su Hemingway*, in *Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 121-129.

<sup>17</sup> S'è deciso, in questa tabella, di mettere a riferimento il testo del «Politecnico» con l'edizione Scribner's e non con l'edizione Steinberg/Ghilda del libro, perché è già stato constatato che l'edizione svizzera risulta essere una traduzione 'fedele' dell'originale americano, dunque, conoscendo il rigore e l'attenzione di Vittorini nei confronti della letteratura americana, s'è pensato potesse essere corretto trascrivere numeri di pagina, *incipit* ed *explicit* in riferimento appunto all'edizione Scribner's. Anche se non ci è noto il metodo che Vittorini ha impiegato per modificare e pubblicare il romanzo, però è certo che avesse in mano entrambi i libri, dunque un altro motivo per giustificare questa scelta può essere un maggior grado di scientificità, selezionando appunto il testo più autorevole, l'originale.

Capitolo (volume)	Pagine del volume	Incipit (volume)	Explicit (volume)	Cassature (incipit-explicit) per il «Politecnico»	Capitoli del «Politecnico» rinumerati	Numeri del «Politecnico» corrispondenti ai capitoli rinumerati	Interventi in corrispondenza delle cassature	in delle
Titolo	<i>For Whom the</i>		<i>Bell Tullis</i>				Il titolo viene reso al plurale, <i>Per chi amano le cattedrati</i> .	
Dedica	This book is for	Martha Gellhorn		Cassata				
Epigrafe	No man is an	John Donne		Nessun taglio				
1	He lay flat on the	I hope Pablo eats		[...] That is absolute (p. 6) – You understand, huh? (p. 8). [...] They had shaken hands (p. 8) – things more difficult (p. 9). [...] It is starting badly (p. 10) – I hope Pablo eats well (p.17).	1	1-2		
2	They had come	«Of course. Let us go».		Nessun taglio	2	2-5	Insieme al capitolo 33, è l'unico che non subisce alcuna modifica.	
3	They came down	But one must move		The sentry box (p.37) – Robert Jordan asked (p.37). [...] So do the Indians (p. 40) – steals for pleasure (p. 40). [...] As they came (p. 44) – much precautions (p. 47).	3	5-6		
4	They came down	from the pot, Maria		In the dark he (p. 48) – into the cave (p. 48). [...] The woman of Pablo (p. 50) – die a little (p. 50). [...] He could see (p. 52) – It's coming anyway (p. 52). [...] <b>Do you want (p. 54) – but safety. And thee (p. 55).</b> [...] It is cold (p. 56) – not for long (p. 56). [...] I don't think (p. 56) – at the woman (p. 56). [...] « <b>Maria, the woman (p. 57) – the pot, Maria (p. 58).</b> »	4	6-7	Nel taglio « <b>Do you want – And thee</b> », nella settima puntata (cap. 7) viene inventata e inserita la frase: «Ma Pablo era attento alla sua donna. Essa parlava, in piedi accanto alla tavola, con il mestolo in mano».	
5	Robert Jordan pushed	Not bother him		Cassato			Poiché questo capitolo viene cassato, il capitolo successivo comincia con il sintagma «Dopo cena» per dare un senso di continuità col capitolo precedente [al quale pure	



6	65-68	<b>Inside the cave</b>	I will get my things	In what country? (p. 66) – About something else? (p. 67). [...] Leave us for (p. 68) – not talking more (p. 68). [...].	5	8	è tagliato il finale: « <i>María</i> ,» the woman (p. 57) – the pot, <i>María</i> (p. 58)].
7	69-73	<b>He was asleep</b>	Yes. Yes. Yes.	He held her (p. 70) – shirt she wore (p. 70). [...] But not to (p. 70) – be thy woman (p. 70). [...] But perhaps thou (p. 71) – nor anything (p. 71). [...].	6	8	Il sintagma: “Dopo cena” sostituisce l’indicazione di luogo: “Inside the cave”.
8	74-86	It was cold	Planes returning	Cassato			Le prime 6 righe sono la riscrittura che riassume le prime 14 righe del cap. 7 (volume).
9	87-95	They stood in	Let us go.	They stood (p. 87) – when he comes (p. 88). [...] Robert Jordan looked (p. 88) – looking after him (p. 88). [...] The sight of (p. 89) – wound him, no (p. 89). [...] Clearly, there is (p. 92) – She laughed (p. 92). [...] «Equally,» Fernando (p. 92) – Let us go (p. 95).	7	9	
10	96-130	«Let Us rest.»	should come	Cassato			
11	131-152	As they came	Let us eat	[...] You only heard (p. 134) – true all right (p. 138). [...] What do you (p. 143) – «So.» (p. 143). [...] «Maybe.» Sordo said (p. 144) – More maybe (p. 145). [...] Horseholders? (p. 145) – No good (p. 146). [...] Take drink (p. 146) – foreigners understand? (p. 146). [...] So he does (p. 147) – talking straight (p. 147). [...].	8	Da 10 a 13/14*	
12	153-157	They left Sordo’s	«Let her go»	[...] Through the meal (p. 153) – the high meadow (p. 153). [...].	9	13/14	
13	158-177	They were walking	You are right.	[...] You are thinking (p. 161) – you were saying? (p. 170). [...] «That’s all right» (p. 171) – absolutely none (p. 171). [...] «Pilar» the girl (p. 172) – it is Pilar (p. 172). [...] When you get (p. 176) – you are right. (p. 177).	10	13/14-16	

\* Il 13/14 è un doppio numero del «Politecnico».

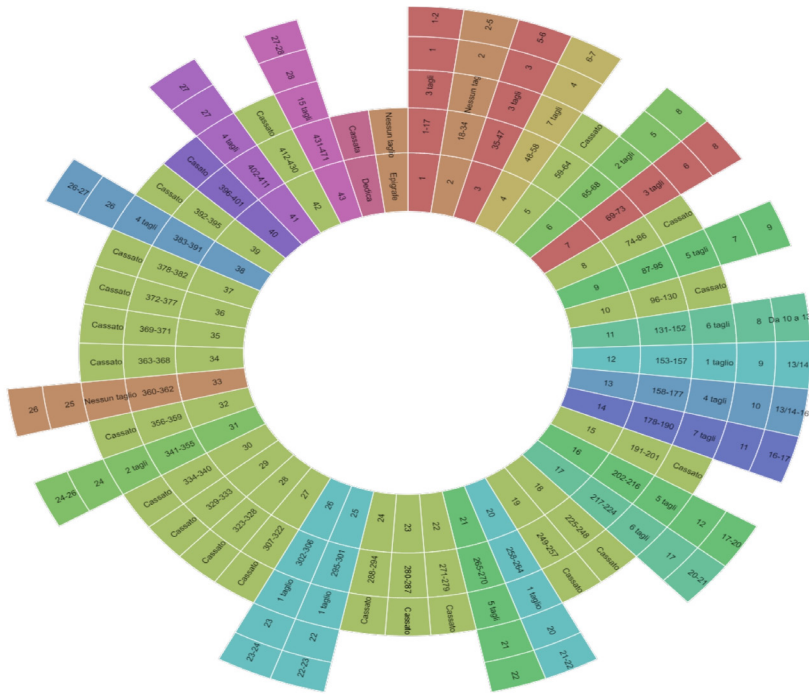
14	178-190	By the time	Anselmo, was posted.	[...] «Has the gypsy (p. 178) – with the snow (p. 178). [...] The fire was (p. 178) – in the roof (p. 178). [...] I thought you (p. 179) – to be enjoyable (p. 180). [...] I wish the (p. 180) – about that cup? (p. 181). [...] Now that his (p. 181) – well enjoy it (p. 182). [...] Standing there now (p. 182) – life passed now! (p. 184). [...] «He would not (p. 185) – down a city (p. 190). [...]» Cassato	11	16-17	
15	191-201	Anselmo was	In the snow.	Cassato			
16	202-216	El Sordo was	Falling, Inglés.	[...] Maria brought him (p. 203) – ready to eat? (p. 205). [...] «Yes. I have (p. 208) – you tell it (p. 208). [...] You look very (p. 209) – got a beard (p. 210). [...] Can't you hear (p. 210) – knows.» Pilar said (p. 210). [...] «Thou» he said (p. 211) – not handsome (p. 211). [...]»	12	17-20	Nella puntata 17, ad una domanda di Primitivo, Jordan risponde: “No”. “Hanno ucciso tutti i fascisti. Racconta Pablo”. Queste due frasi sono inventate. Nell'originale, Jordan risponde “Yes” e la frase successiva è completamente inventata.
17	217-224	The only noise	I'm crazy, too.	[...] «Pilar, Fernando said (p. 217) – opposite Robert Jordan (p. 217). [...] Where is the (p. 217) – more is style (p. 217). [...] Why not turn (p. 218) – «Go on. Finish» (p. 219). [...] Pablo watched her (p. 220) – anything at all (p. 221). [...] Robert Jordan was (p. 222) – You know that» (p. 223). [...] Robert Jordan, looking (p. 223) – Then nodded again (p. 223). [...]» Cassato	17	20-21	Vittorini “sincronizza” i numeri dei capitoli della rivista con quelli del volume. Da notare infatti che non ci sono nella rivista i capitoli: 13, 14, 15, 16.
18	225-248	It is like	Not si simple	Cassato			
19	249-257	What do you	Storm is over	Cassato			
20	258-264	Now in the night	The night thinking	[...] The trunks of (p. 258) – went back in (p. 261). [...]»	20	21-22	Anche in questo caso “sincronizza” i capitoli. Dunque sulla rivista dal capitolo 17 si passa al 20

21	265-270	A warm wind	At the position	[...]. That cavalryman (p. 267) – said to Pablo (p. 267). [...]. Danger is (p. 268) – Jordan grinned (p. 268). [...]. Pablo rode ahead (p. 268) – late spring morning (p. 269). [...]. «I could hold (p. 269) – horse tracks (p. 269). [...]. I want to (p. 270) – «I go» (p. 270). [...]. Cassato	21	22	salutando, quindi, i capitoli 18, 19.
22	271-279	Cut me pine	Without cawing	Cassato			
23	280-287	«Get thee down,»	I am hungry»	Cassato			
24	288-294	Now the morning	«We stay here»	Cassato			
25	295-301	Robert Jordan	Send the Maria»	[...]. Just then Robert (p. 299) – send the Maria (p. 301)	22	22-23	La sincronizzazione è durata solo per i capitoli 17, 20 e 21. Dal capitolo 22 in poi la numerazione prosegue in ordine progressivo non mantenendo più alcun corrispettivo con i capitoli originali.
26	302-306	It was three	Saw the planes	<b>Before the planes came</b> (p. 302). [...]. «From what town (p. 303) – <b>saw the planes</b> (p.306).	23	23-24	Il primo taglio « <b>Before the planes came</b> » viene fatto per mantenere una coerenza con i tagli precedenti. D'altronde anche nel secondo taglio vengono eliminati gli aeroplani « <b>saw the planes</b> ».
27	307-322	El Sordo was	Being carried out	Cassato			
28	323-328	After the planes	To the cave	Cassato			
29	329-333	Anselmo found	Went on writing	Cassato			
30	334-340	So now everything	Better to be sure	Cassato			

31	341-355	So now they	Proud of your family	[...] Then he surrendered (p. 342) – be good again» (p. 344). [...] She stroked (p. 344) – to tell me» (p. 349). [...]. Cassato	24	24-26	
32	356-359	On that same	In the morning	Nessun taglio	25	26	Insieme al capitolo 2, l'unico che non subisce alcuna modifica.
33	360-362	It was two	These some sleep»				
34	363-368	The fascists held	Would be challenged	Cassato			
35	369-371	Robert Jordan lay	His wrist watch	Cassato			
36	372-377	Andrés had	In the dark	Cassato			
37	378-382	Now Robert Jordan	Into the cave	Cassato			
38	383-391	They were in the	Let us be going	[...] «And thy brother?» (p. 383) – the table leg (p. 383). [...] «Always» Eladio (p. 384) – of that stuff (p. 384). [...] But crouched (p. 385) – you in a fight (p. 386). [...] «Yes» Robert (p. 387) – will be well» (p. 387). [...]. Cassato	26	26-27	
39	392-395	In the dark they	Leave the horses»	Cassato			
40	396-401	During the time	From the mountains	Casato			
41	402-411	Pablo stopped and	Waited for daylight	[...] «Agustín» Robert (p. 402) – on their carbines (p. 403). [...] «De la primera» (p. 403) – the high hills (p. 404). [...] «Thy mother» (p. 405) – we are started» (p. 407). [...] Walking carefully (p. 407) – waited for daylight (p. 411) Cassato	27	27	
42	412-430	During the time	He was thinking				
43	431-471	Robert Jordan lay	Floor of the forest	[...] He loved this (p. 431) – am out there (p. 432). [...] His rifle with (p. 432) – into the brazier (p. 433). [...] He lay there (p. 433) – in the morning light (p. 434). [...] Now as he (p. 436) – hit them then» (p. 436). [...] And then coming (p. 436) – bloody else (p. 437). [...] It's lucky (p. 437) – grenades (p. 439). [...] It was then (p. 439) – along the bridge (p. 445). [...] Fernando was still (p. 446) – through himself (p. 446). [...] «If there had (p. 447) – will be going»	28	27-28	In tutto il romanzo, oltre alla divisione dei capitoli non c'è alcuna separazione aggiuntiva eccetto che nell'ultimo capitolo (di 40 pagine). A pagina 450 c'è un bianco tipografico che separa: Thank you very much!» c

				<p>(p. 448). [...] «Don't shoot (p. 448) – <b>Thank you very much!</b>» (p. 450); [...] «He will come (p. 451) – around the corner (p. 454). [...] Robert Jordan looked (p. 454) – in his hand (p. 454). [...] Below them (p. 455) – said nothing (p. 455). [...] He was wearing (p. 457) – where it narrows» (p. 457); [...] Then Primitivo (p. 461) – <i>Let them come!</i> (p. 470); [...].</p>			<p>«When they heard». Sulla rivista questo bianco non è rispettato, ma è da notare che uno dei tagli finisce proprio in concomitanza della fine della prima sezione: <b>Thank you very much!</b></p>
--	--	--	--	--	--	--	--

Il grafico successivo mostra in modo schematico i dati esposti nella tabella che lo precede e consente anche di dar loro una prima lettura. Partendo dal centro, si trovano (a raggiera e di anello in anello) i numeri progressivi dei capitoli dell'edizione Scribner's, poi ci sono i numeri delle pagine che questi capitoli occupano. Quindi si trova la quantità di tagli che Vittorini fa al testo, per pubblicare il romanzo sul «Politecnico» (il valore va da un minimo di “nessun taglio” a un massimo di “cassato”). Infine, gli ultimi due anelli corrispondono ai numeri dei capitoli, così come presenti sul «Politecnico», e ai numeri del periodico stesso.



Come si può notare già da questa rappresentazione grafica, la maggior parte dei tagli viene fatta cassando capitoli interi: nel romanzo originale infatti i capitoli sono quarantatré, mentre sulla rivista ne compaiono solo ventidue. Tutti i capitoli (eccetto il 2 e il 33) subiscono dei tagli. Un altro aspetto da chiarire prima di entrare nello specifico è la presentazione

del romanzo sul «Politecnico» e la sua suddivisione in capitoli e puntate. Per essere il più chiaro possibile, ho costruito la tabella assumendo come punto di riferimento i capitoli del romanzo Scribner's. Sulla rivista, però ci sono degli 'sfasamenti', che anche se non producono confusione, vanno comunque considerati per non farsi trarre in inganno dalle diverse numerazioni.

*Per chi suonano le campane* costituisce un appuntamento settimanale, che è presente su tutti i numeri del «Politecnico» dal primo fino al ventottesimo. I capitoli totali che Vittorini pubblica sono 22, ma non c'è una corrispondenza tra i capitoli e i numeri della rivista sui quali escono. In ogni numero infatti Vittorini richiama la continuità dal numero precedente usando il termine: puntata. Le puntate, dunque, sono 27, una per ogni numero (non sono 28 perché il numero tredici/quattordici è un doppio numero). Dopo la divisione in puntate, che, quasi sicuramente, viene fatta su necessità degli spazi disponibili sul giornale, c'è la divisione per capitoli. Come già preannunciato, la ricapitolazione di Vittorini non coincide mai con la puntata. La norma è che i capitoli vengono interrotti dallo spazio della puntata, e ripresi nella puntata successiva, la settimana dopo.

Un ultimo aspetto da sottolineare è la rinumerazione dei capitoli. La seguente tabella<sup>18</sup> intende semplificare la complessità della situazione:

---

<sup>18</sup> Come si evince dalla tabella (dalla sesta colonna), tagliando interi capitoli, Vittorini si trova a dover rinumerare i capitoli, cercando di trasmettere un senso di continuità che altrimenti potrebbe essere messo a rischio (bisogna ricordare che Vittorini, solo nella decima puntata del romanzo accenna ai tagli, ma in posizione marginale; dunque, alcuni lettori distratti potrebbero non sospettare che occorra ristabilire una coerenza consecutiva). La rinumerazione è un processo lineare fino al capitolo diciassette. Fino al capitolo precedente, rispetto all'originale, c'era una numerazione sfasata di quattro capitoli, infatti quello che è il capitolo 16 nell'edizione Scribner's, coincide con quello che Vittorini sul «Politecnico» numera come 12. L'eccezione avviene col capitolo successivo (il 17), poiché Vittorini decide di 'sincronizzare lo sfasamento' e quindi numera il capitolo sulla rivista come l'originale. Scelta che appare improvvisa e ingiustificata. Forse un errore, tantoché il lettore che non sospetta tutto il lavoro di 'taglia e cuci', arrivato al capitolo 12 vede proseguire il racconto (e in modo coerente) col numero 17. Quindi sulla rivista mancano i numeri 13, 14, 15, 16, 18 e 19 (perché il capitolo successivo al 17 è numerato 20, ed anche in questo caso c'è un'operazione di 'sincronizzazione' con l'originale). Dopo il capitolo 20, però, quest'operazione anomala, viene 'dimenticata', tantoché il capitolo dopo è il 21, e poi i numeri dei capitoli proseguono consecutivamente senza alcuna interruzione fino al 28. In totale, però, i capitoli proposti da Vittorini sul «Politecnico» sono ventidue.

Numero rivista	Data	Puntata «Politecnico»	Numerazione capitoli (all'interno della puntata) in «Il Politecnico»	Numerazione capitoli nell'edizione originale Scribner's	Capitoli cassati
1	29 settembre 1945	1	1	1	
2	6 ottobre 1945	2	1-2	1-2	
3	13 ottobre 1945	3	2	2	
4	20 ottobre 1945	4	2	2	
5	27 ottobre 1945	5	2-3	2-3	
6	3 novembre 1945	6	3-4	3-4	
7	10 novembre 1945	7	4	4	
8	17 novembre 1945	8	5-6	6-7	5
9	24 novembre 1945	9	7	9	8
10	1° dicembre 1945	10	8	11	10
11	8 dicembre 1945	11	8	11	
12	15 dicembre 1945	12	8	11	
13/14	22/29 dicembre 1945	13	8-10	11-13	12
15	5 gennaio 1946	14	10	13	
16	12 gennaio 1946	15	10-11	13-14	
17	19 gennaio 1946	16	11-12	14-16	15
18	26 gennaio 1946	17	12	16	
19	2 febbraio 1946	18	12	16	
20	9 febbraio 1946	19	12 e 17	16 e 17	
21	16 febbraio 1946	20	17 e 20	17 e 20	18, 19
22	23 febbraio 1946	21	20-22	20-25	22, 23, 24
23	2 marzo 1946	22	22-23	25-26	
24	9 marzo 1946	23	23-24	26-31	27, 28, 29, 30
25	16 marzo 1946	24	24	31	
26	23 marzo 1946	25	24-26	31-38	32, 34, 35, 36, 37
27	30 marzo 1946	26	26-28	38-43	39, 40, 42
28	6 aprile 1946	Ultima	28	43	

A questo punto, dopo la seconda collazione, è possibile dare già conto di un risultato: Vittorini taglia integralmente sei dei primi ventun capitoli, mentre nei successivi ventidue ne vengono eliminati quattordici. Dunque, nella seconda metà del romanzo, le cassature raddoppiano. Questo dato conferma una delle probabili ipotesi di lavoro di Vittorini. Infatti è probabile che lui non avesse già tutto il romanzo tagliato e con i capitoli rinumerati prima del settembre del 1945. È più probabile che il lavoro sul



testo sia stato fatto settimana per settimana. Con questa ipotesi, il maggior numero dei tagli nella seconda metà è del tutto giustificato e coerente con le richieste nel frattempo definite da Mondadori.

Per quanto riguarda la classificazione di questi tagli,<sup>19</sup> è stato fondamentale innanzitutto leggerli separatamente per estrarne il contenuto e tale lavoro ha portato ad una loro ripartizione in base alle caratteristiche strutturali e/o discorsive del testo. La tabella che segue mostra le tipologie<sup>20</sup> di tagli e il numero delle ricorrenze.

Tipologia del taglio		Numero di ricorrenze
1	Dialoghi/narrazione	46
2	Pensieri/ricordi	30
3	Approfondimento psicologico	13
4	Personaggi/avvenimenti secondari	11
5	Per coerenza con i tagli precedenti	10
6	Patetismo	9
7	Brano hemingwayano <sup>21</sup>	8
8	Descrizione di paesaggi/situazioni	6
9	Tagli difficili da collocare <sup>22</sup>	4

<sup>19</sup> Una tabella con la sintesi dei contenuti dei tagli è stata posta in appendice a questo articolo.

<sup>20</sup> Queste che vengono chiamate tipologie sono state estrapolate in seguito alla lettura del romanzo, delle parti cassate e delle puntate del «Politecnico». Ad ogni modo non è che un'interpretazione iniziale, per cercare di trovare delle ricorsività e quindi provare a rispondere al quesito centrale di questo articolo: quale criterio utilizza Vittorini per l'editing del romanzo? Non si vuole, dunque, escludere un'altra lettura e un altro tentativo classificatorio.

<sup>21</sup> Con questo aggettivo si intendono quelle parti di testo che ricorrono usualmente nei romanzi e nei racconti di Hemingway. I brani 'hemingwayani' non sono connotati dallo stile di scrittura, ma piuttosto dalla ricorsività di caratteri e modi di fare dei personaggi e dei protagonisti. Anche certe situazioni estreme che richiedono spavalderia o coraggio, o freddezza o cinismo. La questione sarà ripresa e precisata attraverso un esempio più avanti.

<sup>22</sup> Con "difficili da collocare" si intendono quei tagli che sono troppo corti e che intervengono nell'eliminare una o due righe.

Secondo questa suddivisione è evidente come la maggior parte dei tagli agisce nello sfrondare i dialoghi; questo dato, dopotutto, era attendibile considerando che una delle cifre stilistiche di Hemingway è proprio la costruzione della diegesi attraverso i dialoghi e anche *For Whom the Bell Tolls*<sup>23</sup> è quasi tutto costituito da dialoghi. Dunque questo tipo di taglio si può ricondurre senz'altro a una complessiva logica legata all'economia degli spazi, poiché, appunto, il romanzo occupa circa cinquecento pagine di un volume a stampa e sarebbe stato impossibile pubblicarlo integralmente. In questa stessa direzione sono però state interpretate anche le tipologie: "personaggi/avvenimenti secondari", "per coerenza con tagli precedenti", "descrizione di paesaggi/situazioni" e "tagli difficili da interpretare". Dunque più della metà delle cassature agiscono indubbiamente al solo scopo di ridurre la quantità di testo. Questa spiegazione, che pure ha una propria legittimità in ambito editoriale, non è però sufficiente a spiegare tutte le cassature e soprattutto, pur all'interno di quella logica complessiva, non spiega perché sono stati sacrificati alcuni passaggi e non altri.

### 3. Interpretazione dei tagli e considerazioni critiche

La prossima sezione di questo articolo intende cercare di capire perché sono stati tagliati brani sull'interiorità del protagonista Robert Jordan, sui suoi ricordi e i suoi pensieri, ed anche quei passaggi che usualmente definiscono lo stile e la peculiarità di Hemingway.

Per numero di ricorrenze la tipologia "pensieri e ricordi" è infatti, nei tagli di Vittorini, quella immediatamente più frequente dopo quella dei "dialoghi/narrazione".

Eliminare i pensieri del protagonista del romanzo produce una divaricazione significativa tra il testo originale e l'edizione del «Politecnico»; soprattutto perché il romanzo è costituito – semplificando – per metà da dialoghi e per metà dai pensieri di Robert Jordan. Prima di vedere un paio d'esempi è necessario aggiungere che il dialogo è anche una delle forme strutturali degli stessi pensieri del personaggio, nel senso che molto spesso

---

<sup>23</sup> Si segnala che si utilizza il titolo in inglese per indicare non solo il testo della prima edizione Scribner's, ma anche l'opera in termini generale, mentre i titoli tradotti in italiano, nelle due differenti varianti, indicano sempre o l'edizione Svizzera o quella sul «Politecnico».

quando il protagonista pensa lo fa dialogando con se stesso, fingendo uno sdoppiamento.

Ma si vedano appunto alcuni esempi. Di seguito trascrivo un taglio dal capitolo 13:<sup>24</sup>

Tu lo dimentichi sempre, pensava. Dimentichi che le delizie di una guerra civile, quando hai la mente troppo assorbita dal tuo lavoro. Non ci pensi più. Beh, dopo tutto, è così che bisogna fare. Kasckin ci pensava troppo e questo ha nociuto al suo lavoro. O credi proprio che il buon Kasckin avesse un ramo di pazzia? Strano, ma il fatto di avere ucciso Kasckin non l'aveva per nulla turbato. Chissà, forse avrebbe provato qualcosa più tardi. Certo che fino a quel momento non c'era stato niente di simile.<sup>25</sup>

Questo paragrafo è preceduto e seguito dai seguenti brani riportati in tabella (la parentesi quadra [...] indica il taglio):

Scribner's	«Il Politecnico»
«Sure,» Robert Jordan said. «I promise.»	«Certo», disse Jordan. «Te lo prometto».
«Thank thee very much,» Maria told him. «I know it is not easy to do.»	«Ti ringrazio molto», Maria gli disse.
«That's all right,» Robert Jordan said. [...]	«So bene che non è una cosa facile».
«But there are other things I can do for thee,» Maria told him, walking close beside him, now, very serious and womanly. <sup>26</sup>	«Non c'è di che ringraziarmi», disse Jordan.
	«Ci sono anche altre cose che posso fare per te», disse Maria, camminando vicinissima a lui, molto seria, ora, e molto donna. <sup>27</sup>

<sup>24</sup> La numerazione è la stessa sia in riferimento all'edizione Scribner's, sia a quella Steinberg, sia all'anastatica Ghilda del libro, dalla quale si cita il testo, in conseguenza di quanto spiegato nella nota 12.

<sup>25</sup> Ernest Hemingway, *Per chi suona la campana*, Lugano, Ghilda del libro, 1946, pp. 195-196. Il testo dell'edizione Scribner's è riportato in appendice (come per tutte le altre citazioni da qui in avanti), al fine di facilitare un riscontro con il testo originale.

<sup>26</sup> Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, cit., p. 171.

<sup>27</sup> Ernest Hemingway, *Per chi suonano le campane*, «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 4.

Come si può notare dalla colonna di destra il dialogo tra Maria e Jordan, letto anche senza il paragrafo sopra trascritto, continua in modo fluido senza difettare di senso o continuità, dunque la cassatura di Vittorini si mostra come poco invasiva da un punto di vista narrativo. Eliminando queste poche righe, però, al lettore viene a mancare una serie di pensieri di una certa importanza come la natura belligerante di Robert Jordan («le delizie di una guerra civile»), la ‘disonesta’ certezza di non essere un soggetto che pensa costantemente («Non ci pensi più. Beh, dopo tutto, è così che bisogna fare»), e il disinteresse, anche qui poco credibile, riguardo alla morte del collega Kaskin. Anche se questi pensieri non sono essenziali per la trama del romanzo, danno comunque conto di una fragilità emotiva del protagonista, messa in evidenza dal susseguirsi di affermazioni contraddittorie.

Un altro esempio può essere tratto da una selezione del primo taglio del capitolo 16:

Chi avrebbe mai immaginato che avessero del whisky quassù, pensò. Certo che in fondo La Granja era il luogo di tutta la Spagna dove era più naturale trovarne. Ma perdio, andare a cercare una bottiglia apposta per l'ospite *dinamitero* e poi ricordarsi di portarla giù per lui! Questa non era soltanto gentilezza. Per esser gentile sarebbe bastato che tirasse fuori la bottiglia e offrisse da bere. Così avrebbe fatto un francese, e poi avrebbe messo il resto da parte per un'altra occasione. No, avere un pensiero simile mentre si è impegnati in una faccenda in cui sarebbe del tutto giustificato occuparsi soltanto di sé, questo sì che è veramente spagnolo! Ed era una delle ragioni per cui si amava quel popolo. Ma non romanticizzare troppo, pensò. Ci sono tanti tipi di Spagnolo o quanti [*sic*] ce n'è di Americano. Ma comunque era stato molto bello che El Sordo avesse pensato a portargli quella bottiglia.<sup>28</sup>

Anche questo pensiero, dominato da sorpresa e affetto, viene cassato, eliminando dal carattere di Robert Jordan una pausa rilassata di gradevole ozio. Poiché il protagonista è spesso incollerito e teso, per la pericolosità dell'azione di guerriglia e per il rapporto conflittuale con il capo della banda di partigiani, Pablo, eliminare dal romanzo questo brano distensivo, significa eliminare dalla psicologia del protagonista quel ventaglio di sensazioni positive legate alla sorpresa e all'ingenuità che appartengono ad ogni

---

<sup>28</sup> Hemingway, *Per chi suona la campana*, cit., pp. 231-232.

uomo, e che nonostante il rischio di patetismo, Hemingway tratteggia per creare un personaggio reale.

Con questi primi due esempi si può affermare che la rappresentazione della mente complessa e ambigua di Robert Jordan viene modificata dai tagli di Vittorini. Gli interventi, però, di maggior rilievo sono quelli che rientrano nella tipologia “approfondimento psicologico”. Di seguito ne trascrivo un esempio tratto dal quarto taglio del capitolo 14:

Poi Jordan disse in inglese: «Andrai a dar da mangiare ai tuoi cavalli, oppure li lascerai lì a scavar nella neve per trovare l'erba?»

«Cosa?»

«Niente. A questo ci penserai tu, vecchio mio. Io me ne vado via di qui con le mie gambe.»

«Perché parli in inglese?» domandò Pablo.

«Non so,» disse Jordan «quando sono molto stanco qualche volta parlo inglese, oppure se sono molto disgustato di qualcosa. O quando qualcosa mi va di traverso. Quando qualcosa mi va proprio di traverso allora parlo inglese, così per sentire il suono. Mi tira su il morale. Dovresti provare anche tu.»

«Cosa dici, *Inglés?*» disse Pilar. «Deve essere molto interessante quello che dici, ma io non capisco.»

«Niente,» disse Jordan. «Dicevo *nada* in inglese.»

«E allora dillo in spagnolo,» disse Pilar. «È più corto e più semplice in spagnolo.»

«Certo,» disse Jordan. Ma perché? pensò, perché? oh Pablo oh Pilar oh Maria e voi due fratelli lì nell'angolo di cui ho dimenticato i nomi e dovrei ricordarli ma qualche volta non ne ho voglia e sono stanco di pensare e sono stanco di voi e di me e della guerra e perché di tutti i perché doveva proprio nevicare adesso? Questo è troppo, perdio. Ma poi no, no. Non c'è niente che sia troppo. Tu non puoi far altro che prendere le cose come vengono e lottare lo stesso e ora piantala di fare la primadonna e accetta invece il fatto che nevicava come lo accettavi un momento fa e ora la prima cosa è sentire cosa dice lo zingaro e poi andare a prendere il vecchio. Ma la neve! La neve adesso, in questo mese! Non pensarci, si disse, non pensarci e prendila come viene!<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 205.

Questo brano mostra un paio di aspetti della psicologia del protagonista: il suo atteggiamento mostra debolezza, timore e incertezza, perché si rende conto che con la neve il suo piano è molto più difficile, e in corrispondenza emerge l'irrazionale bisogno di parlare in inglese pur sapendo che gli altri non possono capirlo, il che segnala la necessità di tornare alla lingua materna, in un certo senso evocazione di un luogo 'interiore' protetto e sicuro. Più che la certezza, che questi dice di ritrovare nel suo inglese, noi leggiamo un momento in cui la determinazione dell'eroe di Hemingway viene meno e lascia lo spazio alla paura del fallimento. Un ultimo aspetto che appare nell'ultima riga è l'auto ammonimento «Non pensarci, si disse, non pensarci», segno di una separazione autoimposta tra sentimenti e dovere. Eliminare anche questo brano potrebbe significare eliminare alcuni aspetti deboli (ma umani!) del protagonista, tra cui l'insicurezza e il perenne conflitto di un uomo che vuole avere il carattere del leader, ma porta con sé le contraddizioni di un uomo che ha paura e non riesce a mascherare le proprie preoccupazioni.

Il prossimo taglio è invece tratto dal capitolo 26, ed è pienamente coerente con quanto detto fin qui:

Quanti ne hai uccisi? Si domandò. Non lo so. Credi di avere il diritto di uccidere qualcuno? No. ma bisogna che lo faccia. Quanti di quelli che hai ucciso erano realmente dei fascisti? Pochi. Ma essi sono il *nemico* alla cui violenza noi dobbiamo opporre la violenza. [...]

Sì, la mia causa è giusta, disse a se stesso, non per rassicurarsi, ma in un moto d'orgoglio. Io credo nel popolo e nel suo diritto di governarsi. Ma tu non devi credere nel diritto di uccidere, si disse. Tu devi accettare di farlo come una necessità, ma non devi credere in questo. Se tu ci credi, tutto è rovinato. [...]

Senti, disse a se stesso, smettila! Tutto questo è molto male per te e per il tuo lavoro. Ma l'altro suo io gli replicò: tu devi darmi retta. Tu stai facendo qualcosa di molto grave e io devo farti comprendere a ogni istante quello che fai. Tu devi essere onesto verso te stesso. Se non sei assolutamente onesto verso te stesso, non hai nessun diritto di fare quello che fai perché sono dei delitti e nient'altro, perché nessun uomo ha il diritto di togliere la vita al suo prossimo se non per evitare che qualcosa di peggio accada ad altri. Perciò sii onesto e non mentire a te stesso.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 336-337.

Questa cassatura che prosegue fino alla fine del capitolo è un lungo dialogo di Robert Jordan con se stesso sul tema della morte e della violenza nel quale, quasi come un personaggio 'schizofrenico', vengono proposti due diversi punti di vista interiori. Queste due posizioni sono ancora la morale e l'istinto, come nell'esempio precedente erano state il dovere e il sentimento. Il brano dunque si pone come ulteriore apertura nei confronti di un protagonista scisso, che sa quello che deve fare, ma si interroga se i mezzi e le sue possibilità siano leciti o no. Hemingway struttura la coscienza di Robert Jordan come dinamica e incerta, e questo processo ha anche il merito di portare il lettore all'interno di dilemmi che difficilmente potrebbe provare nella propria vita. In realtà, considerando che il pubblico del «Politecnico» era potenzialmente quella classe che aveva rinnegato il fascismo e s'era dato alla macchia per intraprendere la guerriglia partigiana, il pubblico italiano avrebbe potuto trovare nelle riflessioni auto giudicanti di Robert Jordan un utile strumento per discernere, appunto, un discorso sulla violenza. Vittorini ancora una volta, invece, elimina questo brano ottenendo un protagonista con meno dubbi e meno interrogativi. Questo dato risulterà fondamentale quando verranno considerati, nella dinamica ermeneutica, anche i testi di Vittorini stesso.

Di seguito cito alcuni brani dal capitolo trenta (interamente cassato):

E non abbandonarti neppure all'eroica rassegnazione. Non abbiamo bisogno di cittadini pieni di eroica rassegnazione, su queste montagne. Tuo nonno ha combattuto quattro anni nella guerra civile e tu ora sei in guerra da un anno appena. Ne avrai ancora per un bel pezzo e hai tutte le qualità che sono necessarie per questo lavoro. E adesso hai anche Maria. Hai tutto, insomma. Non c'è ragione di preoccuparsi. Cos'è un piccolo scontro tra una banda di partigiani e uno squadrone di cavalleria? Non è nulla. E che importanza ha se anche hanno tagliato via le teste? Forse che questo cambia qualcosa? Non cambia nulla.

Gli indiani scotennavano sempre i nostri quando il nonno era a Forte Kearny dopo la guerra civile. Ti ricordi la saletta nell'ufficio di tuo padre, con le punte di freccia disposte su uno scaffale, e le penne d'aquila delle acconciature di guerra appese alla parete con le piume oblique [...]. Pensa

alla pistola, alla Smith & Wessen del nonno. Era una pistola d'ordinanza di calibro 32 e il grilletto era senza protezione. [...]

Una volta aveva domandato al nonno se lui aveva ucciso qualcuno con quella pistola, e il nonno aveva risposto: «Sì».

Poi gli aveva domandato: «Quando, nonno?», e lui aveva detto: «Nella guerra della Ribellione e anche dopo». [...]

Poi, quando suo padre si era ucciso con quella stessa arma ed egli era venuto a casa dal collegio e c'era stato il funerale, il *coroner* gliela aveva resa dopo l'inchiesta dicendo: «Bob, credo che forse ti farà piacere tenerla. Dovrei tenerla io, veramente, ma so che il tuo papà c'era molto affezionato perché il suo papà l'aveva portata con sé durante tutta la guerra, e anche quando venne qui per la prima volta con la cavalleria. E poi, perdio, è sempre una gran buona pistola». <sup>31</sup>

Il trentesimo capitolo è incentrato sul nonno del protagonista, dunque ciò che leggiamo è un ricordo di Robert Jordan che con il suo pensiero dialogico rievoca immagini del passato. La prima parte della citazione è rilevante per l'accostamento tra il proprio agire e le imprese del nonno durante la guerra di secessione americana. Questo confronto è funzionale per ottenere fiducia in un momento in cui il protagonista prefigura il proprio sacrificio (si parla infatti di eroismo). Oltre questo aspetto, una delle due voci della coscienza di egli ricorda all'altro sé che oltre alla possibilità di riuscita della missione Robert Jordan sta vivendo anche un successo emotivo tramite la relazione con Maria. In aggiunta a questi due brani – che mostrano ancora un protagonista preoccupato per il fallimento della missione (e anche per un suo eventuale sacrificio) e quindi il tentativo di trovare una certa rassicurazione nei ricordi del nonno che invece è riuscito ad uscire da battaglie peggiori e più paurose (visto il riferimento allo scalpo) – è importante anche l'ultima parte del brano trascritto, per i riferimenti alla pistola. Intanto tramite questi passaggi di proprietà il lettore viene a sapere che il padre del protagonista si è suicidato (informazione che non sembra irrilevante nell'inquadramento di un protagonista). Inoltre la pistola funge da destino nefando nel senso che viene ereditata da Robert Jordan quando il nonno muore e viene utilizzata dal padre per togliersi la vita. Si potrebbe dunque vedere in questo oggetto quasi un presagio (destino che si avvererà con il sacrificio finale di Robert Jordan che attende i soldati nemici

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 372-373.



con una pistola in mano). Eliminare un brano del genere significa cassare ricordi, personaggi secondari, preoccupazioni, paure e tentativi di superare gli ostacoli: significa insomma ridefinire un altro protagonista.

L'ultimo brano portato ad esempio è tratto dal settimo taglio del quattordicesimo capitolo e viene mostrato come esempio del tipo di taglio 'hemingwayano', di cui si diceva a nota 22, in riferimento alla classificazione dei tagli riportata nella tabella:

Intanto il presidente del Club era giunto alla fine del suo discorso e poi, mentre tutti gli battevano le mani, si mise in punta di piedi su una sedia e sciolse lo spago che teneva legato il panno viola sulla testa del toro e a poco a poco lo tirò via dalla testa, ma il panno rimase impigliato in uno dei corni e lui lo sollevò un po' e con un colpo scoperse le corna lucide e appuntite, e allora si vide quel gran toro giallo dalle corna nere che s'aprivano in fuori e poi drizzavano avanti le loro punte bianche sottili come aculei di porcospino e la testa del toro pareva che fosse viva, la sua fronte ricciuta come quando era vivo, le narici aperte, gli occhi scintillanti, ed era lì che Guardava diritto verso Finito.

Tutti scoppiarono a urlare e batter le mani e Finito si sprofondò ancora di più nella sedia; e allora tutti fecero silenzio e si misero a guardare verso di lui e lui disse: «No! No!» e guardò il toro e si trasse ancora indietro e disse: «No!» a voce molto alta e gli venne fuori un gran grumo di sangue e questa volta lui non tirò neppure su il tovagliolo e il sangue gli scivolò giù per il mento e lui continuava a guardare il toro e diceva: «Tutta la stagione, sì. Per far denaro, sì. Per mangiare, sì. Ma io non posso neppure mangiare. Capite? Il mio stomaco è rovinato! Ma ora basta, ora che la stagione è finita! No! No! No!» Si guardò intorno e poi guardò la testa del toro e disse: «No!» ancora una volta, poi lasciò cadere il capo e portò il tovagliolo alla bocca e rimase a sedere senza dir nulla e il banchetto che era cominciato così bene e prometteva di far epoca tanto era il buon umore e l'affiatamento, non fu precisamente un successo.<sup>32</sup>

Questo brano, narrato dalla partigiana Pilar, con la quale Robert Jordan ha una certa confidenza – in virtù anche di esperienze pregresse che hanno portato i due personaggi a mostrarsi inermi di fronte a momenti drammatici – ha come protagonista il suo ex compagno Finito. Il brano è stato inserito all'interno della tipologia sopra citata per il carattere eroico e de-

<sup>32</sup> Ivi, pp. 213-214.

cadente di Finito. L'ex compagno di Pilar, bravissimo matador che viene celebrato, dopo l'ennesima bella prestazione nell'arena, dagli ammiratori, all'interno di una locanda. Finito, però, non può godere del trionfo perché soffre terribilmente in seguito ad alcuni «colpi piatti», anzi celebra contemporaneamente i suoi fasti da matador e l'anticipazione del suo funerale (che avverrà di lì a poco): tutta questa scena funge di fatto da anticipazione della fine del romanzo. Il racconto viene posto da Hemingway circa a un terzo del libro, probabilmente anche per dargli questa funzione profetica o simbolica. Nella lettura del «Politecnico», invece, viene eliminato ogni riferimento a Finito e quindi anche alla sua fine tragica. Oltre al motivo decadente, che Vittorini può avere aggirato per evitare attese critiche al romanzo, risulta difficile capire perché abbia tagliato proprio questo episodio. Il riferimento ad altre opere di Hemingway è immediato,<sup>33</sup> ed anche solo come sotto-trama questa sezione mostra una certa efficacia stilistica e una carica emotiva, e permette al lettore di poter cercare tra i vari esempi di sacrifici e di morti violente presenti nell'opera dello scrittore americano un qualche significato. La ripetizione di un tema ricorrente è inoltre un espediente letterario molto utilizzato da Hemingway in questo romanzo e, oltre ad ampliare il tipo di circostanza specifica, permette anche una maggiore cognizione al lettore, che così può avere più punti di vista per l'apprezzamento, anche gnoseologico, della morte nel romanzo (uno dei temi principali).

Dunque come s'è visto il romanzo di Hemingway viene tagliato in modo ingente e il risultato principale sembra essere la ri-caratterizzazione del protagonista. Le modifiche maggiori avvengono nei luoghi del ricordo e del pensiero, momenti dedicati allo sviluppo psicologico di Robert Jordan che sembra essere (da quanto leggiamo nell'edizione originale) un personaggio delineato a tutto tondo, con un ruolo ben preciso, un passato, delle emozioni, delle contraddizioni (che hanno il merito di dare una patina di realismo al personaggio) e soprattutto è un intellettuale.

---

<sup>33</sup> Giusto per fare due esempi: il fallimento di pesca, che si tramuta in fallimento esistenziale di Santiago nel *Vecchio e il mare* (quando finalmente il protagonista riesce a pescare il Marlin, questo viene divorato pezzo per pezzo dagli squali), l'uccisione di Francis Macomber (che quando riesce ad affrontare la paura e a sparare al bufalo, viene preceduto dal tradimento della moglie che gli toglie la vita).

Ora, risulta fondamentale proprio questo ultimo aspetto, per la prosecuzione dell'analisi. Infatti il protagonista del romanzo, in seguito ai cambiamenti subiti nell'edizione del «Politecnico», perde oltre a pensieri, ricordi e profondità psicologica, anche la sua coscienza e il suo ruolo, appunto, da intellettuale. Robert Jordan diviene un personaggio sempre deciso sulla prossima mossa da portare a termine, sull'obbedire agli ordini dei superiori e senza la paura di sbagliare qualcosa, o peggio, fallire la missione. Quest'uomo diventa quindi quasi un automa e si perde invece la presenza di un personaggio realistico legato alla propria complessità umana fatta di ricordi, sofferenze e dubbi.

A questo punto occorre chiedersi: è vero che «noi tagliamo quello che ci sembra di minore importanza»? Di certo Vittorini elimina alcune sezioni di testo e molte scene secondarie con l'unico intento di ridurre la mole,<sup>34</sup> ma le cassature mostrano anche il tentativo di Vittorini di ridurre la componente intellettuale del protagonista. Robert Jordan così diventa un po' più simile agli altri guerriglieri.

Gli eventuali motivi per questa operazione possono essere diversi.

Un primo può essere che, all'interno di un episodio sul «Politecnico», un pensiero di Robert Jordan (in alcuni casi lungo anche una decina di pagine) avrebbe potuto occupare tutto lo spazio disponibile e questo avrebbe, forse, allontanato il lettore la settimana successiva, perché evidentemente rallentava gli sviluppi dell'azione.

Un altro motivo può essere che il pubblico ideale del «Politecnico» era quella sinistra che aveva anche combattuto la guerra di liberazione, ma che non aveva necessariamente le caratteristiche dell'intellettualità. Dunque questo tipo di taglio poteva andare nella direzione della ricerca di una maggiore immedesimazione tra il lettore e il protagonista (ma solo nell'immediato, poiché ciò che cerca di fare Hemingway è costruire un personaggio umano, anche debole e anche limitato dalle circostanze – proprio come qualunque partigiano italiano). Quindi, per semplificare, si potrebbe dire che se fosse questo il motivo, Vittorini avrebbe permesso una fruizione<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Ad ogni modo Vittorini esagera dicendo «che il libro è lungo più di seicento pagine», questo dato viene incrementato per cercare una giustificazione immediata alla sua operazione, poiché il romanzo nell'edizione Scribner's ne ha 471.

<sup>35</sup> In sintonia con questa motivazione si può tentare anche una spiegazione della traduzione 'sbagliata' del titolo nella versione del «Politecnico». È da escludere, infatti, che il titolo sia stato ricordato male per poi non essere più controllato. È plausibile, invece, che

del testo ad un livello più basso del livello di lettura previsto dal testo originale (dando per scontato una certa incapacità interpretativa del pubblico del «Politecnico»).<sup>36</sup>

Un terzo motivo può essere anche la figura, ingombrante, di Hemingway che già aveva una certa fama in Italia ed era considerato un autore intellettuale, individualista,<sup>37</sup> decadente, depravato, pornografico,<sup>38</sup> e Vittorini quindi avrebbe potuto limare quelle parti di testo che avrebbero rinforzato le tesi dei tanti detrattori. Tra questi occorre ricordare soprattutto

---

il titolo venga reso al plurale per andare incontro all'uso più comune dell'espressione nella lingua italiana. Dunque anche questa scelta – interpretativa in rapporto alle dinamiche della lingua colloquiale – può avvalorare la tesi dell'avvicinamento (a costo di un'inferiore fedeltà) tra un certo tipo di lettore italiano e il romanzo di Hemingway.

<sup>36</sup> In effetti, seguendo ancora Gian Carlo Ferretti, per quanto sia vero che il pubblico elettivo del «Politecnico» sia costituito dalle «nuove élite intellettuali e operaie [...] che appartengono a un vasto arco della sinistra che hanno alle spalle una storia di guerra o di Resistenza più o meno direttamente vissuta», queste hanno anche una storia di «scuole interrotte o mai frequentate» e «l'ipotesi sperimentale di massa», su cui si fondava il progetto di Vittorini, di fatto, «si ridimensiona e fallisce» (cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 78-79).

<sup>37</sup> Scrive Trevisani (traduttore di alcune opere di Hemingway) sul «Politecnico»: «Come alcuni possono interessarsi alla figura di Hemingway formidabile bevitore, cacciatore, divorziatore, altri possono impegnarsi a cercare di lui altre leggende: ad esempio l'avventura di un individuo che dalla propria individualità non ha voluto uscire: ed è invecchiato col suo personaggio, registrandone l'ascesa e il declino sessuale, isolandolo nel suo desiderio di potenza e nelle sue constatazioni parziali d'impotenza, ossia la leggenda del cattivo cattolico che si culla tra grazia e disgrazia e non si fa protestante apparentemente per pigrizia ma in realtà perché non ha paura dell'inferno» (Giuseppe Trevisani, *Storia breve di Ernest Hemingway*, «Il Politecnico», nn. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 58).

<sup>38</sup> Nel decimo numero del «Politecnico» Vittorini introduce la puntata di *Per chi suonano le campane* in questo modo: «Ora l'OSSERVATORE se la piglia col POLITECNICO perché il POLITECNICO pubblica il romanzo di Hemingway: "Per chi suonano le campane". Dice, l'OSSERVATORE, che è un "libraio pornografico", un romanzaccio. Non altro? Due o tre anni fa avrebbe aggiunto che è "deleterio", "sovvertitore", eccetera, e lo avrebbe segnalato per gli opportuni provvedimenti, ai Ministeri dell'"uomo della provvidenza". E non lo dico per dire. Lo dico per esperienza personale. Così fece l'OSSERVATORE ROMANO col mio libro "Conversazione in Sicilia". Lo denunciò alla polizia fascista, e ne provocò il sequestro, procurandomi il mio secondo periodo di persecuzioni» (Elio Vittorini, «Il Politecnico», n. 10, 1° dicembre 1945, p. 4).

due esponenti del PCI<sup>39</sup> (Alicata<sup>40</sup> e Togliatti<sup>41</sup>) che avevano duramente criticato il modo di condurre il periodico ed anche la scelta di pubblicare Hemingway.<sup>42</sup>

Conseguenza di questo terzo motivo è anche il tentativo di limitare le critiche al proprio lavoro come editore e redattore. Critiche che non riesce,

---

<sup>39</sup> Il Partito Comunista commenta e critica duramente Vittorini anche perché parte della paternità del «Politecnico» è sua. L'idea della rivista nasce nel 1943 mentre Vittorini già faceva parte del fronte della cultura (organismo del Partito comunista, che si preoccupa di fornire informazioni e divulgare notizie culturali). Scrive Marina Zancan a proposito: «risulta invece difficile attribuire nettamente l'idea di "Politecnico" ad uno specifico gruppo intellettuale: ne parlano, a Milano, gli intellettuali organici al Partito comunista; ne parla, tra Torino e Roma, il gruppo Einaudi; ne parlano singolarmente gli intellettuali riferiti all'arco antifascista. L'idea di questa rivista circolava, cioè, in quei due anni tra gli intellettuali presenti ed attivi nell'Italia occupata; il progetto della stessa, invece, si coagula intorno a quelli che sono i due poli di riferimento organizzativo per il ceto intellettuale: la sede di Milano del Partito comunista e la casa editrice Einaudi» (Marina Zancan, *Il Politecnico e il PCI tra resistenza e dopoguerra*, «Il Ponte», nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 994-101; ora in: Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 16).

<sup>40</sup> Mario Alicata, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», nn. 5-6, maggio-giugno 1946; ora in *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 243-245.

<sup>41</sup> Palmiro Togliatti, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», n. 10, ottobre 1946, e ripubblicata da Vittorini in *Politica e cultura. Una lettera di Palmiro Togliatti*, «Il Politecnico», nn. 33-34, settembre-dicembre, 1946, pp. 3-4, con la seguente giustificazione: «Il fatto che il capo di un grande partito di governo abbia scritto ad un intellettuale intervenendo in una discussione di carattere culturale (e non per giudicarla dal di fuori ma per penetrarvi con tutta la propria esperienza e portarla molto più a fondo di quanto non fosse stata portata) è troppo importante e nuovo nella storia della cultura italiana perché il *Politecnico* potesse pubblicarsi senza metterlo subito in rilievo».

<sup>42</sup> Ecco alcune considerazioni di Alicata tratte dal sopra citato articolo: «Orbene, mi perdonino Vittorini e gli altri amici della corrente «Politecnico», il «linguaggio» col quale essi vogliono parlare agli altri uomini, ha sì una presunzione di maggiore «umanità», ma, in pratica, è risultato quanto mai «astratto» ed «esteriore»: intellettualistico, insomma. Mi si chiederà che cosa intendo per intellettualismo. Ecco, per esempio, secondo me è intellettualismo giudicare «rivoluzionario» e «utile» uno scrittore come Hemingway, le cui doti non vanno al di là d'una sensibilità da «frammento», da «elzeviro», e «rivoluzionario» e «utile» un romanzo come *Per chi suona la campana* che rappresenta la riprova estrema dell'incapacità di Hemingway a comprendere e a giudicare (cioè, poi, a narrare) qualcosa che vada al di là d'un suo quadro di sensazioni elementari e immediate: egoistiche» (Alicata, *La corrente «Politecnico»*, cit.).

comunque, a smorzare visti gli scontri con Togliatti<sup>43</sup> e la fine anticipata del «Politecnico» nel dicembre del 1947.

Un quinto motivo, infine, può essere legato alla produzione personale di Vittorini ed in particolare al romanzo *Uomini e no*. Questo romanzo, infatti, sembra avere importanti punti di contatto con il libro americano, tanto da poter supporlo quasi come modello. Nella tabella che segue si possono notare alcune somiglianze:

ELEMENTI TESTUALI	<i>FOR WHOM THE BELL TOLLS</i>	<i>UOMINI E NO</i>
Protagonista	Intellettuale	Intellettuale
Ambientazione	Guerriglia spagnola	Guerriglia partigiana milanese
Storia d'amore infelice	Con Maria	Con Berta
Archetipo di saggezza	Pilar	Selva
Caratteristiche del protagonista	Pensieroso, insicuro	Pensieroso, insicuro
Modi per descrivere l'interiorità	Brani dedicati a ricordi e pensieri dialogici con un sé sdoppiato	Capitoli in corsivo = dialoghi con un io/alte-rego
Fine del protagonista	Si sacrifica per permettere ai compagni di fuggire.	Si sacrifica, dando il mandato ad un compagno più giovane di continuare a resistere.

Questi sono solo alcuni degli esempi possibili. Il romanzo di Vittorini trae da Hemingway non solo situazioni e personaggi, ma anche qualche modello stilistico come la modulazione sintattica ottenuta dalla ripetizione dello stesso lessico in frasi differenti, e cambiandolo leggermente ad ogni ripetizione. Ciò che si vuole dimostrare con questo quinto motivo è che il romanzo di Hemingway ha talmente tanti punti di contatto con quello di Vittorini che criticare uno avrebbe significato, di rimando, criticare anche l'altro. Non si esagera se affermiamo che *For Whom the Bell Tolls* viene modificato talmente tanto che nell'edizione del «Politecnico» gli autori sono

<sup>43</sup> Si fa riferimento all'articolo sopra citato scritto da Togliatti su «Rinascita» e la risposta di Vittorini, *Politica e cultura, lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-106; ora in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 394-395.

due, Hemingway e Vittorini.<sup>44</sup> Modificare, cassare e rimodellare il romanzo di Hemingway poteva dunque significare anche compiere alcune riflessioni sulle proprie posizioni stilistiche, letterarie e soprattutto politiche.

Non è dunque vero che le parti eliminate dal testo originale sono «quelle che ci sembrano di minore importanza». Verosimilmente Vittorini stesso avrebbe voluto pubblicare il romanzo nella sua interezza per mostrare al pubblico italiano un esempio di grande romanzo. La delicata situazione politica e le circostanze che hanno portato alla creazione del «Politecnico» ‘costringono’ Vittorini a modificare il testo prima che venisse duramente criticato per quegli stessi aspetti per i quali fin da subito era stato criticato anche *Uomini e no*, pubblicato nel giugno del 1945.<sup>45</sup> Oltretutto questa ‘autocensura’ comporta delle conseguenze anche più profonde.

S’è parlato di una doppia paternità del romanzo *Per chi suonano le campane* e, a questo punto, si potrebbe sostenere che il diverso titolo indica anche un’opera diversa da *For Whom the Bell Tolls* e anche dalle sue traduzioni fedeli.

Non solo, il procedimento fin qui descritto mostra anche il moto di insoddisfazione di Vittorini nei confronti delle proprie opere e la difficoltà di scrivere un testo adatto alle aspettative dei lettori e della critica cui idealmente, innanzitutto, si rivolgeva: i fraintendimenti che subì *Uomini e no* sono infatti molto simili agli attacchi mossi contro la pubblicazione del romanzo di Hemingway nel «Politecnico». Non è un caso che, a partire dagli anni Cinquanta, l’attività di scrittore cali a favore dell’attività editoriale (non riuscendo più ad avere una penna all’altezza delle proprie idee letterarie, la sua intelligenza lo porta a dedicarsi ai libri degli altri, intervenendo in modo significativo nella storia editoriale del Novecento).

Queste osservazioni sono riconfermate da un altro dato non di secondaria importanza, la seconda edizione di *Uomini e no* del 1949. Per introdurre

---

<sup>44</sup> In questo caso si può parlare anche di riscrittura di un testo altrui. In ambito lessicale gli studi filologici non si sono ancora del tutto accordati sulla terminologia. Qui si vuole proporre il termine “riscrittura” anche per questo caso di editing molto invadente. Per il resto, si rimanda al recente: Maria Rita Mastropaolo, *Riscritture, nuove stesure, nuove edizioni: prassi autoriali e prassi ecdotiche*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», n. 4, 2019, pp. 159-185, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11699>.

<sup>45</sup> Per una indagine sulla ricezione di *Uomini e no* si rimanda al paragrafo *La ricezione del romanzo* in Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 324-351.

questo argomento occorre tornare alla tabella soprastante alla voce: “modi per descrivere l’interiorità”. Com’è noto la prima edizione di *Uomini e no* mostra raggruppamenti di capitoli in tondo e in corsivo. Nei primi Vittorini narra la vicenda di Enne 2 e di altri partigiani durante la guerra di liberazione di Milano. I secondi, invece, non hanno un carattere puramente narrativo, ma mostrano in alcuni casi i pensieri o gli slanci filosofici di uno spettro (rappresentato nel romanzo da un velo di Berta<sup>46</sup> appeso dietro alla porta dell’appartamento di Enne 2), mentre in altri casi vengono mostrati alcune fantasticherie regressive<sup>47</sup> in cui si uniscono in un medesimo ricordo Berta e Enne 2 da bambini (memoria inventata perché i due innamorati da ragazzi non si conoscevano). Attraverso le memorie fantasticate e i ragionamenti morali e filosofici sulla natura dell’uomo, Vittorini mostra l’interiorità complessa del suo protagonista, e gli permette a buon diritto di diversificare Enne 2 dagli altri partigiani e di ricondurlo a sua volta alla categoria dell’intellettuale. Questa caratteristica non è fondamentale per definire l’identità di Enne 2<sup>48</sup> e viene attaccata in modo deciso dalla critica dell’epoca. Virna Brigatti che studia ampiamente questo fenomeno scrive infatti:

La prima accusa che viene mossa contro il romanzo è, dunque, contro il suo protagonista intellettuale, che resta «intellettualistico nel suo modo di commuoversi e discorrere, nel suo riavvitarsi su se stesso» e cioè è interpretato come la diretta causa della mancanza nel romanzo del 1945 di quella «forza rigeneratrice» che era invece ben presente in *Conversazione*.<sup>49</sup>

Inoltre i corsivi interrompono la narrazione per allargare la visuale sul senso dell’essere uomo, generalizzando dal particolare all’universale e proponendo anche paragoni letterari, provocando però una difficoltà maggiore nel comprendere la consequenzialità della trama e dunque allontanando

<sup>46</sup> L’amante di Enne 2.

<sup>47</sup> Cfr. Vittorio Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, in *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312; la citazione a p. 308.

<sup>48</sup> Nella prima edizione del 1945, un paragrafo (poi cassato a partire dall’edizione del 1949 e mai più ripristinato) è dedicato esattamente a questa definizione: cfr. Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., pp. 235-243.

<sup>49</sup> Ivi, p. 326. Le parti tra virgolette all’interno della citazione sono tratte da: Alfredo Puerari, «*Uomini e no*» di Elio Vittorini, rubrica “Libri nuovi”, «Fronte democratico», 26 agosto 1945.



dal romanzo i lettori meno preparati ad un certo tipo di letteratura.<sup>50</sup> Le critiche che nascono per questo motivo possono dirsi simili a quelle che giungono al «Politecnico» quando viene criticato per la pubblicazione di artisti complessi e non accessibili alle masse (Picasso, Hemingway, ecc.). Tutto ciò per arrivare a dire che nella seconda edizione del 1949, Vittorini elimina quasi tutti i corsivi, soprattutto per evitare critiche che sottolineavano l'intellettualismo di *Enne 2* e del suo scrittore. Scrive ancora Brigatti:

Con la redazione del 1949 il testo viene svuotato sia di un protagonista intellettuale, sia di tutte quelle riflessioni e implicazioni che ne erano conseguenza e contorno. [...] *Enne 2* diviene un personaggio dotato di minore spessore.<sup>51</sup>

Ora si possono legare meglio i due romanzi e le due pubblicazioni di entrambi. In particolare è possibile fare un parallelismo tra *For Whom the Bell Tolls*, *Uomini e no* 1945 e *Per chi suonano le campane*, *Uomini e no* 1949. Entrambi i romanzi, infatti, rispettivamente nella traduzione per «Il Politecnico» e nella seconda edizione vengono ridotti, il protagonista viene ridimensionato appiattendolo al livello degli altri personaggi e la complessiva leggibilità del testo aumenta.<sup>52</sup> Da questo punto di vista i romanzi ricevono dunque lo stesso trattamento, ed è anche per questo motivo che non è illogico definire Vittorini coautore di una nuova opera intitolata *Per chi suonano le campane*.

filippot926@gmail.com

---

<sup>50</sup> Anche per questo motivo *Uomini e no*, nonostante l'argomento partigiano e l'anno di pubblicazione, difficilmente può essere promosso come romanzo neorealista.

<sup>51</sup> Brigatti, *Diacronia di un romanzo*, cit., p. 389. Ancora: «L'eliminazione di tutti i corsivi che coinvolgono l'interiorità di *Enne 2*, a cui si accede nel testo del 1945 attraverso la mediazione dello Spettro, ha come prima evidente conseguenza il fatto che il protagonista è posto sullo stesso piano degli altri personaggi: nessuna introspezione è proposta, egli è osservato dall'esterno, attraverso i suoi gesti e le sue parole. In questo modo, nella nuova redazione, egli appare maggiormente freddo e sfuggente» (ivi, p. 403).

<sup>52</sup> «L'edizione del 1949 porta dunque un testo che si presenta come di sola narrazione: l'«esigenza di poesia» è venuta meno, rafforzandosi invece la struttura romanzesca» (ivi, p. 387).

*Appendice*

## Contenuto dei tagli:

CAPITOLO	NUMERO TAGLIO	PAGINE	CONTENUTO RIASSUNTO
1	1	6-8	Dialogo tra Golz e Robert Jordan.
	2	8-9	La divisione di Golz si prepara per l'attacco.
	3	16-17	Pensieri di Robert Jordan su Pablo. Ricordo della riflessione di Golz sull'allegria.
2	Nessun taglio		
3	1	37	Si descrive la strada e il ponte.
	2	40	Si parla di: orsi, zingari e nativi americani.
	3	44-47	Incontro con Agustín e dialogo tra Anselmo e Robert Jordan.
4	1	48	Robert Jordan controlla che nessuno abbia toccato la dinamite.
	2	50	Si accenna ad Agustín.
	3	52	Robert Jordan dice la parola «ponte» e tutti tacciono.
	4	54-55	Dialogo tra Pilar, Pablo e Robert Jordan.
	5	56	Maria dice a Pilar di non volere uscire perché fa freddo.
	6	56	Robert Jordan pensa (ed è pronto) ad estrarre la pistola.
	7	57-58	Maria rientra, poi Robert Jordan mostra i disegni del ponte.
5	Tutto tagliato	59-64	Robert Jordan sente lo zingaro cantare. Poi Rafael chiede a Robert Jordan perché non ha ucciso Pablo. Quindi Robert Jordan pensa ai pro e ai contro dell'uccisione di Pablo.
6	1	66-67	Si parla degli Stati Uniti d'America e del nonno suicida di Robert Jordan.
	2	68	Robert Jordan chiede a Maria di lasciarlo solo con Pilar. Poi chiede a quest'ultima se ha fatto bene a non uccidere Pablo.
7	1	70	Robert Jordan consola Maria mentre piange.
	2	70	Brevi scambi di battute.
	3	71	Brevi scambi di battute.
8	Tutto tagliato	74-86	Robert Jordan si sveglia e sente gli aerei fascisti sorvolare la zona. Quindi ordina ad Anselmo e Rafael di andare di vedetta al ponte per segnalare tutto ciò che passa. Poi fa colazione e parla con Fernando. Infine, per distrarsi, parlano di Valencia.
9	1	87-88	Avvistamento di altri aerei fascisti.
	2	88	Descrizione di paesaggio.
	3	89	Dialogo tra Robert Jordan e Pilar sulla tristezza.
	4	92	Si parla di Valencia.
	5	92-95	Scambio di battute tra Primitivo e Robert Jordan. Poi dialogo tra Pilar e Agustín.
10	Tutto tagliato	96-130	I partigiani camminano per andare da El Sordo. Per riposarsi, si fermano e Pilar racconta due stragi: quella in cui Pablo uccide quattro fascisti alla nuca, e quella dei rifugiati nel municipio.
11	1	134-138	Robert Jordan pensa che dovrebbe scrivere la storia delle due stragi (cfr. cap. 10) e che Pilar è brava a raccontare. Poi pensa alla notte passata con Maria ipotizzando che lei non sia reale.
	2	143	Dialogo tra El Sordo e Robert Jordan.
	3	144-145	Dialogo tra El Sordo e Robert Jordan sulle armi a disposizione.
	4	145-146	Dialogo tra El Sordo e Robert Jordan sull'eventuale disponibilità e necessità di avere più uomini e più cavalli.
	5	146	El Sordo e Robert Jordan chiudono il concordato.
	6	147	Pensieri di Robert Jordan.

12	1	153	In analessi si parla del pasto con El Sordo.
13	1	161-170	Robert Jordan pensa dialogando con se stesso toccando temi come: politica, comunismo, il suo passato, la sua esistenza, la Spagna, l'amore.
	2	171	Robert Jordan produce dei pensieri sulla morte e sull'uccisione di Kaschkin.
	3	172	Maria indivia Pilar e lo dice a Robert Jordan.
	4	176-177	Pensieri di Robert Jordan. Poi Robert Jordan chiede a Pilar di smettere di fare la misteriosa. Poi guardano il cielo e cercano di fare una previsione del tempo.
14	1	178	Dialogo tra Robert Jordan e Pablo. Robert Jordan vuole raggiungere Anselmo e Rafael e chiede a Pablo di accompagnarlo, ma lui rifiuta.
	2	178	Maria accende il fuoco.
	3	179-180	Robert Jordan ha fame, quindi Pilar gli dà un pezzo di formaggio.
	4	180-181	Robert Jordan parla in inglese a Pablo. Poi Robert Jordan vede che sta nevicando e pensa che non è utile alla missione.
	5	181-182	Un pensiero sulla bellezza della tempesta.
	6	182-184	Pilar guardando il fuoco si ricorda di Finito che faceva il matador.
	7	185-190	Continua la storia di Finito (ex compagno di Pilar).
15	Tutto tagliato	191-201	Anselmo aspetta nella neve, controllando il ponte. Dialogo delle sentinelle del ponte. Riflessione di Anselmo sulla guerra e sulla redenzione di chi uccide in guerra. Poi arriva Robert Jordan e insieme tornano indietro.
16	1	203-205	Robert Jordan e Anselmo si scaldano asciugandosi e bevendo. Poi Robert Jordan si meraviglia della gentilezza degli spagnoli (che gli hanno offerto un whisky).
	2	208	Scambi di battute tra: Primitivo, Robert Jordan, Pablo e Pilar.
	3	209-210	Primitivo, Pablo e Andres parlano del perché Robert Jordan insegni lo spagnolo all'università.
	4	210	Primitivo, Pablo e Andres parlano del perché Robert Jordan insegni lo spagnolo all'università.
	5	211	Pablo provoca Robert Jordan. Poi Robert Jordan pensa ai tratti fisici degli assassini e giudica la faccia di Pablo come "non bella".
17	1	217	Fernando chiede e mangia del ragù.
	2	217	Robert Jordan chiede dov'è la mitragliatrice (vuole assicurarsi che Pablo, ubriaco, non la usi).
	3	218-219	Si parla dell'eventuale, e probabile, uccisione di Pablo.
	4	220-221	Pablo parla del vino e si chiede perché tutti stanno in silenzio.
	5	222-223	Pilar chiede e Pablo perché ha cambiato idea.
	6	223	Robert Jordan si tocca l'orecchio guardando Pilar.
18	Tutto tagliato	225-248	Robert Jordan paragona l'atteggiamento e il rapporto con Pablo a un carosello. Poi parlano. Poi pensa a Madrid e ai generali e ai soldati che ha conosciuto. Si immagina anche di portare Maria a Madrid.
19	Tutto tagliato	249-257	Si parla del fatto che Robert Jordan ha sparato a Kaschkin. Poi Pilar racconta che chi sta per morire ha un odore particolare.
20	1	258-261	Parte descrittiva del fuori della caverna. Poi Robert Jordan parla con Pilar e Fernando prima di addormentarsi. Poi ha un pensiero sugli odori e contrappone degli odori buoni a quello di morte che sente Pilar.
21	1	267	Pensieri di Jordan sulla sentinella che ha appena ucciso.
	2	268	Robert Jordan chiede un cavallo a Pilar.

	3	268-269	Pensieri di Robert Jordan. Inoltre si rende conto che il fucile che ha trovato è lo stesso che aveva usato Kaschkin.
	4	269	Dialogo sentimentale tra Maria e Robert Jordan.
	5	270	Dialogo sentimentale tra Maria e Robert Jordan.
22	Tutto tagliato	271-279	I partigiani partono dalla caverna e preparano la postazione di battaglia in mezzo al bosco. Poi Robert Jordan si arrabbia con Rafael perché ha abbandonato il posto di guardia per cacciare due lepri.
23	Tutto tagliato	280-287	All'improvviso passano quattro fascisti a cavallo. Questi, però, non si dirigono verso la caverna, quindi i partigiani, che sono nascosti, non li uccidono. Poco dopo ne passano altri venti e succede la stessa cosa. Poi decidono il da farsi.
24	Tutto tagliato	288-294	Dialogo tra Robert Jordan e Agustín su Maria. Poi sentono dei colpi di mitragliatrice dalla direzione del campo di El Sordo.
25	1	299-301	Passano gli aerei per vedere l'attacco fatto al campo di El Sordo. Pilar dice che ha paura degli aerei.
26	1	302	Taglia solo «Gli aerei»
	2	302-303	Robert Jordan parla con se stesso (nei suoi pensieri), prima delle persone che ha ucciso, poi dell'amore.
27	Tutto tagliato	307-322	Azione di guerriglia. El Sordo è con Joaquin sulla collina, ma ormai sono circondati dai fascisti. Quindi vengono uccisi e decapitati.
28	Tutto tagliato	323-328	Maria porta da mangiare a Robert Jordan e agli altri. Poi lei se ne va e Robert Jordan vede col binocolo, passare il battaglione che ha attaccato El Sordo e vede che gli hanno preso la mitragliatrice. Poi la scena si sposta su Anselmo che vede tutto, prega e raggiunge Fernando.
29	Tutto tagliato	329-333	Anselmo arriva alla grotta dove incontra Robert Jordan e Pablo che stanno bevendo, e gli racconta quello che ha visto, ma loro lo sanno già perché Pablo era andato sul posto. Poi Robert Jordan chiede ad Anselmo di chiamare il migliore dei suoi uomini (Andrés) per portare una lettera all' <i>Estado Mayor</i> dove sta il generale, nella quale sta scritto di annullare l'attacco. Questo perché mentre Anselmo era appostato aveva registrato molti movimenti di soldati e artiglieria pesante.
30	Tutto tagliato	334-340	Robert Jordan, pensando, dialoga con se stesso, riguardo al suo passato e alla vita di suo nonno (che ha combattuto durante la guerra di secessione). Quindi paragona le gesta del nonno con le sue.
31	1	342-344	Robert Jordan e Maria fantasticano sul loro futuro ipotetico a Madrid.
	2	344-349	Robert Jordan è un po' teso, poi però continua a fantasticare su Madrid con Maria, parlando anche di cose quotidiane.
32	Tutto tagliato	356-359	A Madrid Korkov (un generale russo) viene a sapere della sparatoria e si aspetta una lettera da Robert Jordan.
33	Nessun taglio		
34	Tutto tagliato	363-368	Andrés va verso Golz per portare il messaggio di Robert Jordan e intanto pensa al suo passato.
35	Tutto tagliato	369-371	Robert Jordan, pensando, dialoga con se stesso, soprattutto arrabbiandosi per essersi fatto da fregare da Pablo.
36	Tutto tagliato	372-377	Andrés arriva in un posto di guardia e consegna la lettera.
37	Tutto tagliato	378-382	Robert Jordan pensa, poi Maria si sveglia. Parlano e fanno l'amore.
38	1	383	Eladio è nervoso per l'azione.
	2	384	Robert Jordan chiede agli altri partigiani, se funzionano e in che modo, le bombe che ha portato Anselmo.
	3	385-386	Robert Jordan pensa che il piano del ponte fallirà. È pessimista.
	4	387	Pilar chiede a Robert Jordan di dimenticarsi di quando gli ha letto la mano. Poi lo rassicura dicendogli che andrà tutto bene.

39	Tutto tagliato	392-395	Pablo e Robert Jordan parlano dei nuovi compagni che ha rimediato Pablo. Poi c'è una descrizione sull'intuito e le capacità di Robert Jordan in guerra. Poi i nuovi compagni partono.
40	Tutto tagliato	396-401	Andrés riesce a farsi ricevere da un ufficiale e dà il messaggio di Robert Jordan.
41	1	396-401	Robert Jordan si accerta che Pilar si ricordi bene quello che deve fare.
	2	403-404	Scambio di battute tra Pablo e Robert Jordan sui propri ruoli durante l'attacco.
	3	405-407	Maria e Robert Jordan si salutano. Poi Robert Jordan pensa a quando ha salutato suo padre prima di partire col treno.
	4	407-411	I partigiani camminano e arrivano alla postazione. Poi Robert Jordan dà gli ordini prima ad Agustín e poi ad Anselmo.
42	Tutto tagliato	412-430	Andrés prova a comunicare con Golz. Alla fine ce la fa, ma Golz preferisce rischiare l'attacco.
43	1	431-432	Robert Jordan osserva il cambio della sentinella e intanto pensa all'alba e al messaggio che ha dato ad Andrés per Golz.
	2	432-433	Robert Jordan guarda la sentinella e intanto fuma.
	3	433-434	Robert Jordan mentre guarda la sentinella si fa distrarre da uno scoiattolo. Poi si ripete che deve sforzarsi per rimanere concentrato.
	4	436	Robert Jordan mentre installa le bombe sotto il ponte, sente degli spari e non capisce chi sia stato.
	5	436-437	Robert Jordan mentre installa le bombe pensa a chi sta sparando, e a fare bene il suo lavoro.
	6	437-439	Robert Jordan continua a lavorare e continua a pensare. Nei pensieri si dice di calmarsi. Poi ricorda quando da ragazzo giocava a pallone.
	7	439-445	Fernando è gravemente ferito. Anselmo pensa che uccidere è difficile. Dalla parte di Pablo ricominciano gli spari. Robert Jordan ha quasi finito di installare il secondo blocco di cariche esplosive.
	8	446	Robert Jordan va verso Anselmo e vede che è morto, colpito da una scheggia. Così anche Fernando. Poi si allontana.
	9	447-448	Robert Jordan ha un pensiero sull' "io". Poi parla con Pilar decidendo come proseguire.
	10	448-450	Discussione tra Robert Jordan e Pilar. Poi Maria – alle prese con i cavalli – prega che stia andando tutto bene. Poi le arriva la voce che Robert Jordan è vivo.
	11	451-454	Agustín e Robert Jordan vedono Pablo che scappa e trova un rifugio. Poi Robert Jordan pensa. Poi vedono l'auto blindata che viene dalla direzione dalla quale era scappato Pablo.
	12	454	Robert Jordan spara alla torretta dell'auto blindata, e questa indietreggia.
	13	455	Pablo e Robert Jordan parlano dell'auto blindata.
	14	457	Si incamminano con i cavalli. Criticano Pilar perché porta troppa roba con sé.
	15	461-470	Primitivo e Agustín portano Robert Jordan (che ha una gamba rotta) dagli altri. Prima però si accorda con Pablo. Poi saluta Maria, Agustín e poi rimane solo. Quindi, pensando, dialoga con se stesso, aspettando l'arrivo dei fascisti. Quindi pensa al nonno. Poi pensa che vorrebbe raccontare questa storia. Pensa cosa sarebbe servito per farla finire bene.

*Riferimenti bibliografici*

Mario Alicata, *La corrente «Politecnico»*, «Rinascita», nn. 5-6, maggio-giugno 1946. Ora in *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968.

Guido Bonsaver, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.

Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016.

*Elio Vittorini. La ricerca di una poetica*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018.

Edoardo Esposito, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, Milano, Edizioni Unicopli, 2009.

Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.

Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, New York, Scribner's, 1940.

*Per chi suonano le campane*, trad. di Luciano Foà, Alberto Zevi, a cura di Elio Vittorini, «Il Politecnico», Torino, Einaudi, 1945-1946.

*Per chi suona la campana*, trad. di Luciano Foà, Alberto Zevi, Lugano, Ghilda del libro, 1946.

*Romanzi*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1993, 2 voll., vol. II.

Alessandro La Monica, *Lettere inedite di Elio Vittorini negli archivi svizzeri (1942-1951)*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXCIV, fasc. 650, 2018, pp. 257-286.

Giuseppe Lupo, *Vittorini politecnico*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Alessandra Mascaretti, *Vittorini e Hemingway tra simbolo e realtà*, «Mario & Mario. Annuario di critica letteraria italiana e comparata», 1996-1997, pp. 117-141.

Maria Rita Mastropaolo, *Riscritture, nuove stesure, nuove edizioni: prassi autoriali e prassi ecdotiche*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», n. 4/I, 2019, pp. 159-185, <https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/11699>.

Paolo Simonetti, *La "partita Hemingway": Hemingway e l'editoria italiana dal dopoguerra a oggi*, «'900 transnazionale», vol. 3, n. 1, marzo 2019, pp. 63-76.

Vittorio Spinazzola, «*Uomini e no*», ovvero amore e resistenza, in *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312.

Palmiro Togliatti, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», n. 10, ottobre 1946.

- Elio Vittorini (diretto da), «Il Politecnico», Torino, Einaudi, 1945-1947.  
*Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, cronologia e note di Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974 (III edizione, 1982), 2 voll.  
*Gli anni del "politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.  
*I libri, la città, il mondo. Lettere (1933-1943)*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.  
*Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.
- Marina Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e strutture di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

