

me); L. Russo (a cura di), *L'espressionismo. Uno dei volti più creativi e dinamici della cultura estetica del nostro secolo*, Roma, Newton Compton, 1981.

Uno strumento di consultazione utile per ricostruire le personalità e i problemi dell'espressionismo nelle varie arti è: P. Chiarini - A. Gargano - R. Vlad, *Espressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, Roma, Bulzoni, 1986.

4. Il critico Gianfranco Contini ha cercato di rintracciare, nella tradizione letteraria italiana, una «linea» di poesia espressionista, intesa soprattutto come sperimentazione linguistica, deformazione violenta e voluta del codice linguistico, protraendola all'indietro, negli scapigliati dell'Ottocento e poi via via sino a Folengo e Jacopone da Todi, e in avanti sino a C. E. Gadda e A. Pizzuto. Di «espressionismo italiano» in un significato storico abbastanza largo (quindi con attenzione non solo alla sensibilità linguistica ma anche alle tematiche trattate, all'ideologia ribellistica, al vitalismo anarchico) parla Edoardo Sanguineti per un'intera sezione (fra il 1905 e la prima guerra mondiale) della sua *Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969. *L'età espressionistica* è il titolo dato da F. Fortini a un intero capitolo (in cui parla di G. P. Lucini, G. Boine, P. Jahier, C. Sbarbaro, R. Bacchelli, D. Campana, C. Rebora, A. Onofri e D. Valeri e allude alla «risposta che in Europa i ceti dell'individualismo artigiano democratico e libertario-ribellistico davano all'imperialismo industriale e colonialista che li veniva distruggendo») della sua storia della poesia del Novecento (*LIL*, IX, II, pp. 233-76). Di «espressionismo» in senso ancora più ampio parla Romano Luparini in *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea* (Torino, Loescher, 1981, 2 voll.): «frammentismo espressionista» è quello di Slataper, Jahier, Boine; «espressionismo lirico» quello dei poeti vociani Sbarbaro, Rebora, Campana; espressionista è il primo Ungaretti; «espressionismo narrativo» è quello di Tozzi; «espressionismo realistico e visionario» quello di Tessa. In queste varie accezioni l'«espressionismo» tende a sovrapporsi e sostituirsi ad altri termini (come letteratura «moderna», letteratura «novecentesca», ecc.).

## T74 L'eredità linguistica lasciata da Pascoli e D'Annunzio alla poesia del Novecento

*Stiamo per prendere in esame, anche nella poesia e letteratura italiana, i prodotti della rottura, della ribellione espressionistica, di quella più radicale delle avanguardie, della «modernità» novecentesca. È bene però che prima, sulla scorta di un importante saggio di P. V. Mengaldo, ci facciamo un'idea chiara del posto occupato dai due grandi sistemi poetici di Pascoli e D'Annunzio nella storia della tradizione poetica italiana. Si tratta di due sistemi poetici molto diversi fra loro (come risulta da un esame non solo della loro concezione della poesia, del poeta e del suo rapporto con il pubblico, non solo dei temi, ma anche degli stessi generi praticati: in uno la poesia breve, o il poemetto, e in più lo studio antologico o l'interpretazione allegorico-simbolica della poesia classica o dantesca; nell'altro, accanto alla poesia sperimentata in tante sue forme, la novella, il romanzo, la tragedia, il melodramma, la prosa autobiografica, il discorso pubblico, ecc.); tutt'e due, per la particolare vischiosità del linguaggio della tradizione italiana, sono ancora fortemente connessi con la tradizione del passato, che celebrano e ammirano; eppure tutt'e due sono anche, in modo diverso, collegati con la contemporanea ricerca poetica europea e in particolare con quella simbolista. Essi hanno lasciato un corpus poetico molto ampio e fortemente prestigioso, che influì profondamente sulle esperienze successive.*

Allo storico letterario premerà, e giustamente, insistere sui forti elementi di rottura e discontinuità tra la nuova lirica e quei maestri; ma allo studioso di tradizioni linguistiche balzano all'occhio i non meno vistosi elementi di continuità, anche se proprio da un esame condotto sul linguaggio risulterà chiaro il processo di riduzione e scarnificazione che il materiale linguistico pascoliano e specialmente dannunziano subisce da parte degli utenti novecenteschi, e la natura dialettica, anche da questo punto di vista, del rapporto. Entro questi limiti, va riconosciuto che il lascito linguistico e formale di Pascoli e D'Annunzio alle generazioni poetiche successive è non solo grande, ma duraturo, non si limita cioè a segnare fortemente gli avvisi dell'esperienza novecentesca, se ad esempio moduli costruttivi e lessicali pascoliani affiorano vistosamente ancora nella *Buferà*<sup>1</sup>, o tracce consistenti di linguaggio dannunziano si denunciano non solo in *Verrà la morte*<sup>2</sup> di Pavese ma ancora nella poesia di Pasolini o di Sanguineti. Non c'è dubbio che l'efficacia dell'influsso pascoliano e dannunziano fu rafforzata, specie all'inizio, da due fattori. L'uno è la congruenza delle soluzioni stilistiche dei due poeti con le caratteristiche generali della civiltà europea decadente e post-decadente (si pensi, per un aspetto parlante, alla convergenza della prosa lirica dannunziana con quella dei maggiori poeti francesi del secondo Ottocento). L'altro è l'esistenza di una serie rilevante di soluzioni ed elementi comuni tra il linguaggio pascoliano e quello dannunziano, effetto sia di parallelismo storico e analogie di poetica, sia di puntuali influssi reciproci (ancora in gran parte da chiarire): si può insomma parlare di una sorta di *koine*<sup>3</sup> pascoliano-dannunziana — responsabile per esempio della fortuna di moduli «impressionistici» come i *deverbali*<sup>4</sup> a suffisso interattivo *-to* — che costituisce il piedistallo comune di tutta la lirica contemporanea italiana. Sicché, d'altra parte, il carattere linguisticamente appartato e più «arcaico» di un poeta pur grande come Saba<sup>5</sup> riposa anche sul fatto che il suo punto di partenza è in realtà più arretrato della congiuntura Pascoli-D'Annunzio, è il linguaggio della tradizione ottocentesca tra Foscolo e Leopardi, scapigliati e veristi e lingua del melodramma, e non ha ancora scontato quel distanziamento dalla tradizione aulica nostrana che è uno dei portati più sostanziosi dell'esperienza pascoliana, e anche dannunziana.

L'opportunità di una ricerca retrospettiva di matrici formali pascoliane e dannunziane è stata del resto indicata a suo tempo da alcuni degli interessati: intendo soprattutto il noto quanto discutibile intervento di Pasolini<sup>6</sup>, che ha creduto di individuare in Pascoli l'origine di tutte o quasi le maniere stilistiche più vitali della lirica novecentesca; o l'affermazione di Montale secondo cui D'Annunzio è l'artefice «presente in tutti perché ha sperimentato o sfiorato tutte le possibilità linguistiche e prosodiche del nostro tempo»<sup>7</sup>. In questo senso si è cominciato a lavorare in concreto (specialmente sul lessico), non senza equivoci tra descrizioni linguistiche e valutazioni storico-letterarie, maggiore fra tutti la tentazione di estrapolare inesistenti «linee» pascoliane o dannunziane nello svolgimento della poesia novecentesca. Ma probante sarà specialmente la serie di riscontri d'ordine sintattico-ritmico e metrico. In linea generale, Pascoli consegna anzitutto alla lirica successiva, quali innovazioni immediatamente recepite — e non

<sup>1</sup> *Buferà*, la raccolta poetica di Eugenio Montale *La Bufera e altro* (Venezia, Pozza, 1956).

<sup>2</sup> *Verrà la morte, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è una raccolta postuma di poesie di Cesare Pavese (Torino, Einaudi, 1951).

<sup>3</sup> *koine*, area (poetica) comune.

<sup>4</sup> *deverbali*, termini che derivano da verbi (per esempio, *gorgoglio* da *gorgogliare*).

<sup>5</sup> Saba, Umberto Saba (1883-1957), autore del *Canzoniere* (1921 e 1948).

<sup>6</sup> *il moto ... Pasolini*, l'articolo *Pascoli* fu pubblicato sul primo numero (1955) della rivista «Officina» e riedito in P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960. Pasolini individuava nella lingua poetica di Pascoli, accanto a una «fissità stilistica», un aspetto di «sperimentalismo» assai fecondo per le pratiche poetiche successive (ed. 1967, p. 270).

<sup>7</sup> *Montale ... tempo*, la citazione è tratta da E. Montale, *Canti barocchi e altre liriche* di Lucio Piccolo, in *Sulla poesia cit.*, p. 68.

40 solo dai crepuscolari —, il suo gusto della «ritmicità tritata»<sup>8</sup> (Onofri), il suo, diremmo, divisionismo sintattico e puntinismo sonoro, per cui verso e strofa si frammentano «impressionisticamente» e sussultoriamente in serie di monadi<sup>9</sup> sintattiche, ritmiche e timbriche che disarticolano l'organizzazione tradizionale. A D'Annunzio d'altro canto risale il primo esperimento su larga scala — *Maia, Alcione*<sup>10</sup> — di metrica libera, di rottura degli schemi strofici, riplasmati in sempre nuovi aggregati in cui il verso può finire per coincidere con la parola singola, dilatata nel suo potere evocativo.

45 E per parlare di fatti più puntuali, nell'ambito della rima) è Pascoli ad autorizzare (non tenendo conto delle divergenze d'applicazione tecnica) l'uso di rimare spesso una voce sdrucciola con una piana, come ad esempio nei *Canti di Castelvecchio*, *pétali con segreta*<sup>11</sup>, *tramonto con bròntola*<sup>12</sup> o *esali con alito*<sup>13</sup>; ma è a D'Annunzio, specialmente in *Alcione*, che si deve l'esempio di un uso generalizzato di assonanze di vario tipo alternanti con le rime perfette, quali, in *Lungo l'Affrico, notte: molle, notturno: azzurro e sussurro, sempre: tempie*<sup>14</sup>, o, nei *Madrigali dell'estate, canne: Silvano, ninfa: Siringa*<sup>15</sup>, *acqua: delicata*<sup>16</sup>, ecc. Attraverso, in particolare, crepuscolari e Montale, il quale le utilizza con grande larghezza e abilità, entrambe le tecniche entrano stabilmente nelle convenzioni metriche della poesia novecentesca.

50 Ma osserviamo moduli formali più complessi e segreti, dunque ancora più sintomatici. Per Pascoli basterà indicare — per maggiore dimostratività dalla raccolta più antica, *Myricae*<sup>17</sup> — il carattere pre-novecentesco di versi segmentati e sincopati di questo tipo: «io, la mia patria or è dove si vive; / gli altri son poco lungi; in cimitero»<sup>18</sup>; «allor sei morta; e son vent'anni: un giorno»<sup>19</sup>; o ancor meglio, con segmentazione più impercettibile: «Fischia un gregale gelido, che rade»<sup>20</sup>; per non dire del secondo piano sintattico affidato all'inciso (parentetico): «Tra cielo e mare (un rigo di carmino / recide intorno l'acque mazzate) / parlano...»<sup>21</sup>; «squassavano le cavallette / finissimi sistri d'argento / tintinni a invisibili porte / che forse non s'aprono più...»<sup>22</sup>. Scendendo a confronti tra poeta e poeta, in versi di *Ossi di seppia* come «schiocchi di merli, frusci di serpi»<sup>23</sup> o «di fremiti d'olivi, di sguardi di girasoli»<sup>24</sup>, così bipartiti in due mem-

<sup>8</sup> «ritmicità tritata», l'espressione si trova in Arturo Onofri, *Lettere poetiche del Pascoli* (Lucugnano, Edizioni dell'Albero, 1953, p. 37), un volumetto postumo che raccoglie una serie di articoli apparsi dapprima su «La Voce» (VIII, 1916, 1-8), a cui l'autore collaborava. La critica rimase un esercizio isolato nell'attività letteraria di Onofri (1885-1928), dedicata soprattutto alla poesia dalle giovanili *Liriche* (Napoli, Ricciardi, 1914) al ciclo, più tardi e in parte postumo, di poemi filosofici che cantano la reciproca risonanza di individuo e cosmo: *Terrestrità del sole* (Firenze, Vallecchi, 1927); *Vincere il drago!* (Torino, Ribet, 1928); *Simili a melodie rapprese in mondo* (Roma, Al Tempio della Fortuna, 1928); *Zolla ritorna cosmo* (Torino, Buratti, 1930); *Suoni del Gral* (Roma, Al Tempio della Fortuna, 1932); *Aprirsi fiore* (Torino, Gambino, 1935).

<sup>9</sup> monadi, qui nel senso di unità autonome.

<sup>10</sup> *Maia, Alcione*, sulle raccolte poetiche di D'Annunzio tostate informazioni in Mat 38.

<sup>11</sup> *pétali ... segreta*, *Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio*, in *Poesie*, Milano, Mondadori, 1958, I, p. 601, vv. 21 e 23.

<sup>12</sup> *tramonto ... bròntola*, *La canzone del girarosto*, in *Canti di Castelvecchio* cit., p. 607, vv. 2, 4.

<sup>13</sup> *esali ... alito*, *Il sogno della vergine*, in *Canti di Castelvecchio* cit., p. 637, vv. 29, 31.

<sup>14</sup> *Lungo ... tempie*, *Lungo l'Affrico nelle sere di giugno dopo la pioggia*, in *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, libro III: *Aleyone*, Milano, Mondadori, 1944, p. 574, rispettivamente, vv. 21, 23-24, 26, 27-29.

<sup>15</sup> *canne ... Siringa*, *A mezzodì*, in *Madrigali dell'estate*, in *Laudi* cit., p. 742, vv. 1-4.

<sup>16</sup> *acqua: delicata*, *Le lampade marine*, in *Madrigali* cit., p. 744, vv. 8-9.

<sup>17</sup> *Myricae*, sulle raccolte poetiche di Pascoli rimandiamo a Mat 42.

<sup>18</sup> «io ... cimitero», *Romagna*, in *Myricae*, ed. critica a cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, II, p. 35, vv. 51-52.

<sup>19</sup> «allor ... giorno», *Anniversario*, in *Myricae* cit., p. 38, v. 9.

<sup>20</sup> «Fischia ... rade», *Dialogo*, in *Myricae* cit., p. 100, v. 21.

<sup>21</sup> «Tra ... parlano», *I puffini dell'Adriatico*, in *Myricae* cit., p. 44, vv. 1-3.

<sup>22</sup> «squassavano ... più», *L'assiuolo*, in *Myricae* cit., p. 153, vv. 19-22.

<sup>23</sup> «schiocchi ... serpi», *E. Montale, Meriggiate pallido e assorto*, in *Ossi di seppia*, in *L'opera in versi* cit., p. 28, v. 4.

<sup>24</sup> «di fremiti ... girasoli», *Riviere*, in *Ossi di seppia* cit., p. 101, v. 13.

bri di uguale struttura sintattica e tendenzialmente isosillabici<sup>25</sup>, accostati asindeticamente, è l'eco precisa di tipi pascoliani come «stormir di fronde, cinguettio d'uccelli, / risa di donne, strepito di mare»<sup>26</sup>, «rosee di pesche, bianche di susine»<sup>27</sup>, «a larghi fasci, a tremule scintille»<sup>28</sup>, e molti altri (è significativo che D'Annunzio, nei suoi calchi pascoliani del finale del *Commiato*, riproduca anche questo stilema [variando «iper-pascolianamente» l'inizio di *Passeri a sera*: «quei che intende i linguaggi degli alati, / strida di falchi, pianti di colombe...»<sup>29</sup>). Quanto a D'Annunzio: è nota la sua predilezione ossessiva, anche in prosa, per le voci sdrucciole, in cui si incontrano gusto del preziosismo lessicale e della clausola<sup>30</sup> sonante; e l'uso flessibilissimo degli sdruccioli è uno degli ingredienti costitutivi della tecnica versificatoria dannunziana, in particolare nell'endecasillabo ritmato su due proparossitoni contigui, di cui il secondo per lo più in punta di verso: «incanti la lucertola verdognola», «trèmano come trema il capelvènere», «unico nella duplice figura», «Pàsono suso in ciel nùvole bianche»<sup>31</sup> (per scegliere solo alcuni dei moltissimi esempi che si susseguono in non più di dieci pagine di *Alcione*): dove la figura ritmica è continuamente impreziosita da echi fonici. Il modulo, e spesso con effetti similissimi, torna frequente in Montale: «fioriti nùvoli di piante agli àsoli»<sup>32</sup>, «e ti modulò rapida a sua imàgine»<sup>33</sup>, «e si librano piume su uno scrimolo»<sup>34</sup>, ecc. (in «Cigola la carrucola del pozzo»<sup>35</sup> è stata poi notata un'analogia ritmica ancor più stringente con un verso dannunziano: «Diruta la Ceràgiola rosseggia»<sup>36</sup>). E ora si auscultino, dalle *Nuove poesie*<sup>37</sup> di Quasimodo, endecasillabi come «dove il Platani ròtola conchiglie»<sup>38</sup>, «al timpano che ìmita la notte»<sup>39</sup>, «E la càndida immàgine sull'alghe»<sup>40</sup>, oppure si osservino certi versi contigui isoritmici con gli sdruccioli assonanti in parallelismo prosodico (sotto accento di sesta<sup>41</sup>): «D'alghe arse, di fòssili marini / le spiagge ove còrrono in amore»<sup>42</sup> e simili (cfr. ad esempio «accosto accosto mòrdica le rose / il capricorno sòrdido e bisulco»<sup>43</sup>). Sempre nella stessa raccolta la lirica *Ride la gazza, nera sugli aranci*, tutta abilmente intessuta di sdruccioli, rimanda a D'Annunzio anzitutto per l'aggettivo superlativo in -issimo collocato ad apertura di verso: «Pietà della sera, ombre / riaccese sopra l'erba così verde, / bellissime nel fuoco della luna»<sup>44</sup>, da paragonare ad esempio con «Bellissimo Congiunto era con Sirio / altissimo nel medio orbe, nell'arce»<sup>45</sup>, o anche meglio con «Bellissimo m'apparve. In ogni muscolo...»<sup>46</sup>. Si leggano infine questi versi ancora di *Ride la gazza*: «E

<sup>25</sup> isosillabici, di egual numero di sillabe.

<sup>26</sup> «stormir ... mare», *Romagna* cit., p. 35, vv. 47-48.

<sup>27</sup> «rosee ... susine», *Il vischio*, in *Primi poemetti*, in *Poesie* cit., p. 197, v. 3.

<sup>28</sup> «a larghi ... scintille», *Il miracolo*, in *Myricae* cit., p. 108, v. 21.

<sup>29</sup> «quei ... colombe», *Il commiato*, in *Laudi* cit., p. 838, vv. 117-18. Nella poesia pascoliana *Passeri a sera* (in *Canti di Castelvecchio* cit., p. 597, vv. 1-2) si legge: «L'uomo che intende gli uccelli, i gridi / dei falchi, i pianti delle colombe».

<sup>30</sup> clausola, termine finale del verso.

<sup>31</sup> «incanti ... bianche», *Il fanciullo*, in *Laudi* cit., rispettivamente p. 560, v. 37; p. 565, v. 152; p. 566, v. 172; p. 569, v. 243.

<sup>32</sup> «fioriti ... àsoli», *Valmorbia, discorrevamo il tuo fondo...*, in *Ossi di seppia* cit., p. 41, v. 2.

<sup>33</sup> «e ti ... imàgine», *Vento e bandiere*, in *Altri versi*, in *L'opera in versi* cit., p. 23, v. 6.

<sup>34</sup> «e si ... scrimolo», *Alla maniera di Filippo De Pisis nell'invitargli questo libro*, in *Le occasioni*, in *L'opera in versi* cit., p. 128, v. 3.

<sup>35</sup> «Cigola ... pozzo», *Cigola la carrucola nel pozzo*, in *Ossi di seppia* cit., p. 45, v. 1.

<sup>36</sup> «Diruta ... rosseggia», *Il commiato* cit., p. 834,

v. 37.

<sup>37</sup> *Nuove poesie*, Salvatore Quasimodo (1901-68) scrisse le *Nuove poesie* tra il 1936 e il 1942.

<sup>38</sup> «dove ... conchiglie», *Che vuoi, pastore d'aria?*, in *Nuove poesie*, in *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1980<sup>1</sup>, p. 104, v. 5.

<sup>39</sup> «al timpano ... notte», *Sera nella valle del Masino*, in *Nuove poesie* cit., p. 114, v. 23.

<sup>40</sup> «E la càndida ... alghe», *Spiegata a Sant'Antonio*, in *Nuove poesie* cit., p. 121, v. 17.

<sup>41</sup> versi ... sesta, versi di ritmo eguale, in cui compaiono termini sdruccioli (fòssili, còrrono, ecc.) in posizione metrica simile (in questo caso l'accento batte sempre sulla sest'ultima sillaba).

<sup>42</sup> «D'alghe ... amore», *Cavalli di luna e di vulcani*, in *Nuove poesie* cit., p. 119, vv. 3-4.

<sup>43</sup> «accosto ... bisulco», G. D'Annunzio, *Tristezza*, in *Laudi* cit., p. 787, vv. 15-16.

<sup>44</sup> «Pietà ... luna», *Ride la gazza, nera sugli aranci*, in *Nuove poesie* cit., p. 101, vv. 5-7.

<sup>45</sup> «Congiunto ... arce», *Ditirambo IV*, in *Laudi* cit., p. 784, vv. 595-96.

<sup>46</sup> «Bellissimo ... muscolo», *La morte del cervo*, in *Laudi* cit., p. 734, v. 157.

tu vento del sud forte di zàgare, / spingi la luna dove nudi d'ormo / fanciulli, forza il puledro sui campi / ùmidi d'orme di cavalli, apri / il mare, alza le nùvole dagli àlberi»<sup>47</sup>: attirano l'attenzione, oltre a vari elementi lessicali e tonali, di nuovo l'endecasillabo con doppio sdrucchiolo, la coppia di versi successivi uscenti entrambi in proparossitono, e particolarmente l'uso sagace dell'aggettivo sdrucchiolo a inizio di verso, posposto al sostantivo e staccato da esso mediante *enjambement*<sup>48</sup>, che risponde a un consumato tecnicismo dannunziano («Deterso d'ogni umano lezzo in fonti / gèlidi...»<sup>49</sup>; «Par che da' piedi tuoi torta sia nata / radice e di natura / erbida par ti sien fatte le gambe»<sup>50</sup>; «mentre la luna è prossima alle soglie / cèrule...»<sup>51</sup>, ecc.).

È chiaro che la fenomenologia delle tradizioni formali e dei prestiti può divenire terreno privilegiato per discriminazioni di carattere stilistico, permettendo di rilevare per via comparativa il dissimile e l'individuale nel simile, le variabili nelle invarianti. Così alcune delle deduzioni più concrete sul linguaggio di Montale sono state svolte (dal Bonfiglioli<sup>52</sup>) attraverso un esame dettagliato del valore semantico e stilistico nuovo che assumono in lui elementi lessicali di chiara matrice pascoliana. Ma fruttuoso sarà anche il confronto a più termini, in cui si comparano non un ricevente e un immissario, ma più riceventi dello stesso immissario, singole sincronie contemporanee sulla base di elementi diacronici comuni. Da lavori recenti sui due poeti si ricavano ad esempio indicazioni interessanti intorno al modo diverso di utilizzare i suggerimenti dannunziani da parte di Ungaretti<sup>53</sup> e di Montale. Schematicamente si può dire che il primo (in particolare nel *Sentimento*<sup>54</sup>) tende a carpire soprattutto un lessico sfumato, come certa aggettivazione di sapore letterario impiegata in *callidae iuncturae*<sup>55</sup>, e dal punto di vista sintattico tende a proseguire di D'Annunzio il gusto per le sequenze iterative e accumulanti — serie di apposizioni analogiche, polisindeti —, tipiche di soluzioni compositive a carattere aperto, dilatate, salienti. Il secondo invece predilige prelievi lessicali che puntano ora al sostantivo tecnico-prezioso che indiyidua con esattezza l'oggetto (*cinigia, rédola, scrimolo*, ecc.), ora al verbo espressionistico, energetico (*infoltarsi* e altri parasintetici, *svolacchiare*, ecc.), e strutturalmente mira a scorciare nel concentrato del frammento-«occasione»<sup>56</sup> ciò che in D'Annunzio era diffuso e dilabente<sup>57</sup>. Puntuali le indicazioni che se ne possono trarre per una definizione stilistica differenziale dei due poeti.

Ma poiché Pascoli e D'Annunzio pongono le basi di una lingua poetica largamente comune, coincidenze tecniche e soprattutto lessicali con essi non significheranno sempre, in poeti più recenti, riprese dirette, ma potranno presupporre frafile e intermediari o semplicemente il debito verso un *usus*<sup>58</sup> letterario medio e indifferenziato. Così tutto un lessico umile e tecnico-quotidiano ampiamente introdotto in poesia dal Pascoli è già acclimatato, prima che nella lirica dei recenziatori come Montale, nelle pagine di crepuscolari e «vociani». E non si tratta solo di

<sup>47</sup> «E tu ... àlberi», *Ride la gazza* cit., p. 101, vv. 12-16.

<sup>48</sup> *enjambement*, ne trovate la definizione in *Strumenti*, p. 95.

<sup>49</sup> «Deterso ... gèlidi», *La tregua*, in *Laudi* cit., p. 555, v. 13.

<sup>50</sup> «Par che ... gambe», *Il fanciullo* cit., p. 565, vv. 157-59.

<sup>51</sup> «mentre ... cèrule», *La sera fiesolana*, in *Laudi* cit., p. 575, vv. 8-9.

<sup>52</sup> Bonfiglioli, il riferimento è a Pietro Bonfiglioli, *Pascoli e Montale*, in AA.VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i testi di

lingua, 1962, I, pp. 219-43.

<sup>53</sup> Ungaretti, per Giuseppe Ungaretti rimandiamo al secondo capitolo della quarta sezione.

<sup>54</sup> *Sentimento*, raccolta poetica ora compresa in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, pp. 99-196.

<sup>55</sup> *callidae iuncturae*, congiunzioni raffinate e insolite di due termini (nome e verbo, nome e aggettivo, ecc.).

<sup>56</sup> «occasione», *Le occasioni* è il titolo, già ricordato, di una raccolta poetica di Montale.

<sup>57</sup> *dilabente*, tendente a dissolversi.

<sup>58</sup> *usus*, uso.

un processo di consuetizzazione di sparsi materiali e ritrovati stilistici, ma di modalità complessive di utilizzazione del linguaggio pascoliano e dannunziano che la poesia del primo Novecento, tra Gozzano e Corazzini<sup>59</sup> e la «Voce», offre alle esperienze successive: sicché Montale per esempio può «attraversare» e «ridurre» in un certo modo Pascoli e D'Annunzio anche in quanto Gozzano ha già compiuto analoga operazione. E di Gozzano proprio Montale ha detto che è stato il primo poeta il quale «abbia tratto scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»<sup>60</sup>, vale a dire estraniando i materiali eloquenti e aulici della tradizione in contesti di tono banale e quotidiano e mettendoli a vistoso contrasto con elementi di tutt'altro sapore, prosastici, frusti, fino allo stridore tonale e alla latente parodia. Dunque l'immagine tipicamente dannunziana delle statue delle «stagioni camuse e senza braccia» è ambientata «tra mucchi di letame e di vinaccia» e tra «i porri e l'insalata»<sup>61</sup>; una parola poetica per eccellenza come *malinconia* va a rimare con recenti tecnicismi, declinati ironicamente, come *radioscopia* o *pirografia* o *fotografia*<sup>62</sup>, e a versi di letterarietà contabile come «semplicità che l'anima consola, / semplicità dove tu vivi sola» ne risponde uno come «Armadi immensi pieni di lenzuola»<sup>63</sup>.

(P. V. Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 126-31)

**Proposte di lettura e ricerca** Altre osservazioni sui rapporti fra il linguaggio poetico di Pascoli e D'Annunzio e quello della poesia italiana del Novecento sono contenute in vari saggi raccolti da P. V. Mengaldo in tre volumi: *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980 (1ª ed. 1975); *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Firenze, Vallecchi, 1987; *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991; vari saggi (molto analitici e specialisti, la cui lettura può però dare buoni spunti) nei volumi di G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, e *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989; o in quelli di V. Coletti, *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo, 1978, e *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989; un interessante dibattito sul concetto di «grande stile» è contenuto nel numero monografico (2-3, 1983) della rivista «Signi», *Grande stile e poesia del Novecento* (con interventi di G. L. Beccaria, L. Erba, A. Zanzotto, E. Sanguineti, G. Barberi Squarotti, P. V. Mengaldo, G. Giudici, A. Jaconuzzi, G. Guglielmi, N. Orengo, M. Luzi, O. Macri, G. Conte, S. Ramat, C. Magris, ecc.).

p. 57.

<sup>61</sup> «stagioni ... insalata», G. Gozzano, *La signorina Felicità ovvero La felicità*, in *Tutte le poesie*, ed. critica a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 176, vv. 244-46.

<sup>62</sup> *malinconia ... fotografia*, le rime si trovano rispettivamente in *Alle soglie*, in *I colloqui* cit., p. 158, vv. 13-14; *La signorina Felicità* cit., p. 169, vv. 37 e 39; *L'amica di nonna Speranza*, in *La via del rifugio*, in *Tutte le poesie* cit., p. 97, vv. 111-12.

<sup>63</sup> «semplicità ... lenzuola», *La signorina Felicità* cit., p. 169, vv. 46-47, 44.

<sup>59</sup> *Gozzano e Corazzini*, di Guido Gozzano abbiamo parlato nella seconda sezione. Nell'opera del romano Sergio Corazzini (1886-1907) appaiono evidenti i contrasegni della poetica crepuscolare, dal gusto per le cose piccole e «vili», all'insistenza velata di ironia, sulla malattia e la morte (che colse, per tisi, il giovanissimo poeta). Pubblicò privatamente alcuni libri di poesie, tra cui *Dolcezza* (1904), *L'amaro calice* (1905), *Le aureole* (1905), *Libro per la sera della domenica* (1906). La prima raccolta della sua produzione poetica è postuma (*Liriche*, Napoli, Ricciardi, 1908).

<sup>60</sup> «abbia ... prosaico», la citazione è tratta da E. Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, in *Sulla poesia* cit.,

to abile: nel giro di una strofa contrappone immagini che alludono a situazioni di vita e morte (il cinguettio dell'uccello e il cupo strepito del fiume, le messi e i cipressi, ecc.) e inoltre, soprattutto nella prima parte, lega l'immagine finale di ciascuna strofa al inizio della successiva; procede insomma con accostamenti rapidi, cambiamenti continui di scena e trasformazioni di un «segno» in un altro (per esempio, la fanciulla che appare nel campo dove si ara e che può essere, in un'interpretazione letterale, una giovane contadina, impugna la falce e si rivela figura della morte, così come la vecchia che parla da sola).

È una lirica dotta, dalla struttura molto calcolata: la prima parte, con i rumori, la gente, gli incontri di morte e d'amore, raffigura il vissuto dei sentimenti e dei sensi; la seconda accenna a un'ascesi solitaria, alla contemplazione della morte e sviluppa il motivo delle parole che volano senza incontrare l'interlocutore a cui erano destinate (parla il contadino, il poeta risponde rivolgendosi alla fanciulla apparsa nel frattempo, ma è una vecchia che lo sente, la quale però parla con se stessa); la terza suggerisce le chiavi di lettura. L'oggetto quotidiano è inserito in una simbologia etico-speculativa (il campanello della bicicletta, il fanale, l'andare veloci = impegno morale, impegno della poesia, ecc.); altre immagini vengono dalla cultura antica o da Dante (per esempio, il fiume dal rumore cupo = fiumi infernali, raffigurazioni mitiche dell'oltretomba); ci sono infine parole a cui Pascoli lega sempre uno spiccato fonosimbolismo: così quelle con la *s*, come *strepere*, v. 3, e soprattutto *stridire*, v. 16 (altre volte egli usa parole con questa radice — strido, stridio, stridulo — per riferirsi alla voce e alla presenza dei morti: si veda almeno *L'etera*, nei *Poemi conviviali*, vv. 19 e 78, e, nei *Nuovi poemetti*, *Gli emigranti nella luna*, canto III: *In sogno*, vv. 38 e 41).

T105

«Disseminazione e 'senso' del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli» Uno dei presupposti teorici dei saggi dedicati a Pascoli da Gian Luigi Beccaria (saggi molto analitici, di cui riportiamo appena un'osservazione) è che, per quanto il suono di per sé non abbia significato, «l'espansione fonico-timbrica dei morfemi, lessemi e fonemi è essa stessa, nella grande poesia, depositaria di significato»<sup>1</sup>. Tra i casi interessanti che egli esamina c'è la fitta presenza nelle poesie di Pascoli dei sostantivi in -io (più tecnicamente, i deverbali con valore frequentativo — sui quali ha già attirato l'attenzione Mengaldo, come abbiamo visto in T74 — come cigolio, tintinnio, tremolio, ecc.); la si può collegare alle potenzialità simboliche percepite inconsciamente nel suono /i/ (soprattutto quando si trovi in una parola tematica), potenzialità che inducono Pascoli a disseminare questo suono nel verso. (Una disseminazione fonosimbolica c'è anche nella poesia che abbiamo letto, *La bicicletta*, T104, vv. 14-16 «i gridi / dell'innomminabile [...] che udivo stridire gli acridi»).

Data l'ineliminabile corpulenza della parola (il cui 'peso' fu sentito in maniera singolare da tutti i poeti moderni) le parole su semivocale 'acuta' *i*, è come se fossero da Pascoli risentite esili e fragili (mi si passi la metafora), come strumento insomma di sonorità attenuata (non usa difatti mai *tremore*, ma *tremolio*). In tal serie di vocaboli Pascoli riconosce, per 'eccesso' di sensibilità linguistica (propria di ogni vero poeta), un plusvalore semantico. Ri-propone in poesia quei vocaboli ricreandoli, con una ricchezza di senso sconosciuta alla lingua normale, al testo «eufonicamente» non organizzato<sup>1</sup> e non accordato a quel suono /i/, che, preso isolatamente, non ha certo significato autonomo. Pascoli risente la costituzione fonica del vocabolo, la sua materia

<sup>1</sup> G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Dante, Pascoli, D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

<sup>1</sup> «eufonicamente» non organizzato, che non sia governato da un criterio di coerenza dei suoni.

sonora, come dotata di vocazione fonosimbolica. Il suono /i/ non è depositario di significato. Ma la sua iterazione (nel corpo dello stesso vocabolo in -io, e nel verso o nella testura che lo accerchia) lo evidenzia come una unità rilevante nella coscienza del poeta. Perciò /i/ è sentito come dipendente dalla parola che lo contiene e lo itera, e, disseminato nella linea del verso, riceve la semantizzazione della parola tematica. Sono parole a cui Pascoli dà una carica fissa; la carica, per fatti associativi inconsci, di una potenzialità simbolica. Un morfema demotivato è caricato di un messaggio inconscio. Il divenire, il mutamento, la transitorietà, l'incertezza, le lontananze cosmiche e le sue zone di mistero e di solitudine, o la lontananza e la flebilità che sono proprietà delle cose, diventano, accordate nel verso, una proprietà di tal classe di parole. La suggestività delle cose si trasferisce alla suggestività (condizionata dalla costituzione fonica stessa) delle parole. Parole-astrazione dunque, parole-simbolo che acquistano una significazione superiore, *autre*, rispetto al significato consueto.

(G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Dante, Pascoli, D'Annunzio, Torino, Einaudi, 1975, pp. 182-83)

**Ultimo sogno** La prima ideazione è del 1893; entrò poi nella terza edizione di *Myricae* (1894). Raffigura una situazione onirica: la guarigione da una malattia, la comparsa della madre morta al capezzale. C'è, a cominciare dal titolo, molta ambiguità: forse questo sogno è l'ultimo incubo della malattia, o forse è l'ultimo sogno di quella malattia che è la vita e da cui si guarisce morendo, o forse è il sogno estremo che si può sognare, quello di essere morti.

Da un immoto fragor di carriaggi  
ferrei, moventi verso l'infinito  
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi...  
un silenzio improvviso. Ero guarito.

Era spirato il nembo del mio male  
in un alito. Un muovere di ciglia;  
e vidi la mia madre al capezzale:  
io la guardava senza meraviglia.

Liberio!... inerte sì, forse, quand'io  
le mani al petto sciogliere volessi:  
ma non volevo. Udivasi un fruscio  
sottile, assiduo, quasi di cipressi;  
quasi d'un fiume che cercasse il mare  
inesistente, in un immenso piano:

**T106 Schema metrico:** quartine di endecasillabi a rima alternata, secondo lo schema ABAB.

1. *immoto*, immobile nel senso di «immutabile», «di intensità sempre uguale».

1-2. *carriaggi ferrei*, carri di ferro; potrebbe trattarsi di carri ferroviari, ma il verso seguente — se in esso gli *sciocchi acuti* devono essere intesi come schiocchi di frusta e i *fremite selvaggi* come fremiti di cavalli — porta a ritenere che debbano essere carri di struttura

ferrea trainati da bestie.  
5-6. *Era ... alito*, la tempesta (*nembo*) del mio male si era spenta in un soffio leggero.  
8. *senza meraviglia*, nonostante la madre fosse morta.  
9. *inerte*, incapace di attività.  
10. *al petto*, dal petto, sul quale le mani erano deposte.  
12. *assiduo*, costante; *quasi di cipressi*, come di cipressi (pianta che vale quale simbolo funebre).

lizzata. La chiave di lettura è data piuttosto da parole-concetto in cui si concentra la tematica esistenziale: il «segreto» (una parola già presente nei *Limoni*, T94) e il «miracolo», che indica — nel sistema di linguaggio degli *Ossi* — una anomalia che interviene nell'ordine prevedibile dei fenomeni, un accadimento eccezionale che sottrae l'uomo ai suoi limiti (si legge in un altro «osso», *Crisalide*, questa definizione: «e forse tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario!»). Qui la necessità quotidiana è l'«inganno consueto», il miracolo — con cui se ne esce — è la scoperta del «nulla»; il poeta è lo scopritore, a cui si contrappongono gli uomini «che non si voltano» (che non hanno coraggio? che non hanno inquietudini? che non vogliono sapere?). Il tema si situa in un contesto filosofico su cui Montale stesso ha dato qualche chiarimento: «Dopo l'altra guerra, nel '19 mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile, per quanto mal decifra l'imbrogliatissima teoria dell'atto puro. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce; ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che connobbi meglio del Bergson. Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto»<sup>1</sup>.

D'altra parte lo stesso Montale ha voluto sottrarre la sua poesia a un impegno speculativo troppo preciso, per ricondurla invece a un'intuizione, a un'emozione quasi fisica, e a un fatto tecnico (parola = espressione, aderenza musicale): «Le intenzioni che oggi le espongo sono tutte *a posteriori*. Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica»<sup>2</sup>.

**Conservazione nella memoria del testo poetico: come agisce Montale nella memoria di Calvino** Italo Calvino commenta una delle poesie che ha imparato a memoria da giovane confrontando la recitazione mentale quasi inconsapevole (così egli dice) che l'ha accompagnato per anni con le verifiche imposte dalla rilettura. Il testo di Montale risulta compenetrato in profondo con immagini e temi e interessi che sono stati alla base della riflessione e dell'invenzione di Calvino stesso: la città come luogo mentale, lo spazio visualizzato, l'idea della grande scala biologica in cui si inserisce l'uomo, la coscienza di una mutazione antropologica indotta dalle macchine.

Forse un mattino è un «osso di seppia» che si distacca dagli altri non tanto perché è una poesia «narrativa» (la tipica poesia «narrativa» di Montale è *La folata che alzò l'amaro aroma*<sup>1</sup> dove il

<sup>1</sup> Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., p. 565.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>1</sup> *La folata ... aroma*, è il primo verso della poesia *Vento e bandiere*, inserita da Montale nella seconda edizione degli *Ossi di seppia*, del 1928. Ora è in *L'opera in versi* cit., p. 23.

soggetto dell'azione è un colpo di vento e l'azione è la verifica dell'assenza d'una persona, quindi il movimento narrativo sta nel contrapporre un soggetto non umano presente a un oggetto umano assente), ma perché è priva di oggetti, di emblemi naturali, priva d'un paesaggio determinato, è una poesia d'immaginazione e di pensiero astratti, come raramente in Montale. Ma m'accorgo che (a distanziarla ancor più dalle altre) la mia memoria aveva apportato una correzione alla poesia: il sesto verso per me comincia: «alberi case strade» oppure «uomini case strade» e non «alberi case colli» come solo ora rileggendo il testo dopo trentacinque anni vedo che dice. Cioè io sostituendo «strade» a «colli» ambiente l'azione su uno scenario decisamente cittadino, forse perché la parola «colli» mi suona troppo vaga, forse perché la presenza degli «uomini che non si voltano» mi suggerisce un viavai di passanti; insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura. (M'accorgo ora che la mia memoria non faceva che stingere su questa poesia l'immagine del verso «Ciò non vede la gente nell'affollato corso»<sup>2</sup> che appare quattro pagine prima, in un componimento gemello a questo).

UN'ARIA DI VETRO A ben vedere, la molla che scatena il «miracolo» è l'elemento naturale, cioè atmosferico, l'asciutta cristallina trasparenza dell'aria invernale, che rende le cose tanto nitide da creare un effetto d'irrealtà, quasi che l'alone di foschia che abitualmente sfuma il paesaggio (qui torno ad ambientare la poesia di Montale, del primo Montale, nel consueto paesaggio costiero, assimilandolo a quello della mia memoria<sup>3</sup>) s'identifichi con lo spessore e peso dell'esistere. No, non ci siamo ancora: è la concretezza di quest'aria invisibile, che appunto pare vetro, con una solidità autosufficiente, che finisce per imporsi sul mondo e farlo sparire. L'aria-vetro è il vero elemento di questa poesia, e la città mentale in cui la situo è una città di vetro, che si fa diafana fino a che scompare. È la determinatezza del medio che sbocca nel senso del nulla (mentre in Leopardi è l'indeterminatezza che raggiunge lo stesso effetto). O per essere più precisi, c'è un senso di sospensione, dal «Forse un mattino iniziale, che non è indeterminato ma attento equilibrio, «andando in un'aria di vetro», quasi camminando nell'aria, in aria, nel fragile vetro dell'aria, nella luce fredda del mattino, fino a che non ci s'accorge d'essere sospesi nel vuoto.

Il senso di sospensione e insieme di concretezza continua nel secondo verso per via dell'oscillante andatura ritmica, con quel «compirsi» che il lettore è continuamente tentato di correggere in «compirsi», ogni volta poi accorgendosi che tutto il verso gravita proprio su quel prosastico «compirsi» che smorza ogni enfasi nella constatazione del «miracolo». È un verso a cui il mio orecchio è sempre stato affezionato proprio perché nella dizione (mentale) va aiutato un po', sembra che abbia un piede di troppo, che invece non è affatto di troppo, ma la mia memoria spesso tende a scaricare qualche sillaba. La zona del verso più labile mnemonicamente è il «rivolgendomi» che alle volte mi viene da abbreviare in «voltandomi» o «girandomi», sbilanciando così tutta la successione degli accenti.

Tra le ragioni per cui una poesia s'impone alla memoria (prima chiedendo d'essere mandata a mente, poi facendosi ricordare) le peculiarità metriche hanno una parte decisiva. In Montale m'ha sempre attratto l'uso della rima: le parole piane che rimano con le sdrucciole, le rime imperfette, le rime in posizioni insolite come *Il saliscendi bianco e nero dei balestrucci dal palo*<sup>4</sup> che rima con *dove più non sei*. La sorpresa della rima non è solo fonetica: Montale è uno dei rari

<sup>2</sup> «Ciò... corso», il v. 4 dell'«osso» *So l'ora in cui la faccia più impassibile* (in *Così di seppia* cit., p. 36).

<sup>3</sup> assimilando... memoria, trasferitosi in Italia da Santiago de Las Vegas (Cuba) dove era nato nel 1923, Calvino visse soprattutto in Liguria, dove combatté

la guerra partigiana.

<sup>4</sup> *Il saliscendi... palo*, sono i primi due versi di una poesia della seconda sezione di *Le occasioni* (Montetti); si legge in *L'opera in versi* cit., p. 139.

poeti che conoscono il segreto d'usare la rima per abbassare il tono, non per alzarlo, con effetti inconfondibili sul significato. Qui, il *miracolo* che chiude il secondo verso viene ridimensionato dalla rima con *ubriaco* due versi dopo, e tutta la quartina resta come in bilico, con una vibrazione sgomenta.

Il «miracolo» è il tema montaliano primo e mai smentito della «maglia rotta nella rete»<sup>5</sup>, «l'anello che non tiene»<sup>6</sup>, ma qui è una delle poche volte in cui la verità *altra* che il poeta presenta al di là della compatta muraglia del mondo empirico si rivela in una esperienza definibile. Potremmo dire che si tratta né più né meno che della irrealtà del mondo, se questa definizione non rischiasse di sfumare nel generico qualcosa che ci viene riferito in termini precisi. L'irrealtà del mondo è il fondamento di religioni filosofie letterature soprattutto orientali, ma questa poesia si muove in un altro orizzonte gnoseologico, di nitidezza e trasparenza, come «in un'aria di vetro» mentale.

Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*<sup>7</sup> ha pagine molto belle sui casi in cui l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno, sotto l'influsso della droga, nella schizofrenia, etc.). Questa poesia potrebbe figurare nell'esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si distingue dal mondo e s'impone in quanto tale, vuoto e senza limiti. La scoperta è salutata dal poeta con favore, come «miracolo», come acquisizione di verità contrapposta all'«inganno consueto» ma anche sofferta come vertigine spaventosa: «con un terrore di ubriaco». Neanche «l'aria di vetro» sostiene più i passi dell'uomo; l'avvio librato dell'«andando», dopo il rapido volteggio, si risolve in un barcollare senza più punti di riferimento.

TRA GLI UOMINI CHE NON SI VOLTANO Il «di gitto» che chiude il primo verso della seconda quartina circoscrive l'esperienza del nulla nei termini temporali d'un istante. Riprende il movimento dell'andare all'interno d'un paesaggio solido ma ora come sfuggente; ci accorgiamo che il poeta non fa che seguire una delle tante linee vettoriali lungo le quali si muovono gli altri uomini presenti in questo spazio, «gli uomini che non si voltano»; è dunque su un molteplice movimento rettilineo e uniforme che si chiude la poesia.

Resta il dubbio se questi altri uomini fossero spariti anche loro durante l'istante in cui il mondo era sparito. Tra gli oggetti che tornano ad «accamparsi» ci sono gli alberi ma non gli uomini: le oscillazioni della mia memoria portano a esiti filosofici differenti, quindi gli uomini potrebbero essere rimasti lì; la sparizione del mondo, così come resta esterna all'io del poeta, così potrebbe risparmiare ogni altro soggetto dell'esperienza e del giudizio. Il vuoto fondamentale è costellato di monadi, popolato di tanti io puntiformi che se si voltassero scoprirebbero l'inganno, ma che continuano ad apparirci come schiene in movimento, sicure della solidità della loro traiettoria.

Potremmo vedere qui la situazione inversa da quella, per esempio, di *Vento e bandiere* dove la possibilità è tutta dalla parte della presenza umana mentre «Il mondo esiste...»<sup>8</sup> nel tempo irripetibile. Qui invece solo la presenza umana persiste nel venir meno del mondo e delle sue ragioni, presenza come soggettività disperata perché o vittima d'un inganno o depositaria del segreto del nulla.

<sup>5</sup> «maglia... rete», la citazione è da *In limine*, v. 15 (in *Così di seppia* cit., p. 6).

<sup>6</sup> «l'anello... tiene», *I limoni*, v. 27 (TS94).

<sup>7</sup> Merleau-Ponty... percezione, in *Fenomenologia della percezione* (1945), la sua opera più completa, il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty (1908-61) affronta un complessivo ripensamento dei temi centrali del

la fenomenologia di Husserl, soffermandosi sulla realtà essenzialmente «ambigua» della percezione, e sulla difficoltà di distinguere tra «oggettivo» e «soggettivo».

<sup>8</sup> «Il mondo esiste...», la citazione è dal v. 21 di *Vento e bandiere* cit.

85 IL VUOTO DIETRO DI ME La mia lettura di *Forse un mattino* si può così considerare conclusa. Ma essa ha messo in moto dentro di me una serie di riflessioni sulla percezione visiva e l'appropriazione dello spazio. Una poesia vive anche per il potere d'irradiare ipotesi divagazioni associazioni d'idee in territori lontani, o meglio di richiamare e agganciare a sé idee di varia provenienza, organizzandole in una mobile rete di riferimenti e rifrazioni, come attraverso un cristallo.

90 Il «vuoto» e il «nulla» sono «alle mie spalle», «dietro di me». Il punto fondamentale del poemetto è questo. Non è una indeterminata sensazione di dissoluzione: è la costruzione d'un modello conoscitivo che non è facile da smentire e che può coesistere in noi con altri modelli più o meno empirici. L'ipotesi può essere enunciata in termini molto semplici e rigorosi: data la bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle, si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo.

95 Sarebbe legittimo aspettarsi che il poeta, una volta constatato che dietro di lui c'è il vuoto, estendesse questa scoperta anche nelle altre direzioni; ma nel testo non c'è nulla che giustifichi questa generalizzazione, mentre il modello dello spazio bipartito non viene mai smentito dal testo, anzi è affermato dalla ridondanza del terzo verso: «il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro — di me». Durante la mia frequentazione puramente mnemonica del poemetto, questa ridondanza alle volte mi causava delle perplessità, e allora tentavo una variante: «il nulla a me dinanzi, il vuoto dietro — di me»; cioè il poeta si volta, vede il vuoto, torna a girare su se stesso e il vuoto s'è esteso da tutte le parti. Ma riflettendo capivo che qualcosa della gravidanza poetica andava perduta se la scoperta del vuoto non era localizzata in quel «dietro».

100 La divisione dello spazio in un campo anteriore e in un campo posteriore non è soltanto una delle più elementari operazioni umane sulle categorie. È un dato di partenza comune a tutti gli animali, che comincia assai presto nella scala biologica, da quando esistono esseri viventi che si sviluppano non più secondo una simmetria raggiata ma secondo uno schema bipolare, localizzando in un'estremità del corpo gli organi di relazione col mondo esterno: una bocca e alcune terminazioni nervose di cui alcune diventeranno apparati visivi. Da quel momento il mondo s'identifica col campo anteriore, a cui è complementare una zona d'inconoscibilità, di *non-mondo*, di nulla, retrostante all'osservatore. Spostandosi e sommando i campi visuali successivi, l'essere vivente riesce a costruirsi un mondo circolare completo e coerente, ma si tratta pur sempre d'un modello induttivo le cui verifiche non saranno mai soddisfacenti.

105 L'uomo ha sempre sofferto della mancanza d'un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere storcendo le pupille in fuori a sinistra e a destra. Se non è immobilizzato può girare il collo e tutta la persona e avere una conferma che il mondo c'è anche lì, ma questa sarà anche la conferma che ciò che egli ha di fronte è sempre il suo campo visuale, il quale si estende per l'ampiezza di tot gradi e non di più, mentre alle sue spalle c'è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci. Insomma, ruotiamo su noi stessi spingendo davanti ai nostri occhi il nostro campo visuale e non riusciamo mai a vedere com'è lo spazio in cui il nostro campo visuale non arriva.

110 Il protagonista della poesia di Montale riesce, per una combinazione di fattori oggettivi (aria di vetro, arida) e soggettivi (ricettività a un miracolo gnoseologico) a voltarsi tanto in fretta da arrivare, diciamo, a gettare lo sguardo là dove il suo campo visuale non ha ancora occupato lo spazio: e vede il nulla, il vuoto.

115 La stessa problematica, in positivo (o in negativo, insomma con segno cambiato) la ritrovo in una leggenda dei boscaioli del Wisconsin e del Minnesota riportata da Borges nella sua *Zoologia fantastica*.

135 *già fantastica*? C'è un animale che si chiama *hide-behind* e che sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto, nella foresta, quando vai per legna; ti volti ma per quanto tu sia svelto lo *hide-behind* è più svelto ancora e si è già spostato dietro di te; non saprai mai com'è fatto ma è sempre lì. Borges non cita le sue fonti e può darsi che questa leggenda se la sia inventata lui; ma ciò non toglierebbe nulla alla sua forza d'ipotesi che direi genetica, categoriale. Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo *hide-behind*: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla.

140 L'INGANNO CONSUETO Continuo con le divagazioni a ruota libera. Si può obiettare che tutto questo discorso si situa prima d'una fondamentale rivoluzione antropologica del nostro secolo: l'adozione dello specchietto retrovisore delle auto. L'uomo motorizzato dovrebbe essere garantito dall'esistenza del mondo dietro di lui, in quanto è munito d'un occhio che guarda indietro. Parlo dello specchietto delle auto e non dello specchio in genere, perché nello specchio il mondo alle nostre spalle è visto come contorno e complemento alla nostra persona. Ciò che lo specchio conferma è la presenza del soggetto osservante, di cui il mondo è uno sfondo accessorio. È un'operazione d'oggettivazione dell'io quella che lo specchio provoca, col pericolo incombente, che il mito di Narciso sempre ci ricorda, dell'annegamento nell'io e conseguente perdita dell'io e del mondo.

145 Invece, il grande avvenimento del nostro secolo è l'uso continuato d'uno specchio studiato in modo da escludere l'io dalla visione. L'uomo automobilista può essere considerato una specie biologicamente nuova per via dello specchietto più ancora che per via dell'automobile stessa, perché i suoi occhi fissano una strada che s'accorcia davanti a lui e s'allunga dietro di lui, cioè può comprendere in un solo sguardo due campi visivi contrapposti senza l'ingombro dell'immagine di se stesso, come se egli fosse solo un occhio sospeso sulla totalità del mondo. Ma, a ben vedere, l'ipotesi di *Forse un mattino* non viene scalfita a questa rivoluzione della tecnica percettiva. Se l'«inganno consueto» è tutto ciò che abbiamo davanti, questo inganno s'estende a quella porzione del campo anteriore che, per essere incorniciata nello specchietto, pretende di rappresentare il campo posteriore. Anche se l'io di *Forse un mattino* stesse guidando in un'aria di vetro e si voltasse nelle stesse condizioni di ricettività vedrebbe al di là del vetro posteriore della macchina non il paesaggio che andava allontanandosi nello specchietto, con le strisce bianche sull'asfalto, il tratto di strada appena percorso, le macchine che ha creduto di sorpassare, ma una voragine vuota senza limiti.

150 Del resto, negli specchi di Montale, — come Silvio D'Arco Avalle ha dimostrato per *Gli orecchini* (e per *Vasca* e altri specchi d'acqua<sup>10</sup>) — le immagini non si riflettono ma affiorano «di giù», vengono incontro all'osservatore.

155 In realtà, l'immagine che vediamo non è qualcosa che l'occhio registra né qualcosa che ha sede nell'occhio: è qualcosa che avviene interamente nel cervello, su stimoli trasmessi dai nervi ottici ma che solo in una zona del cervello acquista una forma e un senso. È quella zona lo «schermone» in cui s'accampano le immagini, e se riesco, rivolgendomi, voltando me stesso dentro di me, a vedere al di là di quella zona del mio cervello, cioè a comprendere il mondo com'è quando la mia percezione non gli attribuisce colore e forma di alberi case colli, brancolerò in una oscu-

<sup>10</sup> in una leggenda ... fantastica, nel capitolo *Fauna degli Stati Uniti del Manuale di zoologia fantastica* (trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1962, pp. 72-73), Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero — sua collaboratrice nell'opera — analizzando la «scherzosa mitologia» degli accampamenti di boscaioli del Wisconsin e del Minnesota; viene citato, tra altri fantastici animali, lo *hide-behind* (lett.: il «nascosto-dietro») che «nessuno ha visto, sebbene abbia ucciso molti legnaioli».

<sup>10</sup> come ... acqua, il riferimento è al saggio di D'A. S. Avalle, *Alcune ipotesi sugli «Orecchini» di Montale*, apparso in *Arte e storia. Studi in onore di L. Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1960, poi ampliato in *«Gli orecchini» di Montale*, Milano, Il Saggiatore, 1965, e infine in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970.

rità senza dimensioni né soggetti, attraversata da un pulviscolo di vibrazioni fredde e informi, ombre su un radar mal sintonizzato.

175 COME SU UNO SCHERMO La ricostruzione del mondo avviene «come su uno schermo» e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola «schermo» nel significato di «riparo-occultamento» o di «diaframma», e se volessimo azzardarci ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa «schermo» nel senso di «superficie su cui si proiettano immagini», credo che il rischio d'errore non sarebbe molto alto. Questa poesia (databile tra il 1921 e il 1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi case colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire («di gitto») e l'enumerazione evocano una successione d'immagini in movimento. Che siano immagini proiettate non è detto, il loro «accamparsi» (mettersi in campo, occupare un campo, ecco il *campo visivo* chiamato direttamente in causa) potrebbe anche non rimandare a una fonte o matrice dell'immagine, scaturire direttamente dallo schermo (come abbiamo visto avvenire dallo specchio), ma anche l'illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo. L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali; il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare d'immagini su una tela bianca.

195 COL MIO SEGRETO Due rapidità distinte attraversano il poemetto: quella della mente che intuisce e quella del mondo che scorre. Capire è tutta questione d'essere veloci, rivolgersi tutt'a un tratto per sorprendere lo *hide-behind*, è una giravolta su se stessi vertiginosa ed è in quella vertigine la conoscenza. Il mondo empirico invece è il consueto succedersi d'immagini sullo schermo, inganno ottico come il cinema, dove la velocità dei fotogrammi ti convince della continuità e della permanenza. C'è un terzo ritmo che trionfa sui due ed è quello della meditazione, l'andatura assorta e sospesa nell'aria del mattino, il silenzio in cui si custodisce il segreto carpito nel fulmineo moto intuitivo. Un'analogia sostanziale unisce questo «andare zitto» al nulla, al vuoto che sappiamo essere origine e fine del tutto, e all'«aria di vetro, — arida» che ne è la parvenza esteriore meno ingannevole. Apparentemente questa andatura non si differenzia da quella degli «uomini che non si voltano», i quali hanno forse anche loro, ognuno a suo modo, capito, e tra i quali il poeta finisce per confondersi. Ed è questo terzo ritmo, che riprende con passo più grave le note lievi dell'inizio, a dare il suo suggello alla poesia.

(I. Calvino, «Forse un mattino andando», in AA.VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 38-45)

**T97**

**Piccolo testamento**

*Uscì su «La fiera letteraria» (VIII, 1953, 28); poi nella raccolta La bufera e altro (in chiusura, affiancata a Il sogno del prigioniero sotto il titolo Conclusioni provvisorie). Appartiene dunque alla fase in cui Montale, segnato dalle impressioni della guerra, prese a raffigurare il dramma degli umani non più in assoluto ma sullo sfondo di una condizione storica. Sviluppa motivi polemici e politici, in una formulazione insolitamente esplicita: agli schieramenti ideologici e di partito viene contrapposta — unica precaria difesa contro le catastrofi — l'autonomia della coscienza individuale e della poesia che ne è il frutto.*

T97 Schema metrico: versi liberi tra cui prevale la misura dell'endecasillabo.



10 La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio  
di sartoria teatrale; ed era d'alto bordo  
chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita  
di me e ne andò fiera. Ora ha ancora una manica  
15 e con quella dirige un suo quartetto  
di cannuce. È la sola musica che sopporto.

(E. Montale, *La mia Musa*, in *Diario del '71 e del '72*, in *L'opera in versi cit.*, p. 429)

**Analisi del testo** La sua ispirazione poetica, ammesso che ci sia stata (cosa di cui ora la maggior parte dubita), è d'altri tempi. È come un vestito vecchio, finito su uno spaventapasseri; ha resistito ai venti e dura ancora, ma sbrindellato. Era prima un vestito di lusso, adatto a stare in scena; egli l'ha preso di seconda mano e l'ha portato bene; ora è ridotto a pezzi e con la sola manica rimasta dirige un'orchestrina di fortuna: ma questa è l'unica musica che a lui piace (l'unica poesia che può comporre). Montale abbassa la sua poesia, ma ironicamente, per riaffermarne il senso e le qualità peculiari: rifiuto dell'artificio e del sublime, coerenza e durata, orgogliosa autosufficienza. Il testo è un esempio del suo ultimo stile, quando egli si staccò dalla concentrazione del linguaggio poetico inteso in senso «alto», per avvicinarsi invece, ma calcolatamente, a una semplicità più trasandata. La svalutazione di un certo modo di far poesia — come esibizionismo e solennità — deriva perciò non solo da ciò che egli dice ma dal come lo dice: raffigura oggetti poveri e fragili (panni, spaventapasseri, cannuce) usando un lessico e una sintassi che imitano la comunicazione ordinaria («Sventola come può», «finché potrò vederti ti darò vita», «È la sola musica che sopporto»); inserisce in un discorso colloquiale qualche rima facile, appena variata («esistita»: «viti»: «resistito»: «ingobbita», ecc.; «bordo»: «sopporto»), che ha l'apparenza della casualità.

L'io dell'autore compare nel testo; ma vediamo alcune differenze rispetto ad altri componimenti che abbiamo letto; negli *Ossi* l'io che parla tende ad assumere il valore di una figura universale, è spesso il poeta in assoluto (si veda, per esempio, T95); nella *Buferà* (per esempio, in T97) è un soggetto che si misura con le grandi dimensioni della storia; qui invece l'io del poeta è visto piuttosto nella sua individualità empirica: anche l'ironia ha qualcosa di privato, è connessa con gli umori polemici di un vecchio, con una vicenda personale ormai trascorsa. Prevalenza dunque del privato, del contingente, del dimesso; rinuncia a parlare in termini generali.

### Un autorevole interprete: Gianfranco Contini

Gianfranco Contini ha avuto con Montale una familiarità durata circa cinquant'anni: lo ha conosciuto e frequentato a Firenze<sup>1</sup>, nel periodo contrassegnato dagli incontri di amici al caffè delle «Giubbe rosse», dall'attività della rivista «Solaria», dal formarsi del gruppo degli «ermetici»; ne ha accompagnato l'opera con puntuali interventi critici, tra

11. *d'alto bordo*, personaggio importante.  
15. *cannuce*, piccole canne, che, mosse dal vento, producono la musica diretta dalla Musa.

<sup>1</sup> Il soggiorno a Firenze di Montale durò circa vent'anni, tra il 1927 e il 1948; nell'ottobre 1977 gli fu conferita la cittadinanza onoraria. Sull'attività di «Solaria» e delle altre riviste fiorentine negli anni Trenta si veda Mat 24. I giovani ermetici al cui gusto

si informò la prima attività di Contini (nato nel 1912) erano poeti e critici; Carlo Bo, Piero Bigongiari, Oreste Macri, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Leone Traverso e altri. Una rapida informazione su quest'ambiente di intellettuali si ha da alcune pagine di L. Caretti, *Montale a Firenze*, in «Il Ponte», XXXIII, 1977, 11-12, pp. 1356-67 (poi in *Montale e altri*, Napoli, Morano, 1987, pp. 13-27).

cui il primo (sugli *Ossi*) risale al 1933; ha curato infine la sistemazione che si può considerare definitiva in un unico «libro» di tutta la sua produzione in versi. È questo uno dei motivi in cui avvertiamo come si sia stabilito tra il poeta e il critico uno speciale rapporto di solidarietà e congenialità, nato anche dall'aver condiviso esperienze e scelte culturali in tempi difficili; entrambi vengono da una formazione liberale, sono vissuti sotto il fascismo senza integrarsi, e fu Contini che nel '43 portò a stampare a Lugano il fascicolo di poesie, intitolate *Finisterre*, che andarono a formare in seguito la terza raccolta di Montale, *La bufera e altro*, ma che per le loro allusioni ai disastri del momento non avrebbero in quell'anno potuto uscire in Italia.

Contini, conformemente al suo metodo orientato verso la filologia e i sondaggi stilistici, non ha mai steso un saggio monografico su Montale con pretese esaustive, ma ha via via concentrato i risultati della sua attenzione in vari brevi scritti distribuiti negli anni. Vi si manifestano le caratteristiche che rendono inconfondibile la sua fisionomia di studioso; due soprattutto:

— la scrittura dotta, con impianto retorico e lessico derivati dalla tradizione nobile del classicismo; una scrittura allusiva e metaforica, che presuppone (ed esige nel destinatario) vaste e dense esperienze d'arte e di lettura;

— l'economia dei giudizi, risolti molto spesso in cenni rapidi e penetranti, in formule compendiose ed ellittiche, che si offrono come punto di partenza per approfondimenti ulteriori.

**Ritratto di Montale** Il testo che segue è tratto da un articolo uscito sulla rivista «Letteratura» nel dicembre 1956. Contiene una caratterizzazione di Montale a confronto con gli altri poeti della sua generazione: la peculiarità di Montale è che per lui le domande esistenziali (che cosa fare della vita) continuano a essere più importanti che le domande formali (che cosa fare dello stile).

Montale si separa da tutta l'altra lirica italiana del secolo, occupando, s'intende per l'animo e non per il mestiere, una posizione più avanzata: quel drammatico atteggiamento di «crisi» per cui il suo secondo libro<sup>1</sup> parve dare una complice voce (voce senza quasi soluzione) all'angoscia dominante proprio nell'anno che inaugurava la seconda guerra mondiale, mentre oggi, assettate le immaginazioni in un'amministrazione pressoché ordinaria, non si vuol negare che, almeno *pro tempore*, la sua udienza paia diminuita<sup>2</sup>. La differenza costitutiva fra Montale e i suoi coetanei sta in ciò che questi sono in pace con la realtà (a più forte ragione col mondo immaginario se il loro è un universo fittizio), mentre Montale non ha certezza del reale. Perciò quei poeti non derogano alla dominante eminentemente letteraria della tradizione italiana: il loro *primam*<sup>3</sup> è formale, siano essi letterati o poeti autentici, perché l'assumibilità in forma della loro esperienza vitale è già garantita dietro le quinte<sup>4</sup>. E potranno allora muovere da tirocinii d'avanguardia, si dica (com'è il caso insigne di

<sup>1</sup> Il suo secondo libro, è *Le occasioni*, 1939.

<sup>2</sup> mentre ... *diminuita*, la situazione storica non eccezionale determina un «assetamento» dell'immaginario collettivo su temi e condizioni ordinarie, facendo sì che la lirica del secondo libro montaliano abbia una rispondenza inferiore, almeno per ciò che riguarda la percezione dell'attualità (*pro tempore*, rispetto al tempo).

<sup>3</sup> *primam*, si intenda nel senso più generico di «originate»: ciò da cui prendono le mosse, o anche la «matrice prima» della loro poesia.  
<sup>4</sup> l'assumibilità ... *quinte*, la garanzia di poter esprimere la loro autentica esperienza è già data per scontata, dunque mantenuta in silenzio (dietro le quinte) e non, come avviene in Montale, resa problematica nel testo.



edita nel 1973 da Mondadori. Contini rileva che stilisticamente la peculiarità degli ultimi versi di Montale è una mescolanza di liricità e riflessione, di «poesia» e «prosa», che permette anche la polemica e la satira dei costumi; tematicamente invece essi si caratterizzano per il «pensiero di una morta», che accompagna la «sopravvivenza» del poeta.

Come apparirà all'appassionato montalista questa «quinta» (e pur primaria) raccolta poetica, già dal suo titolo? Nei precedenti, parole quanto mai «piene» (e pregnanti, come presto o tardi si vide, di intelligenza autocritica), *Ossi di seppia*, *Occasioni*, *Buferà più Satura*: qui, una parola «vuota» e neutra, *Diario*, integrata da un puro indice temporale. E ciò significa una totale «apertura» alla disposizione poetica, guadagnata (le date designano insieme la sua riuscita e la sua improbabilità) oltre il ciclo ormai concluso dalla ragione. In un certo senso, questi epigrammi sono i nuovi *Ossi*, stavolta tutt'altro che «en plein air», e partiti su un piede non lirico. Naturalmente la matrice «prosaica» risale al momento così ben definito con *Satura*: un «pasticcio» che intride la poesia-poesia con la prosa, e prima ancora presuppone la prosa di fantasia (non mai d'invenzione!)<sup>1</sup> del dopoguerra montaliano. Quanto alla fulgurazione epigrafica, essa si era palesata in accezione melico-magica nei «mottetti» (*Le occasioni*) e si era spogliata dalla perdurante liricità nella riflessione, che poteva essere patetica solo in negativo, votata al pensiero d'una morta: *Xenia* (poi in *Satura*). Se il *Diario* riesce a essere il diagramma d'una sopravvivenza che è stata, vincendo una scommessa non fatta, vera vita, è anzitutto per questa intersezione d'un piano che con vocabolo montaliano sarà da chiamare «oltrevita». E non va omissa la constatazione che le grandi sequenze poetiche, dalle *Occasioni* a quella che non per nulla è *La bufera* (ora non si elaborano nuovi miti, tranne forse «Annetta»<sup>2</sup>), concomitavano con un periodo rifiutato e addirittura tragico, ma dov'era semplice il discrimine nell'opposizione; invece l'imperante «ossimoro permanente» dell'«onore e l'indecenza stretti in un solo patto» («Lettera a Malvolio», con «Il terrore di esistere» pertinentissimo paradigma di poesia civile) impone l'apparente «fuga», e non si può sferzare altro che in «prosa», e impastando al controcanto le parole della moda.

(G. Contini, *Sul «Diario del '71 e del '72»*, in *Una lunga fedeltà* cit., pp. 97-98)

**Proposte di lettura e ricerca** La saggistica su Montale è molto vasta. Ci limitiamo qui a segnalare alcuni lavori di analisi e interpretazione dei testi che possono facilitarne la lettura; si vedano i commenti, svolti secondo metodi diversi, di M. Forti, G. Ferrata, G. Cambon, D. Isella, G. Orelli, M. Bulgheroni, A. Zanzotto, D'A. S. Avale, P. V. Mengaldo, S. Agosti nel volume *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977 e le *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, che raccolgono i contributi di ventotto studiosi, tra cui F. Croce ed E. Sanguineti consulenti dell'iniziativa; altri suggerimenti vengono da alcune buone edizioni con finalità prevalentemente divulgative come la scelta ampiamente e dottamente commentata da P. Bonfiglioli nel volume (da lui curato insieme con V. Boarini) *Avanguardia e Restaurazione*, Bologna, Zanichelli, 1976 o quella presentata con grande semplicità e chiarezza esplicativa da G. Raboni in *Poesia italiana contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1981. Di esemplare effica-

<sup>1</sup> (non ... invenzione!), allude verosimilmente alla dichiarazione rilasciata da Montale in una lettera del 1962: «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla» (in «aut-aut», 67, 1962, ora in *Sulla poesia* cit., p. 92).

<sup>2</sup> «Annetta», è una poesia del *Diario del '71 e del '72*

cit., p. 490: la figura di Annetta, scomparsa e lontana nella memoria, «genio di pura inesistenza», è l'unica immagine di donna, in questa raccolta, che sia idealmente collegabile alle figure femminili delle raccolte precedenti (Dora, Liuba, Gerti).

cia è l'edizione a cura di D. Isella dei *Mottetti*, Milano, Il Saggiatore, 1980 (poi Milano, Adelphi, 1988, con qualche aggiunta), in una collezione diretta da G. Giudici che si propone di mettere in evidenza per il lettore la maggiore quantità possibile di dati del linguaggio poetico.

Tra gli studi usciti dopo la morte di Montale segnaliamo: *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale di Genova (25-28 novembre 1982), a cura di S. Campailla - C. F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984; S. Ramat, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, Marsilio, 1986; P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Padova, Liviana, 1989.

perplessa e ironica sul loro significato, introducendo il lettore in un mondo ambiguo e complesso, bizzarro ma anche straordinariamente concreto.

Prima ancora che la voce di Zeno risuoni all'orecchio del lettore, tuttavia, un altro personaggio appare sulla soglia del romanzo: lo psicoanalista, colui al quale è affidato il compito istituzionale di una «lunga e paziente analisi di queste memorie». Si è già detto che questo personaggio prende la parola solo nella prefazione, e che nel resto del romanzo Zeno parlerà di lui con toni di aperta e violenta antipatia, irridendone le capacità professionali e il metodo di cura, fino a dichiarare che potrebbe finire «col mettergli le mani addosso». Ciononostante il dottor S. costituisce, pur con la sua fugace apparizione, una presenza molto importante nella narrazione, il primo e più diretto interlocutore di Zeno, perché è colui che propone una chiave interpretativa del suo racconto.

**T204** **La «Prefazione»** Si tratta di un testo brevissimo e secondo alcuni studiosi giustapposto al romanzo, cui resterebbe in qualche modo estraneo, come estraneo e superfluo sarebbe il personaggio del dottor S. In realtà la Prefazione costituisce il primo capitolo della *Coscienza di Zeno* e fornisce al lettore una serie di informazioni fondamentali sulle pagine che seguono.

Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende, sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica.

Di psico-analisi non parlerò perché qui entro se ne parla già a sufficienza. Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricchiranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. Oggi ancora la mia idea mi pare buona perché mi ha dato dei risultati insperati, che sarebbero stati maggiori se il malato sul più bello non si fosse sottratto alla cura truffandomi del frutto della mia lunga paziente analisi di queste memorie.

Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia. Sappia però ch'io sono pronto di dividere con lui i lauti onorari che ricaverò da questa pubblicazione a patto egli riprenda la cura. Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risulargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

DOTTOR S.

(I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, ed. critica a cura di B. Maier, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985, p. 13)

**Analisi del testo** La funzione di questa prefazione è più complessa di quanto sembri a prima vista ed è stata messa in luce soprattutto da quei critici che hanno insistito sulla importanza della psicoanalisi nella struttura della *Coscienza di Zeno*. Posta all'inizio del romanzo essa ci fornisce i dati preliminari per intendere e valutare ciò che leggeremo in seguito, e in particolare per comprendere Zeno, il dottor S. e il rapporto che corre tra loro.

Per ciò che concerne Zeno dalla lettura del testo noi apprendiamo:

— che egli è vecchio, malato e bisognoso di una cura psicoanalitica;

— che l'invito a scrivere l'autobiografia è venuto dal medico allo scopo di rinverdire il ricordo del passato e nella speranza che serva di «buon preludio» alla cura;

— che il malato sul più bello si è sottratto all'opera di interpretazione del dottore;  
— che egli ha accumulato nelle sue memorie «tante verità e bugie».

È quanto basta per suggerire al lettore un atteggiamento di preventiva diffidenza verso il narratore, necessariamente condizionato dalla sua nevrosi, il cui scritto è istituzionalmente soggetto a verifica, interpretazione e commento da parte di un medico capace di discriminare il vero dal falso, come il paziente stesso non sa fare. Per ciò che concerne l'antipatia di Zeno verso il dottor S., essa non solo è esplicitamente riconosciuta dallo psicoanalista, ma in qualche modo preventivamente messa in conto della dinamica della cura, come *transfert* negativo facilmente interpretabile da «chi di psico-analisi s'intende».

La *Prefazione* ragguaglia il lettore anche sulla figura dello psicoanalista, la cui sigla iniziale sembra alludere piuttosto a Sigmund, il nome proprio di Freud, assai più che al cognome dell'autore, Svevo. Il testo ci dice che il dottor S. interpreta la fuga di Zeno dalla cura come una truffa ai suoi danni e che egli è determinato a vendicarsi del malato pubblicando le sue memorie non senza il desiderio dichiarato che questo gli dispiaccia. Non basta. Il dottor S. non ha perduto tutte le speranze di riguadagnare il paziente: pensa anzi di avere in mano uno strumento adatto allo scopo ed esplicitamente gli propone di dividere con lui i proventi della stampa, a patto che egli riprenda la cura. Irascibile, maligno e interessato al guadagno: l'identikit del dottor S. non potrebbe essere più sfavorevole; ancor più del suo paziente egli appare inadatto a condurre in porto una cura e ad assicurare un'assistenza terapeutica a chicchessia. Il lettore non può fare a meno di concepire nei suoi confronti una diffidenza almeno altrettanto profonda di quella che lo psicoanalista gli ha suggerito per Zeno, e di porsi fin d'ora nelle migliori disposizioni per far proprie le parole poco lusinghiere che Zeno indirizzerà al dottor S. nel corso del romanzo.

Per quanto breve la *Prefazione* ha dunque ottenuto un duplice effetto, quello di collocare il lettore a distanza di sicurezza tanto da Zeno, affetto da nevrosi, quanto dal dottor S., psicoanalista vendicativo e ricattatore. Quanto quest'effetto sia stato calcolato dall'autore della *Coscienza di Zeno*, quanto cioè esso corrisponda alla intenzione sveviana di costruire un vero e proprio romanzo analitico, alla cui finzione paziente e medico sono ugualmente necessari, o quanto invece l'immagine così negativa del dottor S. sia dovuta a una deliberata scelta ideologica di Svevo che corrisponda al suo ambivalente atteggiamento verso la psicoanalisi e gli psicoanalisti, è un problema ancora aperto nella critica sveviana.

**Proposte di lettura e ricerca** Segnaliamo alcune interpretazioni critiche della figura e del linguaggio del dottor S. nella *Prefazione*. Nel 1954 il critico francese J. Pouillon osservava che lo psicoanalista rimane dietro le quinte appunto per permettere al lettore di prendere il suo posto nel romanzo e sottolineava l'abilità di Svevo nel non dirci ciò che il medico pensa del malato per lasciare al lettore il compito di interpretare le memorie, dopo averlo però avvertito che si tratta di un «documento psicologico» da leggersi con spirito critico, una autorivelazione involontaria di un nevrotico incapace di comprendersi da solo e che si ribella alle spiegazioni che gli vengono proposte. Potete leggere l'articolo di Pouillon, «*La conscience de Zeno: roman d'une psychanalyse*», in «*Les Temps Modernes*», X, 1954, 106, pp. 555-62. Nella stessa direzione un altro saggio critico in lingua francese: G. Rosowsky, «*Théorie et pratique psychanalytiques dans «La coscienza di Zeno»*», in «*Revue des Études Italiennes*», XII, 1970, pp. 49-70, propone di interpretare le dichiarazioni del dottore come provocazione volontaria nei confronti di Zeno: «Non è un caso se il dottore si esprime mediante una serie di termini che appartengono al mondo del commercio. Egli sceglie i suoi simboli linguistici tra quelli che ossessionano il paziente e che in ogni caso fanno

parte della realtà socio-linguistica di Trieste. [...] Quando l'analista ricorda il desiderio di Zeno di sottrarsi alla cura e di truffare il suo interlocutore, lo fa con l'intenzione di illustrare come Zeno vive i rapporti umani» (*ibid.*, pp. 62-63). Più complesso è il quadro delle presenze che un altro critico di indirizzo psicoanalitico ha disegnato a proposito della *Coscienza di Zeno*. Secondo E. Saccone nel romanzo si possono riconoscere quattro ruoli distinti: quello dell'autore Svevo, soggetto più largo dello stesso Ettore Schmitz; quello del personaggio che dice io, Zeno; quello dell'altro personaggio che dice io, il dottor S.; quello del lettore ben distante, al di qua della scena come al di là di essa è l'autore. I due ruoli centrali hanno un carattere drammatico, teatrale, e il lettore è posto davanti non solo a due enunciati ma al loro processo di enunciazione: «Due attori, dunque, e ognuno fornisce informazioni sul conto dell'altro; due discorsi, che nel loro confrontarsi, nel loro gioco formano il testo di Svevo, il suo discorso indiretto. Nessuno dei due punti di vista, nessuno dei due racconti è privilegiato: né quello di Zeno [...] né l'altro del dottor S.», sicché in assenza anche di un punto di vista «superiore» la totalità degli enunciati costituisce un enigma. Potete leggere questa interessante interpretazione nel volume di E. Saccone, *Commento a «Zeno»*. Saggio sul testo di Svevo, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 58-64. La disamina più attenta del personaggio del dottor S. alla luce della sua funzionalità narrativa e della sua correttezza professionale si trova comunque nel volume di M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986<sup>2</sup>, pp. 53-58, dove leggiamo tra l'altro: «Se mai c'è da ammirare ancora una volta l'intelligenza della soluzione narrativa di Svevo, che riesce a liberarsi di un personaggio imbarazzante: lo riduce a un'assenza convocabile a piacere sul confine delle idiosincrasie e delle vendette private di un altro. [...] Né la posizione del paziente può apparire 'scorretta', perché non lo sorprendiamo mai durante la situazione analitica: ma prima del trattamento (quando scrive i primi sette capitoli) e dopo (quando scrive l'ottavo e la terapia è fallita)» (*ibid.*, pp. 57-58). Radicalmente opposta è invece l'interpretazione dello psicoanalista C. Musatti: egli ritiene che la *Prefazione* e in genere la finzione del romanzo analitico abbiano scarsa rilevanza nella *Coscienza di Zeno*, che a lui appare piuttosto un'autobiografia umoristica con la quale Svevo riesce attraverso l'ironia autocritica a far convergere la simpatia del lettore su un personaggio che è una vera e propria nullità. Egli riconosce tuttavia che nella figura del dottor S. ha trovato espressione la profonda ambivalenza di Svevo verso la psicoanalisi e verso Freud, identificato col dottor S. proprio in base a una forma di transfert negativo. L'articolo di C. Musatti, *Svevo e la psicoanalisi*, con un'interessante documentazione epistolare, si può leggere in «Belfagor», XXIX, 1974, 2, pp. 129-44. Nella *Coscienza di Zeno*, oltre al dottor S., compaiono anche altre figure di medici, collegate con quel tema centrale del romanzo che è la malattia: potete vedere A. Cavaglioni, *L'igienista vecchio*. (Figure di medici ne «La coscienza di Zeno»), in «Letteratura italiana contemporanea», VI, 1985, 15, pp. 305-24.

## GUIDA ALLA LETTURA

La *coscienza di Zeno*, oggi considerato unanimemente uno dei massimi capolavori della narrativa del nostro secolo, non solo italiana, è stato oggetto nei sessant'anni che sono trascorsi dalla sua pubblicazione di letture e di interpretazioni molto diverse. Esse dipendono non solo dalla complessità ed enigmatica dei significati dell'opera, ma anche dall'ambiguità della sua forma e dalla novità della sua tecnica narrativa, che ha lasciato a lungo sconcertati critici e lettori. Si ha la sensazione che l'opera non sia stata ancora interamente assimilata, posseduta, dalla sensibilità critica contemporanea.

### Zeno. Chi è costui?

Il primo motivo di disorientamento provocato dalla lettura della *Coscienza* è proprio l'identità del protagonista narratore. Ci si chiede: chi è Zeno, che cosa ha in comune con i personaggi di altri romanzi? Perché è incapace di smettere di fumare? Perché, figlio di un ricco commerciante, non si dedica egli stesso all'attività del padre e lascia la cura dei suoi affari all'amministratore Olivi? Perché, desiderando Ada, finisce con lo sposare Augusta? Perché si dichiara amico e collaboratore del rivale Guido Speier ma non riesce a impedirne né il fallimento né il suicidio?

Le risposte parziali e contraddittorie che Zeno stesso dà a queste domande non persuadono il lettore, anzi sollecitano la sua curiosità, il bisogno di un riconoscimento più univoco che fornisca una chiave interpretativa del personaggio e insieme del romanzo.

È quanto hanno cercato di fare, dopo Svevo, vari critici, proponendo a distanza di anni diverse definizioni di Zeno.

**Zeno secondo il suo autore** Anche Svevo ha provato a descrivere il personaggio della *Coscienza*, lo ha fatto accostandolo ai protagonisti di *Una vita* e di *Senilità*: Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, e riferendosi al giudizio del critico francese Benjamin Crémieux che in un articolo sulla rivista «Le Navire d'Argent» nel febbraio 1926 aveva parlato di Zeno come di «une sorte de Charlot bourgeois triestin» (una specie di Charlot borbese di Trieste). La pagina di Svevo è del 1928 e anticipa per intelligenza critica gran parte delle osservazioni dei suoi interpreti posteriori.

Zeno è evidentemente un fratello di Emilio e di Alfonso. Si distingue da loro per la sua età più avanzata e anche perché è ricco. Potrebbe fare a meno della lotta per la vita e stare in riposo a contemplare la lotta degli altri. Ma si sente infelicissimo di non poter parteciparvi. È forse ancora più abulico degli altri due. Passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti. Sposa ed anche ama quando non vorrebbe. Passa la sua vita a fumare l'ultima sigaretta. Non lavora quando dovrebbe e lavora quando farebbe meglio ad astenersene. Adora il padre e gli fa la vita e la morte infelicissima. Rasenta una caricatura, questa rappresentazione; e infatti il Crémieux lo metteva accanto a Charlot, perché veramente Zeno inciampa nelle cose. Ma fu già riconosciuto che abbandonando Zeno dopo di averlo visto muoversi, si ha l'impressione evidente del carattere effimero e inconsistente della nostra volontà e dei nostri desideri. Ed è il destino di tutti gli uomini d'ingannare se stessi sulla natura delle proprie preferenze per attenuare il dolore dei disinganni che la vita apporta a tutti. «E scoprendo tanto imprecisa la nostra personalità piuttosto oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni che non arrivano ad atteggiare la nostra vita, finiamo col tidero dell'attività umana in generale». Ma Zeno si crede un malato eccezionale di una malattia a percorso lungo. E il romanzo è la storia della sua vita e delle sue cure.

(Svevo, *Profilo autobiografico* cit., p. 809)

**Zeno: un «inetto consapevole»** Giacomo Debenedetti propone questa formula nel 1929, a pochi anni dalla comparsa del romanzo e a pochi mesi dalla morte di Svevo avvenuta nel 1928. Nel tentativo — uno dei primi — di avvicinarsi alla comprensione

T205

T206

della Coscienza di Zeno, il giovane critico ebreo è ancora influenzato dalla lettura dei precedenti romanzi di Svevo e dall'immagine dei loro protagonisti. Debenedetti sente il bisogno di collegare questi personaggi tra loro, di raccogliermi i tratti comuni, ma anche di riconoscere in essi una figura storica: quella dell'ebreo come è descritta in un testo allora recente di Otto Weininger, Sesso e carattere, testo che Svevo conosce e cita nella Coscienza. Il saggio, di cui riproduciamo due passi, uscì per la prima volta in volume nel 1945.

Se [Zeno] può prendere coscienza di sé in maniera molto disincantata, come accade al vecchio che ripercorra i giovanili errori, questa maniera risulta nel contempo molto rasserenata, ricca di possibilità ottimistiche e di ravvedimenti che più non dolgono. Eppure l'ottimismo di Zeno riesce sempre sofisticato. Proprio quando sembra concludere che a conti fatti lui, il presunto malato, è più sano che tanti sani; lui, il presunto anormale, è più normale di tutti i sedicenti uomini normali, proprio allora, dietro la conclusione apparente, serpeggia quella vera (di cui la Coscienza di Zeno non vuole mai arrivare a dichiararsi esplicitamente conscia): che cioè la vita è sempre andata a posarglisi dove lui non prevedeva, dove i suoi calcoli e i suoi piani non lo aspettavano. Il tono dello Zeno è dato precisamente da questo ottimismo che, sapendosi sofisticato, si mantiene tuttavia bonario. Ogni volta che riprende il lungo filo del suo racconto, e si rialfaccia a un nuovo episodio, Zeno ha l'aria di riverginarsi e di scordare tutte le malizie che l'esperienza dovrebbe avergli insegnate, comportandosi come se continuasse imperturbabilmente a credere che nella vita ci siano regole e ordini, laddove non gli è riuscito mai di prendere atto che di un caos. Anzi, la constatazione del caos alla fine di ogni avventura è l'unica cosa veramente regolare della storia di Zeno. La vita, quando lui crede averla colta in un punto preciso, si incarica sempre di dargli un cazzotto cieco e sconcertante. Proprio come fa suo padre, già fuor di sé per l'agonia<sup>1</sup>, allorché lui si pensava aver toccato il sublime momento, in cui i difficili rapporti tra padre e figlio si spogliano dei loro aspri e incommunicabili pudori, per semplificarsi in chiara intelligenza di affetti.

L'eroe di Svevo è generato dalla sensazione fondamentale di uno scompenso tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita, e la curva che poi la vita descrive: incarna questo difetto, questo errore di calcolo e, colle sue vicende, viene a testimoniare e a patirne tra il gioco delle sorti umane. Svevo rinchioda nel bozzolo trasparente e sensibile dei suoi eroi la crucciata esperienza di una tara; la quale, come tutte le tare, è in parte congenita e irresponsabile; ma rimorde e da soffrire esattamente come una colpa. Un difetto, ma tale si espia come un fallo. Questi personaggi sono degli inetti consapevoli (*Un inetto* era il primo titolo di *Una vita*, e varrebbe anche per gli altri due romanzi): distrutti, prima ancora che dai risultati, dalla intima coscienza della loro inettitudine. Agiscono come i bambini, ai quali il meccanismo associativo non ancora esercitato impedisce di raggiungere col tatto gli oggetti percepiti colla vista. Allungano le mani e, dove credevano afferrare la cosa desiderata, si trovano il vuoto tra le dita che si articolano ancora, e invano. Una tale inettitudine, agli occhi di chi ne è afflitto, o anche di chi ne controlla i drammatici risultati, si solidifica nella maschera di una fatalità esterna: come se la vita, il mondo, il terreno della pratica, per una misteriosa erosione, si sgretolassero e sfuggissero sotto il piede che, cautamente o impulsivamente, ma pur sempre in una maniera che pareva rispettare le regole del giuoco, si era avanzato per calcarli e impossessarsene. [...]

<sup>1</sup> Proprio ... agonia, allusione al capitolo IV di *La coscienza di Zeno*, intitolato *La morte di mio padre*. Pochi istanti prima di spirare, il padre di Zeno tenta, per l'ultima volta, di alzarsi dal letto; Zeno, in osservanza alle istruzioni del medico, cerca di trattenerlo: è a questo punto che il vecchio «con uno sforzo supremo

arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo che egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!» (Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., pp. 66-67).

Dietro il ritratto morale del personaggio di Svevo, quanto più l'indagine si fa dappresso, pare che occhieggi un'impressionante somiglianza. Come per una di quelle ombre trascorrenti che quasi non hanno un dove, o di quei sorrisi in cui una bocca si piega in una increspatura fuggitiva e indimenticabile, come per uno di quei nonnulla che ci fanno ravvisare in un volto nuovo un'aria di famiglia, ci sembra di veder vagare attraverso i tratti di questo personaggio delle sembianze conosciute. Ritroviamo, accennati, i segni fisionomici di quell'astratto individuo psicologico, che per essere astratto non è meno cocente e vivo, delineato da Otto Weininger in *Sesso e Carattere*, sotto il nome di «ebreo»<sup>2</sup>. Il Weininger, calandosi nel fondo delle proprie origini ebraiche, in una specie di oscura e sempiterna regione delle Madri, donde perfino le più minute incidenze e i gesti in apparenza più liberi e gratuiti dell'ultimo discendente appaiono condannati da una ineluttabile volontà ancestrale, ha identificato e riassunto i tre o quattro motivi, le tre o quattro disposizioni interiori, per cui l'ebreo, tanto nel suo contegno di individuo isolato quanto in quello di molecola sociale, è ebreo, e serba inalienabile il suo ebraismo, qualunque cosa faccia o voglia o dica o tenti. Sotto forma di una caratteristica morale, ha ricreato un distintivo — simile a quel segnale giallo imposto agli ebrei nel tempo dei Ghetti — che rendesse riconoscibile l'ebreo tra le migliaia. Riconoscibile, prima ancora che agli altri, a se stesso. Nel Weininger si compie forse il più paradossale tentativo di conversione del popolo dalla dura cervice, che è per natura inconvertibile. Riconosciuti in se stesso i sintomi dell'ebraismo come altrettanti limiti alla libertà di pensare di agire e perfino di vivere, egli ha tentato di buttarli fuori di sé per guardarli, e anche per guardarsene. Ed ha assunto quel tono di apologia a rovescio, particolare all'antisemitismo degli ebrei, in cui l'odio e l'amore più sviscerati vanno commisti in un abbraccio mostruoso; e la proterva volontà di un'evasione impossibile e illecita è sempre pronta a risentirsi in una angosciata solidarietà di razza che, come una ferita non mai chiusa, grida all'appressarsi del più piccolo accenno offensivo.

Questo tono ricorda da vicino quello che riconoscevamo in Svevo, giudice e confessore del suo protagonista. Ma più calzante ancora, per il nostro confronto, è la descrizione dell'ebreo secondo Weininger: l'ebreo sarebbe dunque diseredato di ogni felice istinto del vivere e privo di abbandono, a paragone col tipo antitetico dell'ariano; inoltre una instabile molteplicità del fondo morale lo renderebbe plastico, disponibile e deformabile a tutti gli urti; *femminilmente* passivo, come dice il Weininger, che alla donna nega, come si sa, immaginazione, intelligenza creatrice e moralità. Il personaggio che avevamo trovato nei romanzi di Svevo non è evidentemente lontano di qui.

(G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 50-51, 57-58)

**Zeno: «l'uomo dei buoni propositi»** Un'altra interessante interpretazione di Zeno è proposta, negli anni Sessanta, da Guido Guglielmi che vede in questo personaggio e nel suo affannoso interrogarsi e giustificarsi un tentativo di difendersi attraverso la paro-

Otto Weininger ... «ebreo», il filosofo e psicologo tedesco Otto Weininger (1880-1903) fissò in *Sesso e carattere* (edito nel 1903; nello stesso anno l'autore morì suicida) i termini delle proprie teorie. Secondo Weininger, nel genere umano l'uomo si pone come un essere superiore, dotato di una razionalità superiore, ma non possiede

dotata di senso morale, o estetico: quand'anche fornita di talento, non assurge mai al genio, compiuta espressione di mascolinità. L'ebreo — e Weininger stesso era ebreo, convertito al protestantesimo — è analogo alla donna: amorale, moltenlice, analitico

la dalla irrazionalità del reale, un sistema di mistificazione della crisi dei valori di cui Zeno è di fatto consapevole.

Zeno è l'uomo dei buoni propositi. La permanenza sotterranea di preoccupazioni indeterminate, la tensione profonda e apparentemente immotivata, l'instabilità perpetua si risolvono e sono come sospese nella formulazione di un buon proposito accompagnato da un'«ultima» infrazione, per rinascere continuamente. Il fatto che l'infrazione sia l'ultima dà un nuovo intenso piacere, proprio dell'illiceità autorizzata e quindi divenuta liceità, congiunto al sentimento di una vittoria su se stesso e della propria riconquistata forza e salute, mentre tale formulazione assume lo schema di un rituale. Per dare maggior fondamento al buon proposito, Zeno gli conferisce una sorta di consacrazione in una data, istituendo un rapporto magico fra data e proposito, nella fede irrazionale che la prima abbia non poca parte nell'adempimento del secondo, anzi che sia misticamente parte del secondo. Non per nulla nelle date egli rincorre certe corrispondenze numeriche («Nono giorno del nono mese del 1899; primo giorno del primo mese del 1901», p. 21<sup>1</sup>), tale simbolismo apparendogli tutt'altro che indifferente. Zeno è alienato nelle cose; si attende dall'esterno quello che non può operare da sé, ha abdicato al suo potere di decisione spostandolo all'esterno, trasferisce all'«altro» le sue potenzialità investendone l'oggettività. E la sua è una vita indiretta. Egli intrattiene rapporti con il padre, la moglie, l'amante, Guido, ma tali rapporti non sono tendenzialmente univoci e lineari, bensì complessi. Dietro il gesto normale sta il flusso degli *Erlebnisse*<sup>2</sup>, come dietro la parola razionale si cela un significato irrazionale; mentre nella discrepanza, meglio nella dialettica tra i due piani, si instaura l'elemento giocoso dell'arte di Italo Svevo.

Si veda per esempio il tentativo di Zeno di costringere, schermendosi dietro le parole del medico, il padre morente a giacere supino, nel quale al dolore per la perdita del padre si mescola una corrente antica di ostilità; si vedano gli incontri estremamente ambigui con Ada in occasione del fallimento di Guido, la sua pretesa di avere abbandonato Carla per salvare il rapporto con la moglie; l'imitazione di Ada malata per rassicurare la moglie gelosa, nella quale egli ha la sensazione di abbracciarla, rivelando proprio nell'atto di smentirlo il suo segreto amore per essa, secondo una contraddizione non evidentemente logica ma reale per cui i due diversi momenti dell'amore e dell'indifferenza, lungi dall'elidersi, coesistono disponendosi a diversi livelli; il suo affetto per Guido, che non gli impedisce di mancare al suo funerale e di sbagliare convoglio funebre, in cui sembra capovolgere l'odio iniziale per essergli stato posposto, eccetera<sup>3</sup>. Zeno si sforza di razionalizzare il suo comportamento, di darne una rappresentazione normale nella quale possa rispecchiarsi la sua rispettabilità borghese e una scala convenzionale di valori; ma di tale mistificazione egli è in genere consapevole, donde il fenomeno di autoironia e la costante riserva del racconto. [...]

Di qui procedono l'ironia del romanzo, la polivalenza e l'amabilità del protagonista. Quando per esempio Zeno è raggirato due volte dal suocero negli affari, gli perdona entrambe le volte:

<sup>1</sup> *Nono* ... p. 21, l'indicazione di pagina si riferisce — in questa come nelle successive citazioni nel testo — a *La coscienza di Zeno* cit.

<sup>2</sup> *Erlebnisse*, termine tedesco; significa: esperienza vissuta.

<sup>3</sup> *Si veda* ... eccetera, allude a diversi episodi della vita di Zeno: la drammatica agonia del padre (capitolo IV, p. 64 e sgg.; cfr. anche T206, nota 1); gli ambigui rapporti con la cognata Ada Malfenti, in occasione del disastro economico del marito di lei, Guido Speier, per il malcalcolato acquisto di 70 tonnellate di solfato (capitolo VII, in particolare p. 347 e sgg.); la relazione

extraconiugale con una giovane appassionata di musica, Carla Gerco, di cui presto Zeno si stancherà (capitolo VI, in particolare p. 240 e sgg.); la caricatura di Ada, deformata nelle fattezze del volto dal morbo di Basedow (capitolo VII, p. 382), che Zeno fa per rassicurare la moglie gelosa, ma anche in un estremo impeto d'amore per la cognata («imitandola m'era parso di abbracciare Ada. E quando fui solo, più volte ripetei quello sforzo con desiderio e disgusto», *ibid.*); l'episodio del funerale di Guido, quando Zeno, la testa dietro gli affari di Borsa, finisce col seguire per errore il funerale di un altro (capitolo VII, p. 396 e sgg.).

la prima perché può compiacersi di apparire raggiratore all'odiato Olivi (e si sa il suo cruccio e la sua intima soddisfazione a un tempo per l'inabilità negli affari), la seconda volta perché il suocero stesso gli fornisce una compensazione, lo risarcisce con la moneta che egli desidera, riconoscendogli se non la capacità di leggere notiziari economici almeno quella di leggere i grandi testi classici<sup>4</sup>. Entrambi i casi sono significativi dello sfaldarsi e dell'obliterarsi della realtà davanti alla soggettività. La parola sana Zeno e lo riequilibra: dietro di essa egli può schermirsi e preservarsi. Il desiderio di dispiacere all'odiato Olivi nel primo caso, o quello di una intensa autofruizione si sovrappone ai fatti travestendoli o, meglio, sostituendoli.

Una sorta di procedimento allucinatorio si ha nel colloquio tra Zeno e Ada, nel quale quest'ultima gli chiede di continuare ad assistere Guido che ha tentato tragicamente di uccidersi: «Io non credo che egli sia in grado di fare da sé» (p. 349). Zeno si assume l'impegno, un vecchio impegno altre volte preso con se stesso, senza preoccuparsi della sua fondatezza: «Se fossi stato più sereno avrei dovuto parlare della mia insufficienza al compito ch'essa mi assegnava, ma avrei distrutta tutta l'indimenticabile emozione di quel momento. Del resto ero tanto commosso che non potevo sentire la mia insufficienza. In quel momento pensavo che non esistessero affatto per nessuno delle insufficienze. Anche quella di Guido poteva essere soffiata via con alcune parole che gli dessero il necessario entusiasmo» (p. 352). Ada gli aveva anche detto: «Sei il migliore uomo della nostra famiglia, la nostra fiducia, la nostra speranza» (p. 351). E tale in effetti egli finisce col sentirsi: «Dimenticai di avere tradito mia moglie e anche nel modo più sconio oppure mi proposi di non farlo più ciò che si equivale, e mi sentii veramente come Ada mi vedeva, l'uomo migliore della famiglia» (p. 353).

Si capisce che parole simili, dette da Augusta (dalla quale egli non desidera più nulla: «E tu non sei forse a casa ogni giorno, ad ore debite?»), provochino l'effetto opposto: «Era vero ed io dovevo confessare che tra me e Guido c'era una grande differenza, ma non sapevo vantarmene» (p. 319). Si noti la riluttanza delle parole di Zeno e la comicità che se ne esprime; ma, mentre prima tale comicità era determinata dal divario tra ciò che egli è e ciò che nel capovolgimento delle parti tra lui e Guido e grazie ad esso può sentire di essere, qui è determinata dal fatto che la diversità da Guido costituisce tutt'altro che un motivo di compiacimento. Zeno ha bisogno dell'affetto di Augusta quando è scopertamente in difetto o soffre della sua insufficienza, e brama di riacquistare il senso della propria sicurezza familiare e sociale. Quando per esempio, dopo il suo stravagante e comiccissimo contegno nel pranzo, per le nozze di Ada, si prende a parlare bene di lui per iniziativa di Augusta, subito in lui prende corpo misticamente «una fantasia di bontà»: «E nella mia mente, confusa dalla stanchezza e dal vino, sereno del tutto, accarezzai la mia immagine di buon marito che non diviene meno buono per essere adultero. Bisognava essere buoni, buoni, buoni, e il resto non importava» (pp. 234-35).

In virtù di un procedimento allucinatorio, l'irrealtà si capovolge in realtà, assume illusoriamente la forza del reale.

(G. Guglielmi, *Glosse a Svevo*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 104-5, 107-8)

**Percorsi** Sull'importanza dell'elemento ebraico nella storia culturale di alcuni luoghi della cultura europea del Novecento (Vienna, Praga, Trieste), abbiamo già attinto in più occasioni l'attenzione nel terzo e quarto capitolo della seconda sezione. Debenedetti mette in rilievo l'importanza di tale elemento nella personalità di Svevo e nella sua opera (T206). Dobbiamo osservare, sulla scorta di alcune acute osservazioni di Giorgio Voghera (conversazione tenuta il 24 aprile 1971 presso il Centro di studi

<sup>4</sup> Quando ... classici, i due episodi cui si fa qui riferimento si possono leggere nel capitolo V, pp. 71-72.

ebraici della Comunità israelitica di Trieste con il titolo *Presenza e spirito ebraici nella letteratura triestina*, che non ci risulta essere stata pubblicata), che nelle opere di Svevo «nessun personaggio [...] è espressamente indicato come ebreo. Anzi, in questi scritti le parole "ebreo", "ebraico", o simili, sono quasi completamente assenti». Eppure, egli sostiene, chiunque conosca bene gli ebrei, anche gli ebrei assimilati, anche quelli, come Svevo, in grado molto avanzato di assimilazione, non può aver dubbio che i romanzi di Svevo siano stati scritti da uno di loro. Secondo Voghera anche gli ebrei assimilati e occidentalizzati, lontani perciò dalla «cultura» ebraica di tipo orientale, continuano ad avere alcune caratteristiche psicologiche che derivano dal loro senso di alterità: tendenza all'introspezione, un certo intellettualismo, spirito analitico, spregiudicatezza, insicurezza, apprensività, profondo senso umanitario, autoironia e maniera dimessa, antierica, ecc. Sul rapporto fra Svevo e l'ebraismo è ritornato di recente L. Curti, nel capitolo v (*Ritratto dell'artista da inetto*) di *Svevo e Schopenhauer. Riletture di «Una vita»*, Pisa, Ets, 1991, pp. 163-81, ridimensionando, in polemica con Debenedetti, l'importanza delle teorie di Weininger nella genesi dei personaggi sveviani.

Trent'anni dopo il saggio che abbiamo letto, Debenedetti ha dedicato a Svevo un corso universitario, nell'anno accademico 1964-65: gli appunti stesi per quelle lezioni sono stati pubblicati postumi in G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 513-616 e si soffermano in particolare, in un'ottica comparatistica, su un confronto con Proust e Joyce, e sull'impiego del monologo interiore.

**Proposte di lettura e ricerca** Benjamin Crémieux fu insieme a Valéry Larbaud il primo critico ad apprezzare e a far conoscere in Francia la grandezza di Svevo, conosciuto per mezzo dell'amico James Joyce. Pochi mesi prima in Italia Montale aveva rotto il silenzio con un articolo intitolato *Omaggio a Italo Svevo* (in «L'esame», IV, 1925, pp. 804-13; poi raccolto in I. Svevo - E. Montale, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 71-82). Entrambi gli scopritori insistono sull'influsso che la città di Trieste ha esercitato su Svevo e i suoi personaggi. Montale ribadirà questo fatto nel 1963: «Abbiamo detto che Trieste vive ai margini di *Una vita* e addirittura invade *Senilità*; ma della *Coscienza di Zeno* Trieste è ormai il tessuto, l'ordito primo, così forte che si direbbe il produttore delle stesse figure, quasi che il tono fondamentale (il tono e il ritmo di una città a doppia faccia, intensamente europea e pure inconfondibilmente legata a un ceppo ben distinto per linguaggio, sangue e tradizioni), avesse creato per partenogenesi figure, caratteri, situazioni. La *Coscienza di Zeno* è forse una città in cerca d'autore. Quel tanto di scapigliato, di *fin de siècle* che si nota nei primi romanzi, è la variante triestina di un mondo che possiamo incontrare altrove; ma non sapremmo immaginare Zeno e le sue avventure fuori di questa Trieste vera e insieme immaginaria. È questo il solo rapporto che si può istituire tra Svevo e Joyce, al di là delle innumerevoli differenze che rendono imparagonabili i due autori. [...] Si può ammettere senz'altro che se Svevo prese coscienza di aver sottomano, in Trieste, una sua Dublino, questo si deve, almeno in parte, alla lezione di Joyce» (in I. Svevo - E. Montale, *Carteggio. Con gli scritti di Montale su Svevo* cit., pp. 138-39; vi si possono leggere anche articoli di Crémieux). È questo un altro dei casi che rendono Trieste una città cruciale della letteratura novecentesca.

### Le scoperte di Zeno. Salute e malattia

Ciò che caratterizza Zeno è dunque la scoperta del «carattere effimero e inconsistente della nostra volontà e dei nostri desideri», il fatto che «la nostra personalità [è] piuttosto

oscurata che chiarita dalle nostre intenzioni» (Svevo), che esiste un costante «scompenso tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita e la curva che poi la vita descrive» (Debenedetti), che «dietro alla parola razionale si cela un significato irrazionale» (Guglielmi): in una parola Zeno scopre l'irriducibilità del reale alla sua definizione.

Prima ancora dell'inadeguatezza fra volere e potere, l'eroe della *Coscienza* soffre della contraddizione che esiste in lui tra la volontà di superficie e la volontà del profondo. Da qui ha origine l'incongruenza di Svevo, l'inscindibile nesso fra verità e menzogna, sincerità e ipocrisia, da cui è catturato l'interesse del lettore. Ma da qui ha origine anche l'emblematicità di Zeno e del suo malessere, che è quello di ogni uomo per il quale il dubbio sulla conoscibilità del reale abbia toccato anche la possibilità di conoscere se stesso.

La crisi delle certezze e dei valori oggettivi ha raggiunto Zeno nella profondità della sua coscienza, lo ha travolto palesandogli l'evidente incoerenza non solo tra intenzione e risultati, ma tra livelli diversi di volontà. L'indecifrabilità non è solo del mondo, ma anche di se stessi.

Se questa è la malattia di cui soffre Zeno, la salute prenderà per lui l'aspetto della certezza, dell'assenza di dubbio, dell'abbandono fiducioso all'evidenza tangibile delle cose.

**Augusta, la salute personificata** Il ritratto di Augusta apre il capitolo VI, La moglie e l'amante, e costituisce un esempio caratteristico dell'arte sveviana del contrappunto e dell'ironia. Nel disegnare il profilo di Augusta Zeno descrive per antitesi se stesso, nel contrapporre la salute della moglie alla propria malattia rivela quanto poco basti perché la prima possa convertirsi nella seconda.

Nella mia vita ci furono vari periodi in cui credetti di essere avviato alla salute e alla felicità. Mai però tale fede fu tanto forte come nel tempo in cui durò il mio viaggio di nozze eppoi qualche settimana dopo il nostro ritorno a casa. [...]

Non so più se dopo o prima dell'affetto, nel mio animo si formò una speranza, la grande speranza di poter finire col somigliare ad Augusta ch'era la salute personificata. Durante il fidanzamento io non avevo neppure intravvista quella salute, perché tutto immerso a studiare me in primo luogo eppoi Ada e Guido. La lampada a petrolio in quel salotto<sup>1</sup> non era mai arrivata ad illuminare gli scarsi capelli di Augusta.

Altro che il suo rossore! Quando questo sparve con la semplicità con cui i colori dell'aurora spariscono alla luce diretta del sole, Augusta batté sicura la via per cui erano passate le sue sorelle su questa terra, quelle sorelle che possono trovare tutto nella legge e nell'ordine o che altrimenti a tutto rinunziano. Per quanto la sapessi mal fondata perché basata su di me, io amavo, io adoravo quella sicurezza. Di fronte ad essa io dovevo comportarmi almeno con la modestia che usavo quando si trattava di spiritismo. Questo poteva essere e poteva perciò esistere anche la fede nella vita.

Però mi sbalordiva; da ogni sua parola, da ogni suo atto risultava che in fondo essa credeva la vita eterna. Non che la dicesse tale: si sorprese anzi che una volta io, cui gli errori ripugnavano prima che non avessi amati i suoi, avessi sentito il bisogno di ricordargliene la brevità. Macché!

<sup>1</sup> quel salotto, si riferisce al salotto descritto nel capitolo precedente, in cui aveva trascorso «tante e tante sere» in compagnia di Ada e Guido: «tutt'e quattro eravamo seduti intorno al fine tavolo veneziano su cui ardeva una grande lampada a petrolio coperta da uno schermo di stoffa verde che metteva tutto nell'om-

bra, meno i lavori di ricamo cui le due fanciulle attendevano [...]. Mi ricordo ancora della testa di capelli neri lievemente ricciuti di Ada, rilevati da un effetto strano che vi produceva la luce gialla e verde» (Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 158).



— a un atteggiamento descrittivo fattuale se ne sostituisce uno analitico di ricerca delle cause e diagnostico di proposta di spiegazione;

— al tempo epico del racconto fattuale si sostituisce un'unica temporalità mista di passato e presente, che si coinvolgono e attirano reciprocamente;

— i due punti di vista — di Zeno e del dottor S. — si condizionano a vicenda ed escludono quello «superiore» dell'autore;

— il lettore è invitato ad assumere un atteggiamento critico, a scegliere tra la verità del paziente e quella dello psicoanalista, a elaborare una propria interpretazione.

I critici che hanno insistito nell'evidenziare nella *Coscienza di Zeno* la struttura narrativa di un romanzo psicoanalitico sono convinti che «la psicoanalisi, e più esattamente il sovvertimento epistemologico provocato dalla scoperta freudiana, è iscritto programmaticamente nel progetto sveviano»<sup>2</sup>, e rivendicano perciò la necessità, per comprendere il romanzo di Svevo, di utilizzare categorie interpretative che la psicoanalisi ha elaborato.

Ciò non significa tuttavia né che *La coscienza di Zeno* si possa leggere come uno dei *Casi clinici* descritti da Freud, né tantomeno che essa possa essere utilizzata come una confessione dell'autore, cioè di Svevo. Ciò significa piuttosto riconoscere che la psicoanalisi ha fornito a Svevo:

— la giustificazione teorica della scoperta di un diverso tipo di logica: quella dell'inconscio, opposta o comunque altra da quella razionale;

— un ricco materiale narrativo, come per esempio la situazione romanzesca della cura psicoanalitica, i sogni, gli scambi di persona, ecc.;

— lo stimolo o l'alibi realistico a infrangere norme strutturali del romanzo.

**T211** «Un vecchio bugiardo che scrive» Mario Lavagetto è tra i critici che hanno più attentamente studiato la struttura narrativa della *Coscienza di Zeno* e i debiti contratti da Svevo nei confronti della psicoanalisi. Dopo aver raccolto i risultati della sua interpretazione nel volume *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (Torino, Einaudi, 1975), egli è recentemente tornato sull'argomento in un lungo saggio in cui rivede e corregge in parte le tesi precedenti. (Il saggio, presentato a un convegno di studi su Svevo organizzato a Firenze dal Gabinetto Vieusseux in collaborazione con l'Università, è tenuto nel febbraio 1979, è uscito anche sulla rivista «Nuovi argomenti», 63-64, 1979, pp. 185-215; nel 1986 è stato inserito nella nuova edizione aggiornata di *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo con il titolo* *Correzioni* 1979, pp. 213-230).

La *coscienza di Zeno* non è la storia di un uomo un po' abulico, non è la sua autobiografia; non è il racconto delle esitazioni di Zeno tra le sorelle Malfenti, né del suo matrimonio, né delle sue errate speculazioni, né dei suoi rapporti ambigui con il cognato, né dei suoi tradimenti, né delle sue ubriacature o dei suoi progetti. È anche tutto questo, certo, ma solo in seconda istanza. Tutti gli episodi che ho ricordato frettolosamente, e con disordine premeditato, filtrano attraverso l'immagine che sta in primo piano e che è l'autentico oggetto del discorso narrativo: un

vecchio — più precisamente un vecchio bugiardo — che prende la parola e che scrive con un destinatario preciso — lo psicoanalista a cui si è rivolto — da circuire e da ingannare. [...] Un vecchio bugiardo che scrive: l'enunciato zero<sup>1</sup> può essere ripreso e visto come problema strettamente letterario, di tecnica letteraria che Svevo deve risolvere nel momento in cui si preclude qualsiasi intervento in prima persona e nel momento in cui si limita a raccontare, a parte, la storia che racconta Zeno. Che Zeno è un bugiardo è proprio Svevo a raccontarcelo, ma senza mai contrapporre alle parole del narratore le proprie parole date come «verità oggettiva», come documento su cui misurare gli scarti e le deviazioni di una menzogna flagrante. Il problema che Svevo ha di fronte è allora quello di circondare la parola di Zeno con un articolato sistema di discrediti, di scalzare — pian piano — il controllo che il narratore esercita sul suo discorso. Il discorso dovrà slittare tra le mani di Zeno; dovrà diventare discorso altrui (dello psicoanalista, del personaggio, dell'autore) o discorso dell'Altro, regolato e messo in scena dall'autore. Ed è qui — per risolvere questo problema — che la psicoanalisi si rivela più produttiva tra le mani di Svevo: per sceneggiare la menzogna attraverso l'emergenza dell'inconscio e per articolare l'inconscio sulla base di un codice garantito<sup>2</sup>. Le serie parallele di lapsus, di atti mancanti, di sogni, di incoerenze che attraversano tanto il discorso del narratore quanto i gesti, le azioni, le parole del personaggio sono le nervature di un universo discontinuo, di un circolo che non si chiude e che riproduce indefinitamente la propria apertura.

Zeno inespica nella propria storia; cerca di fornirle un impianto solido, di turare tutte le falle; si accanisce caparbiamente nella propria versione, ma il testo che costruisce è, in qualche modo, raggrinzito, troppo stretto per impedire alla «realtà» e alle contraddizioni che ne derivano di venire alla luce. La parola dello psicoanalista si fa strada: Guido Speier è il proprietario di una fiorente industria di legnami. Basta questo piccolo segmento per condannare rovinosamente la macchina che Zeno ha costruito e che ha cercato di smerciare come «confessione». Confessarsi è mentire, la lingua lo tradisce, lo tradisce anche la grammatica: «Ora che lo conosco meglio», dice di Guido, «so ch'egli si lancia a un discorrere abbondante in qualsiasi direzione quando si crede sicuro di piacere al suo interlocutore»<sup>3</sup>. Il guizzo del presente sembra eliminare tutta la storia annullando la morte di Guido, relegandola nel mondo dei fantasmi dietro cui, e davanti a cui, non ci sono che le parole di Zeno. Ogni referenzialità extra-testuale viene sistematicamente sconsigliata. Leggere il romanzo significa avventurarsi sulla superficie vischiosa delle parole che lo compongono, slittare, cadere nelle trappole che Zeno dissemina e che ci rispingono, sempre, nella trama del suo discorso. Alla costruzione eventuale dello psicoanalista Zeno ne contrappone un'altra, che ha tutti i caratteri di una contromossa. La sua tattica può essere descritta con le parole che, secondo la testimonianza di Freud, ebbe a pronunciare un reticente ammiratore della psicoanalisi, quando definì le interpretazioni fornite al paziente come una variante sofisticata del principio «Heads I win, tails you lose»<sup>4</sup>. Svevo ha creato questa tattica per il proprio personaggio: lo ha messo nei panni del più protervo, del più paradossalmente ostinato e totalitario degli psicoanalisti. Attorno a quel principio, ha costruito una subdola perorazione: ha scollato narratore e personaggio, per lasciare che il secondo si ribellasse al primo, lo tradisse e ne rivelasse i trucchi, le carte falsificate. Il narratore

<sup>1</sup> *l'enunciato zero*, la situazione narrativa di base, quella appunto del «vecchio bugiardo che scrive», enunciata come verità perché ne possa scaturire il funzionamento successivo della macchina narrativa. <sup>2</sup> *per sceneggiare ... garantito*, la psicoanalisi offre a Svevo la teoria secondo la quale l'inconscio è un linguaggio che si rivela attraverso una serie di segni che sfuggono al controllo razionale.

<sup>3</sup> «Ora ... interlocutore», Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 151.

<sup>4</sup> «Heads ... lose», «Testa vinco io, croce perdi tu». La citazione è da S. Freud, *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, XI: 1930-1938. *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1979, p. 541.

<sup>2</sup> Saccone, *Commento a «Zeno»* cit., p. 5.

bora normalmente, ma il partner che si è costruito scopre il suo gioco, sbaglia le dichiarazioni: lo psicoanalista reale — non quello inserito nel testo — viene così invitato a giocare la propria scienza. Se cade nel tranello, investe il capitale della psicoanalisi contro un marchio di gergoni bucati: sconfigge Zeno, e trova Svevo, irridente, alle proprie spalle. [...] Credo che sia opportuno sottolineare ancora i debiti che Svevo, nella sua qualità di costruttore, contrae con la psicoanalisi: debiti più o meno denunciati e che, comunque, oggi mi appaiono più consistenti e decisivi di quanto mi apparivano un tempo. Il che non significa voltare le spalle a ogni ragionevole prudenza, né tantomeno autorizza a confondere un esercizio basato sulla filologia con le procedure di una psicoanalisi selvaggia. Non si tratta di questo: Freud è nel testo, e non c'è tradizione sospettosa e idealistica che possa notificargli lo sfratto. Un esempio renderà più esplicita la distinzione dei due piani.

L'attenzione di Freud fu richiamata molto per tempo sui sogni inseriti nelle opere letterarie, sogni — diceva — costruiti sulla base di una lucida esperienza dei fenomeni onirici e, d'altro canto, legati all'insieme del testo, in cui vengono inseriti, dalla piena applicabilità di una interpretazione simbolica: il loro contenuto, in altri termini, è sostituibile nella sua totalità con un altro contenuto comprensibile e sotto certi aspetti analogo. Questo secondo contenuto, questo equivalente è fornito dal testo che satira ogni segmento della microstruttura in esso inserita, tanto che il sogno può legittimamente apparire come una variante della «mise en abyme»<sup>1</sup>. A partire di mano troviamo il sogno di Don Rodrigo<sup>2</sup>, splendido esempio di condensazioni simboliche che il romanzo risolve una per una, insieme epitome di una vita e sua predizione. Non un segmento, non un particolare sfugge alle leggi di una simile sceneggiatura: tutto può essere convertito.

Prendiamo poi uno dei sogni inseriti nella *Coscienza di Zeno* e attribuibili ora al narratore ora al personaggio. Paradossalmente Svevo sembra avere imparato da Freud (uno scrittore di minor talento sarebbe caduto nella stessa esemplificativa) a costruire sogni che eludono il testo, che non possono essere pienamente «convertiti». Resta sempre qualcosa di oscuro, di non risolvibile, che si sottrae ai più accorti circoli interpretativi. Spostarsi fuori del testo per chiedere l'analisi equivale a cadere in una trappola accuratamente preparata, espone al più ridicolo degli innocenti, che è ottenuto a scapito di qualsiasi corretta intelligenza. «Ogni sogno,» facciomelo ripetere ancora, «ha per lo meno un punto in cui è insolubile, quasi un ombelico attraverso il quale esso è congiunto all'ignoto»<sup>3</sup>. Svevo ha costruito appunto sogni provvisti di questo «ombelico»: irresolvibili, melmosi, sempre in eccesso rispetto agli indici di controllo messi in opera dalla confessione di Zeno. Non c'è niente di più inadeguato che cercare di correggere la loro refrattarietà in funzione di un testo unitario: una duplice chirurgia plastica toglietelide, nel caso, al romanzo la sua identità. Svevo se ne è servito per rappresentare l'esistenza di un non-detto: cercare di riempire le lacune comporta, tra l'altro, il più assoluto diso-

<sup>1</sup> «mise en abyme», l'espressione mise en abyme trova talmente usata in italiano è stata diffusa nella recente critica letteraria francese (Lavagetto si riferisce in particolare a L. Dällenbach, *Le jeu du miroir*. Essai sur le miroir en abyme. Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme. Parigi, Seuil, 1977). Viene usata nel 1893 da André Gide, che la mutuò dall'arabico, trasponendola in ambito letterario (*Journal* 1893-1939, Parigi, Gallimard, 1939, p. 412) come nel *Facile* designa l'immersione, al centro (symètri) di un bilancino, di un'effigie che riproduce la miniatura l'intero scudo, così nella narrativa indica il processo di duplicazione interna attraverso cui si introduce un'opera nell'opera. Questo secondo testo (nel ca-

so della *Coscienza di Zeno* la «microstruttura» del sogno si costituisce, in piccolo, come un analogo (il vero tipo tematico, invariabile, see 2 del sogno maggiore) che lo include e si cui getta una nuova luce. È un procedimento noto anche in pittura: in diversi quadri è dipinto un piccolo specchio che riflette, a volte deformandola, la scena rappresentata (Vede una opera di Mondrian e Velasquez).

<sup>2</sup> Il sogno di Don Rodrigo, il riferimento è al sogno che Don Rodrigo fa la notte in cui scopre di essere apparso (A. Manzoni, *I promessi sposi*, cap. XXXIII).

<sup>3</sup> «Ogni... ignoto, la creazione è stata da Freud. L'interpretazione del sogno cit., p. 111, nota 2.

svolgimento della funzione-coscienza nel romanzo e nella consapevole assunzione ideologica di

(M. Lavagetto, *Conversioni in Zeno*, in AA.VV., *Italo Svevo oggi*, Atti del Convegno di Firenze, 3-4 febbraio 1979, a cura di M. Marchi, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 131, 145-47, 150-52).

**Proposte di lettura e ricerca** 1. L'ambiguità del termine italiano «coscienza» — che comprende due significati contigui: consapevolezza e coscienza morale, distinti in altre lingue (*Bewusstsein* e *Gewissen*, *consciousness* e *conscience*) — ha creato non poche difficoltà ai traduttori tedeschi e inglesi del romanzo, nonché, per altre ragioni, a quelli francesi. Provate a esaminare le diverse accezioni che il termine «coscienza» assume nelle prime pagine del romanzo, confrontate questo titolo con quelli di altri romanzi di Svevo e di altri capolavori narrativi dell'Ottocento e del Novecento e dite che cosa esso significa per voi. Verificate i vostri risultati alla luce delle osservazioni che sullo stesso argomento fanno E. Saccone in *Commento a «Zeno»*. Saggio sul testo di Svevo, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 46-52 e M. Lavagetto in *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986<sup>7</sup>, pp. 193-95.

2. Dopo aver studiato (cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz* cit., pp. 90-96) il modo in cui sono costruiti, le loro relazioni interne e il loro innesto nella storia, Lavagetto insiste sulla impossibilità e inopportunità critica di decifrare completamente i sogni che Zeno fa nel romanzo. Confrontate questa affermazione con la lettura che Saccone dà dei sogni del testo nell'Appendice al suo *Commento a «Zeno»* cit., pp. 189-201, e rileggete con l'aiuto di queste due analisi i sogni descritti nella *Coscienza*. Potete leggere anche G. Savoca, *Svevo e Freud: a proposito del sogno*, in AA.VV., *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Roma, Herder, 1983, pp. 373-80.

3. Sul fatto che i debiti contratti da Svevo nei confronti della teoria freudiana per quanto riguarda la struttura e il materiale narrativo della *Coscienza* non significino affatto che la terapia psicoanalitica rappresenti per Zeno uno strumento di guarigione, i critici sono per lo più d'accordo. Osservazioni particolarmente chiare e persuasive a questo proposito si possono leggere in G. Guglielmi, *Glosse a Svevo*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 123, e in Lavagetto, *L'impiegato Schmitz* cit., pp. 103-7.

4. Franco Petroni ha osservato (*L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Svevo*, Padova, Liviana, 1979, p. 89) che, mentre la terapia psicoanalitica ha per fine la ricerca delle cause della nevrosi e perciò il resoconto di un caso clinico steso da uno psicoanalista è basato sull'applicazione sistematica del principio di causalità, nel racconto di Zeno il nesso causale è di solito falso, e consecutività e consequenzialità tendono a confondersi fra loro. Eduard Saccone, a sua volta (*Commento a «Zeno»* cit., pp. 69-70), ha messo in rilievo come il discorso di Zeno venga organizzato secondo una logica non dialettica (per la quale il tempo è irreversibile) e cioè su principi di discontinuità, eterogeneità e contingenza deliberatamente esposti, che obbediscono a una logica della differenza, della ripetizione e della «sostituzione». Potete riprendere in esame la segmentazione del testo, se l'avete fatta, o rileggete il testo per intero, cercando epistemi ed esempi che documentino queste asserzioni. Forse potete anche analizzare questi caratteri del discorso sveviano alla luce di un testo uscito di recente, molto denso, molto discusso e che ha esercitato una notevole suggestione su una cerchia di critici letterari che operano attorno al francesista Francesco Orlando. È il libro di uno psicoanalista cileno che esercita da tempo a Roma, I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infinito. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 1981 (1<sup>a</sup> ed. orig. 1975). Matte Blanco sostiene che l'inconscio funziona in base a una «logica» (anche di tipo matematico) diversa da quella del conscio. Egli cerca così di riformulare in linguaggio mate-

matico i noti principi di Freud. Questi aveva sostenuto che l'inconscio è la zona dell'esperienza umana in cui non viene applicato il principio aristotelico di non-contraddizione e sono invece possibili i procedimenti dell'assenza di tempo, della condensazione, dello spostamento, della sostituzione, della non-negazione. Matte Blanco sostiene che l'inconscio è la zona in cui vige il «principio di simmetria», secondo cui «il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione». Ancora nessun critico letterario ha provato a riformulare le analisi sul discorso sveviano applicando i concetti elaborati da Matte Blanco. La materia è delicata e molto complessa; potete provare a riflettere sui fenomeni messi in luce da Petroni e Saccone e a leggere, in connessione con essi, il libro dello psicoanalista cileno.

5. Una lettura freudiana del testo di Svevo basata su presupposti teorici radicalmente diversi è quella proposta da Elio Gioanola, in un libro (*Un killer dolcissimo. Indagine psicanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Genova, Il Melangolo, 1979) che non a caso si apre con una polemica metodologica con Orlando. Gioanola rivendica la possibilità di interpretare i testi letterari anche come documenti biografici, e quindi di tentare la psicoanalisi dei personaggi e dell'autore: per Zeno-Svevo la diagnosi è di nevrosi isterica, che si traduce, secondo il critico, in precise strutture formali della narrazione. Mentre Orlando distingue rigorosamente realtà biografica e realtà testuale, e impiega la psicoanalisi per interpretare i meccanismi linguistici e le contraddizioni storico-sociali che agiscono nei testi, Gioanola, molto lontano dalle posizioni marxiste e matblanchiane di Orlando, si ispira piuttosto alle teorie psicoanalitiche di Melanie Klein e al pensiero dell'esistenzialismo cristiano.

Naturalmente l'opera di Svevo si presenta come un territorio particolarmente fertile (ma anche pericoloso) per i critici d'ispirazione psicoanalitica: provate a leggere qualcuno dei saggi citati di Debenedetti, Saccone, Lavagetto e Gioanola, e cercate di individuare quali sono i diversi impieghi che questi critici fanno delle teorie di Freud. Per ricostruire un quadro più dettagliato degli orientamenti della critica psicoanalitica in Italia potete leggere anche i saggi metodologici raccolti da Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992<sup>3</sup>, il libro di Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985; la raccolta di saggi, fra i quali alcuni teorici e altri su Svevo, di Gioanola, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano, Mursia, 1991. Un'ottimo strumento per orientarsi in queste problematiche è lo studio di M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990<sup>3</sup> (edizione riveduta e aggiornata; il libro era apparso nel 1966).