PROSPEZIONI

Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi

Enza Lamberti
Carlangelo Mauro
Dario Stazzone

Edizioni Sinestesie

PROSPEZIONI

Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi

e-book

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata
© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-01-6

Ottobre 2012

Nella stessa collana:

MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento.*

ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale.*

MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica.*

CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan.*

CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo.*

CRISTIANA CAFINI, *Letteratura e Arte figurativa: poesia, moda, teatro.*

GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE (a cura di), *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi.*

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE (a cura di) *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino.*

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

INDICE

- ENZA LAMBERTI
Dagli archivi “inglesi” di Foscolo: i manoscritti
XXVIII e XXIX della «Scuola drammatica italiana» p. 7
- CARLANGELO MAURO
Giovanni Episcopo e la ripetizione come destino 19
- ENZA LAMBERTI
Svevo, Darwin e il darwinismo 43
- ENZA LAMBERTI
L'occhio sveviano: seduzione o superstizione? 59
- DARIO STAZZONE
«Si accrescono le ombre al pari delle luci»: la sublime
eresia del Pontormo nelle *Felicità turbate* di Mario Luzi 69

Enza Lamberti

DAGLI ARCHIVI "INGLESI" DI FOSCOLO: I MANOSCRITTI XXVIII E XXIX DELLA
«SCUOLA DRAMMATICA ITALIANA»

Si rende ormai indilazionabile il compito di riportare alla sua originaria struttura, tentandone una persuasiva ricostruzione, un articolo probabilmente composto nel 1826, inserito dal Foligno nel volume XI dell'*Edizione Nazionale*, insieme con altri scritti appartenenti a segmenti cronologici diversi nella storia esistenziale e intellettuale di Ugo Foscolo¹. Gli editori hanno più volte alterato e contaminato con arbitrarie manipolazioni passi importanti, omettendone alcuni e scambiando la successione logico-concettuale di altri: si tratta del manoscritto della *Nuova scuola drammatica italiana*², articolo nato per via di successive trasmutazioni testuali, non documentabili, se non con alcuni accenni nelle *Epoche della lingua italiana* e nell'*Essay on the present literature of Italy*³.

La mancanza di un giudizio critico sulle tragedie nel *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, il desiderio di polemizzare con le dispute tra classicisti e romantici, ritenute una questione oziosa, la promessa, fatta agli allievi durante una delle ultime lezioni del 1823, di discorrere di letteratura drammatica tedesca sono le ragioni che avrebbero indotto Foscolo a comporre un saggio sulla tragedia⁴. Si

¹ Nell'*Edizione Nazionale delle Opere* di U. FOSCOLO (Le Monnier, Firenze), la seconda parte del vol. XI (*Saggi di letteratura italiana*, 1958) comprende: *Poemi narrativi*, *Donne erudite*, *Dei viaggi classici*, *Intorno ad antiquari e critici*, *La letteratura periodica italiana*, *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, *Della nuova scuola drammatica italiana*.

² Cfr. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/II, ediz. critica a cura di C. FOLIGNO, cit., pp. 558-618.

³ Cfr. C. FOLIGNO, *Prefazione* a FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/I (*Epoche della lingua italiana*), cit., pp. XIV-XV.

⁴ Cfr. ivi, pp. 399-490. Già nel *Piano di studi* del 1796 il giovane Foscolo aveva messo in ordine cronologico i «tragici» che desiderava studiare, «Sofocle. Shakespeare. Voltaire. Alfieri»; nella lettera, inviata al Pellico sulla *Laodamia*, aveva formulato nel 1813 una vera e propria estetica teatrale, prendendo a modello il suo *Ajace*. Per il *Piano di studi* cfr. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. GAMBARIN, *Edizione Nazionale delle Opere*, VI, Le Monnier, Firenze 1976, pp.

aggiunga l'attenzione verso ogni novità proveniente da paesi stranieri, che teneva vivo il dibattito culturale a Londra, in cui ricevevano consensi le opere degli Schlegel, tradotte in francese e divulgate dal Coleridge, a partire dal 1812, e si discuteva sulle tragedie che Lord Byron inviava da Venezia e da Ravenna all'editore Murray⁵.

Dell'articolo foscoliano, non pubblicato dalle riviste inglesi, esistono diverse stesure, mentre il suo titolo è un'invenzione degli editori fiorentini, spesso disinvoltamente solleciti ad arbitrarie titolazioni di scritti editi in periodici come recensioni. Il materiale autografo, contenuto nei mss. labronici XXVIII e XXIX, si presenta vario e difficilmente decrittabile. Nella sezione D del ms. XXVIII (cc.216-281), secondo il *Catalogo* del Viglione, si trovano 67 fogli, scritti in fretta e riempiti solo a metà⁶. Nel ms. XXIX (cc. 1-49) sono cinque sottosezioni diverse: la prima è costituita da 21 fogli autografi (che il curatore dell'*EN* designa con la lettera B), e presenta in alto i titoli delle opere esaminate da Foscolo: l'*Adelchi* e il *Conte di Carmagnola* di Manzoni con le osservazioni di Goethe nell'edizione Molini, Firenze 1825⁷; *Sur les tragédies de Manzoni* par Camillo Ugoni, Parigi 1826⁸;

3-5. La tragedia di Pellico fu pubblicata postuma da I. RINIERI, *Della vita e delle opere di SILVIO PELLICO: da lettere e documenti inediti*, Streglio, Torino-Genova 1901, III, p. 55 e sgg.

⁵ La casa di Henry Richard Vassal Fox a Kensington, "Holland House", fu frequentata da uomini politici, diplomatici, scrittori, poeti, dal Byron al Moore, al Macaulay, allo Jeffrey, a Lord John Russell. Su Holland House e i suoi ospiti vi è una ricca bibliografia; ma cfr. almeno C. SEGRÈ, *Lady Holland e i suoi ospiti italiani*, in ID., *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Le Monnier, Firenze 1911, pp. 317-420; E. R. V., *Ugo Foscolo esule fra gli Inglesi*, a cura di U. LIMENTANI, ivi, 1954, pp. 34-35 e passim; J. LINDON, *Studi sul Foscolo "inglese"*, Giardini, Pisa 1987; F. VIGLIONE, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Muglia, Catania 1910.

⁶ F. VIGLIONE, *Catalogo illustrato dei manoscritti foscoliani della Biblioteca Labronica*, Estratto dal «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», Fusi, Pavia XX (1909), 3-4. Cfr. anche *Mostra di manoscritti foscoliani nella Biblioteca Labronica "F. D. Guerrazzi"*, a cura di G. NICOLETTI, Spes, Livorno 1979; *Lettere autografe e manoscritti di Ugo Foscolo*, a cura di G. ACCHIAPPATI, Il Polifilo, Milano I (1988) e IV (1994: *Edizioni originali e ristampe: Scritti su riviste letterarie e giornali. 1814-1841*).

⁷ Sugli interessi di Goethe per Manzoni, cfr. J. W. GOETHE, *Interesse di Goethe per Manzoni*, a cura di G. CUSATELLI, Sciardelli, Milano 1984; G. GASPARI, *Goethe traduttore di Manzoni*, in «Atti del Premio Monselice per la tradizione letteraria e scientifica», 30 (2000); M. A. RIGONI, *Manzoni e Foscolo una poltrona per due*, «Corriere della sera», 26 agosto 2005; G. SCALVINI, *Foscolo, Manzoni, Goethe*, a cura di M. MARCAZZAN, Einaudi, Torino 1948; M. MONTANARI, *Goethe und Manzoni. Zur Pro-*

Beatrice Tenda di Carlo Tedaldi Fores, Milano 1805⁹; *Francesca d'Arimino* di Edoardo Fabbri¹⁰.

Emerso dai manoscritti del prezioso archivio della Biblioteca Labronica "F. D. Guerrazzi" di Livorno, l'incompiuto articolo di Foscolo sulla *Nuova scuola drammatica in Italia*, non organizzato in un'opera organica, ma scomposto in molteplici varianti, richiede, pertanto, un'attendibile ricomposizione della sua struttura frammentaria, al fine da conseguire una persuasiva costruzione unitaria e coesa dei temi e degli argomenti svolti. Fin dall'*incipit* dell'articolo, pervaso da toni polemici, l'autore informa il lettore dello stato precario in cui versa la poesia in Italia e dell'inutilità di quell' «arte nuova o scienza

blemantik ihrer geistigen Begegnung, in «Studi germanici», 1971; M. PUPPO, «Manzoni-Goethe-Foscolo: un dibattito europeo sulla poesia», in *Letteratura e filologia. Studi in onore di Cesare Federico Goffis*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 169-173; R. FERTONANI, *Goethe e Manzoni: un'amicizia letteraria*, in *Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, a cura di F. CERCIGNANI, Università degli Studi Cisalpino-Goliardica, Milano 1987, pp. 153-164.

⁸ *Sur les tragédies de Manzoni et la nouvelle école dramatique en Italie*, par C. UGONI, Chevardière fils, Paris 1826.

⁹ C. T. FORES, *Beatrice Tenda, tragedia storica di Carlo Tedaldi Fores*, Società tip. de'classici italiani, Milano 1825, p. 105. La tragedia, edita a Milano nel 1825, ebbe ampia eco tanto che nel 1833 Felice Romani la prese a modello per il proprio libretto per l'ultima sua collaborazione con Bellini. L'azione ha luogo nel 1418 tra Milano e il castello di Binasco: Beatrice di Tenda, vedova del condottiero Facino Cane, sposa Filippo Maria Visconti, duca di Milano, lo stesso che assolderà come condottiero Francesco Bussone detto il Carmagnola, protagonista dell'omonima tragedia manzoniana. Beatrice, dopo aver portato in dote i suoi possedimenti al marito, è abbandonata e sostituita con Agnese Del Maino, dama di corte. Spinto contro la consorte dai raggiri del consigliere Riccio, Filippo, per condurla al patibolo, fa credere a tutti che la moglie si è macchiata della colpa di adulterio con Orombello, uno scudiero da sempre innamorato della donna. Goethe nel 1826 aveva letto *Beatrice Tenda* esprimendo il seguente parere: «La sua poesia ha un significato e un valore assai largo e si può difficilmente riassumere». Cfr. A. GALLETI, *Carlo Tedaldi-Fores*, in *Atti e comunicazioni del Circolo Studi Cremonesi*, II, Milano 1899, ora in *Pagine di varia letteratura*, «Cremona Nuova», 1956, p. 11.

¹⁰ E. FABBRI, *Francesca da Rimini*, a cura di M. FREZZA, Fiorentino, Napoli 1962; ID., *Tragedie inedite*, a cura di ID., ivi, 1962. Vd. anche nella *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione, a cura di A. BALDUINO, G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Vallardi, Padova 1990, I, pp. 178-179; II, pp. 821-823. Sul teatro di Fabbri cfr. G. RIZZI, *Il teatro tragico e Edoardo Fabbri.*, Apollonio & C., Cremona 1921.

chiamata Dramaturgia da' Tedeschi»¹¹. Adduce come esempi le maggiori opere degli inizi dell'Ottocento: il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi*, tragedie scritte dal Manzoni ed esaminate dal Goethe; altre opere minori, la *Beatrice Tenda* e la *Francesca d'Arimino*. La tesi di fondo sostenuta da Foscolo è che nelle tragedie manzoniane i personaggi storici compiono azioni e pronunciano discorsi troppo fedeli alla storia¹².

La tragedia di Tedaldi Fores è molto vicina a quel sistema drammatico che ha per scopo la rappresentazione fedele di uomini e di tempi, secondo la verità storica: Beatrice Tenda, vittima dell'ingratitude e della malvagità del tiranno, è la figura principale intorno a cui ruotano gli altri personaggi, a tal punto che appare come l'anima di ciascuno di loro. L'autore, nel discorso preliminare, preferisce che la sua tragedia sia definita romantica, perché, se la scuola classica richiedeva un'eroina non rintracciabile in natura, quella romantica tende, invece, proprio alla natura: da un lato, rifiuta le regole delle unità aristoteliche, dall'altro, occulta il vero tempo dell'azione. La protagonista non appare nemmeno una volta in tutto il secondo atto, e ciò significa che il poeta, invece di tenerla davanti agli occhi, la conserva nel pensiero, forse per suscitare più effetto nel dramma. Foscolo, sostenitore della fantasia commista alla verità storica, apprezza poco l'eroina, che combacia perfettamente con il vero storico. L'altro personaggio, secondario, ma comunque importante,

¹¹ Cfr. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/I, cit., p. 559.

¹² Nell'articolo foscoliano, l'adesione di Manzoni al vero storico, viene chiaramente ribadita ben due volte. Vd. p. 589: «Le due tragedie di Manzoni occupano a dir assai, cento pagine d'un volume che ne contiene quasi altre cinquecento, piene di teorie e contro-teorie su l'unità aristoteliche di tempo e di luogo e sì fatte quisquiglie, e molto più piene di lunghe notizie storiche, e dissertazioni assai più lunghe, e di disquisizioni spinose sovra alcuni punti della storia de' Longobardi in Italia, delle quali il poeta con poco più di fatica avrebbe potuto comporre un volume a parte e non far ad un tempo le parti irconciliabili di poeta e di storico». Cfr. anche p. 603: «Tale è l'uso della storia fatto dal poeta per esaltare il carattere del suo eroe non aggiungendovi tratti ideali, bensì attenuando le sue volgari e odiose fattezze, e sottraendo quel tanto di grandezza reale e di dignità che la storia assegna a' Veneziani di quell'epoca. Quindi la verità e la finzione nonché immedesimarsi fra loro, si danneggiano reciprocamente, e nel tempo stesso non vi si trova alcun elemento di quell'ideale che dà lume, foco e vita e apparenze tangibili all'illusione».

Agnese, si discosta dalla realtà storica: probabilmente Tedaldi Fores dovette avere un ripensamento e optò per un'Agnese ideale, più poetica e commovente¹³. Foscolo, che intende prendere le distanze dalle unità aristoteliche, simili a «quei frammenti d'oracoli chiamati Poetica d'Aristotile», esalta invece la genialità di Shakespeare, molto apprezzato dai Romantici¹⁴. L'altra tragedia, *Francesca d'Arimino*, di Fabbri è analizzata per verificare se gli avvenimenti storici, che vi sono illustrati, si lascino influenzare dalla rappresentazione ideale, prodotta dall'immaginazione. La distinzione fra tragedie di soggetto classico e altre di soggetto medievale o contemporaneo è una falsa classificazione, perché i tragici italiani del tempo, da Monti a Niccolini, tendevano a un'ispirazione di tipo storico¹⁵. Lo stesso Foscolo, nel *Tieste* e nell'*Ajace*, si era ispirato a soggetti classici; nella *Ricciarda*, invece, a quelli medievali¹⁶. Manzoni, nella lunga lettera a Chauvet, ha discusso dei tragici di ogni nazione e di ogni tempo, trascurando Alfieri che, ad avviso di Foscolo, deve essere considerato il primo dei «nuovi tragici», perché nelle sue opere ha reso la storia antica più fantasiosa, interessante e viva di quella moderna. E, se Schlegel aveva pensato che il dramma storico dev'essere fondato sulla «istoria patria», Foscolo non solo dichiara di preferire i «patrii annali agli estranei», ma ritiene anche che il *Coriolano*, il *Giulio Cesare* e l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare sono drammi storici, perché gli eventi rappresentati sono tratti dalle antiche cronache inglesi¹⁷.

Passa poi in rassegna le tragedie alfieriane, di cui alcune presentano soggetti greci e romani; tranne la *Mirra*, molti già trattati da altri

¹³ Il carattere di Agnese, secondo Foscolo, «nella tragedia è interamente d'invenzione. Essa non si rappresenta come l'amica di Filippo, come la madre di Bianca, ma come un oggetto fantastico, un personaggio lirico che offre piuttosto le vicissitudini di una passione che un individuo». Nella scena VIII dell'atto I Agnese, rivale di Beatrice, sente di avere smarrito l'intelletto e si esprime in questo modo: «Una profonda/Piaga ha sofferta la ragion; sbalzata/Fuor dell'orbita sua, vertiginosa/Erra la mente mia» e ancora nell'atto III, scena I: «d'inconsolabil foco ardo e deliro/Per questa beltà vostra: il dì, la notte/Nella veglia e nel sonno allegro spirito/ Come un Dio».

¹⁴ FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/ I, cit., p. 570.

¹⁵ G. MAZZONI, *L'Ottocento*, cit., II, p. 1224.

¹⁶ FOSCOLO, *Opere. I. Poesie e tragedie*, edizione diretta da F. GAVAZZENI, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 236-301. Per la *Ricciarda*, cfr. *ivi*, pp. 307-355.

¹⁷ Cfr. FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, XI/I, cit., p. 593.

autori¹⁸. Mentre la *Rosmunda* è ambientata nell'Italia medievale, per suscitare negli spettatori sentimenti terribili e feroci, la *Congiura de' Pazzi*, i cui motivi centrali sono la libertà e l'amor patrio, spesso ostacolati dall'usurpazione e dalla tirannia, risveglia forti sentimenti che infiammano l'animo del pubblico e danno effetto a ogni scena: frequenti i *coupes de théâtre* («l'azione precipita senza svilupparsi»), mentre i personaggi catturano l'attenzione dei lettori non per le loro qualità morali, ma per il fine a cui tendono. Nel *Filippo*, il protagonista sacrifica il proprio figlio alla sua passione occulta e alla ragion di Stato: risulta un'opera «popolare», che suscita profondi sentimenti in chi la legge o la vede rappresentata. Il *Saul*, che dopo la *Mirra* è la più bella delle sue tragedie, tratta soggetti antichi e divini, tanto da ispirare ad Alfieri uno stile poetico irripetibile, assente in altre sue opere. Lo stesso tema del *Saul* implica la storia della religione dell'Europa moderna, tanto che gli spettatori andavano a teatro accompagnati da idee sublimi e sacre, per immedesimarsi nell'eroe della tragedia. Proprio nel *Parere* sul *Saul*, l'Astigiano sostiene che la forza segreta della sua arte consiste nel fare propri i soggetti poetici, già sviluppati da altri autori, perché inventare significa non tanto trovare cose nuove, quanto rendere tali le vecchie, belle le mediocri, bellissime le belle, e scoprire quel sublime non visto da altri. Siccome l'arte non è scienza ma fantasia, la tragedia storica non dev'essere tanto fedele al fatto storico, poiché deve avere l'illusione e l'«esaltazione eroica»¹⁹.

L'autore di una tragedia storica, secondo questa ipotesi di ricostruzione del pensiero foscoliano, arreca danni sia alla storia stessa che alla poesia, in quanto risulta impossibile preservare la verità storica dalle alterazioni e dalle finzioni dell'intelletto²⁰. Intanto esiste la tragedia, perché la poesia si manifesta nelle scene e nei dialoghi; proprio questi due elementi imprescindibili, utili alla drammaturgia, alterano la storia. L'illusione può acquisire un potere magico solo se la verità e la finzione, trovandosi l'una di fronte all'altra, riescono a fondersi, perdendo i loro caratteri originari. Precisa e chiara è la differenza tra storico e poeta: il primo guida il lettore mediante l'esperienza dei fatti e i ragionamenti sui dati dei contesti temporali, il se-

¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 578-579.

¹⁹ Ivi, p. 591.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 603.

condo per mezzo dell'immaginazione²¹. La poesia tende a far sentire la propria esistenza; la storia, invece, a dare la cognizione del vero. Il poeta, nel momento in cui usa una tecnica, per così dire, impersonale per narrare i fatti storici della tragedia, divide la realtà dalla magia dell'invenzione, predisponendo gli spettatori a rimuovere il velo magico di quell'illusione da cui dipende l'opera d'arte. Per quanto l'autore si sforzi, mediante le azioni, i personaggi e lo stile, di offrire un quadro più o meno fedele dei costumi e degli usi di un determinato popolo, raramente vi riesce, perché ogni epoca «conserva caratteristiche dell'epoca precedente e altre che si preparano per l'epoca successiva»²². Si aggiunga il fatto che nella narrazione e nelle disquisizioni l'autore non è né imparziale né completamente sincero; gli sta, infatti, a cuore esaltare quanto più è possibile il protagonista del suo dramma, celandone i difetti e ostentandone i meriti, per attirare l'ammirazione del pubblico.

Coerenti con questi presupposti di estetica teatrale sono i giudizi polemici di Foscolo su Goethe. L'autore del *Faust* sostiene un sistema di poesia tragica e lo verifica su una tragedia italiana, senza considerare che è fondamentale per la letteratura di ogni nazione e per la poesia di ogni popolo che siano preferibilmente esaminate le opere d'arte lì dove vengono prodotte. Il poeta tedesco, personalità autorevole di scrittore per il lungo tempo vissuto e per un'immeritata celebrità tanto da guadagnarsi il titolo di «Nestore della letteratura europea», non può farsi guida – polemizza Foscolo – del gusto dei lettori²³. Ecco perché suo compito sarà di valutare l'analisi critica svolta da Goethe su quella tragedia, senza sostenere vecchi metodi né pro-

²¹ Ivi, p. 565.

²² Cfr. ivi, p. 566.

²³ Ivi, p. 575: «Importa dunque alla letteratura d'ogni nazione, a' principj universali dell'arti d'immaginazione e della poesia d'ogni popolo, e segnatamente della drammatica, che ciascuno esami ni con gli occhi suoi una produzione eletta per pietra angolare d'un sistema da un autore, a cui la lunga vita e celebrità hanno meritamente conferito il titolo e l'autorità di Nestore della letteratura italiana». Per il giudizio di Goethe sulla figura del Carmagnola, cfr. *Éxamen de la tragédie de M. Manzoni intitulée Il Conte di Carmagnola, traduit de l'allemand par C. FAURIEL, et tiré du recueil périodique: sur l'Art, et l'Antiquité (uber Kunst und Alterthum), publié a Stuttgart par GOETHE, II vol., III cahier, pp. 35-65, in Opere di ALESSANDRO MANZONI, Coen, Firenze 1828, p. 86.*

porne nuovi, ma tentando di armonizzarli. Dall'esame che Goethe conduce sul *Conte di Carmagnola* sembra che nessun particolare storico sia riportato o ricordato nell'ultimo atto della tragedia²⁴; leggendo-la con attenzione, si avverte che l'eroe pare essere dotato di un assurdo dono dell'ubiquità, perché, mentre si trova nel suo palazzo, lo si vede pure davanti al Consiglio de' Dieci a Venezia, dove, senza che gli venga data nessuna spiegazione, è accusato di tradimento dal Doge. Il Carmagnola non si giustifica, ma, confidando nel suo onore e nella sua coscienza, rimprovera i giudici di codardia e di malvagità²⁵.

Secondo Foscolo, Goethe voleva forse lasciare intendere al lettore che il protagonista della tragedia aveva subito la tortura, ma non spiega l'accusa rivoltagli, la sua difesa, la conclusione della propria sorte. È pur vero che la tragedia finisce a questo punto, ma quando la storia si esaurisce, si deve lasciare libero campo alla «finzione ideale», la quale non teme documenti, testimoni e tradizioni, ma può unirsi alla «verità reale» e produrre l'«illusione drammatica»²⁶. Il drammaturgo, che non sa trovare spiegazioni, non informa su usi, costumi e caratteri di un popolo e, invece di «eccitare», si limita a «condurre» la fantasia dei lettori e degli spettatori, non conosce il cuore umano o non vuole penetrarlo; di conseguenza, la poesia tragica non si rivela come la sua vocazione. Shakespeare, che pur «copiò discorsi a pagine intere, e senza darsi altra cura che metterli in versi, gli attribuì a' personaggi [...] ma li disseppelliva senz'altro dal-

²⁴ Nella lettera che Manzoni invia a Goethe da Milano il 23 gennaio 1824 si legge: «[...] Deggio però confessarle che la distinzione dei personaggi in storici e in ideali è un fallo tutto mio; e che ne fu cagione un attaccamento troppo scrupoloso all'esattezza storica, che mi portò a separare gli uomini della realtà da quelli che io aveva immaginati per rappresentare una classe, un'opinione, un interesse. In un altro lavoro recentemente incominciato io aveva già omessa questa distinzione: e mi compiacchio di aver così anticipatamente obbedito al suo avviso» (*Opere complete di ALESSANDRO MANZONI*, a cura di N. TOMMASEO, Daubry, Bruxelles 1843).

²⁵ Cfr. A. MANZONI, *Liriche e tragedie*, scelte e commentate da A. ACCAME BOBBIO, terza edizione, Signorelli, Roma 1965, pp. 98-99: «A quest'ora il sapranno. Oh perché almeno/lunge da lor non moio! Orrendo, è vero,/lor giungeria l'annuncio; ma varcata/l'ora solenne del dolor saria; e adesso innanzi ella ci sta...Ma...ripugnante/vo dunque incontro al mio destin, forzato,/siccome un reo, spargendo in sulla via/voti impotenti e misere querele?».

²⁶ Ivi, p. 606.

la oscurità, li riscaldava, li illuminava e gli accompagnava di accessori che lasciavano penetrare in ogni parola ne' movimenti del cuore umano»²⁷. Goethe, invece, vedeva nella tendenza di Schiller e di Manzoni di rivolgersi alla storia un tentativo di evasione dalla triste realtà della loro epoca.

Valutando con maggiore attenzione i frammenti della *Scuola drammatica*, si possono collegare in un discorso approssimativamente organico alcuni giudizi assai duri sulla critica di Goethe alle tragedie di Manzoni: erronea e superficiale per Foscolo è l'analisi goethiana del personaggio del Doge, che sembra non possedere i giusti connotati storici, ma appare come un'improvvisa creazione surreale. Francesco di Bussone, detto Conte di Carmagnola dal suo paese natio in Piemonte, viene sì presentato ai lettori come un eroe, ma dotato di capacità mediocri, come erano apparse nella storia²⁸; non un condottiero di animo nobile, ma un capitano che, soprattutto dopo la vittoria di Maclodio, si comporta ingenuamente con il governo veneziano, mentre il Doge e Marino, nemico del Conte, sono ombre, entità prive di una personale azione, di un proprio stato d'animo, di un'autonoma decisione.

Se da una parte, dissentono dall'esagerata adesione di Manzoni al vero storico, dall'altra, le note foscoliane condannano l'abitudine di Goethe a notomizzare e distruggere la bellezza delle opere, mediante la ricerca, rivelatasi fallimentare, di un sistema tragico, che teorizza su ogni opera, rendendola astratta: in particolare, il *Conte di Carmagnola*. Per scoprire quale uso Manzoni abbia fatto della storia, quali avvenimenti abbia eliminato e quali, invece, aggiunto, bisogna comparare la trama dell'opera con la narrazione degli eventi storici; compito, questo, che spetta al critico, il quale separa i fatti storici dagli abbellimenti ideali e osserva gli effetti derivanti dalla loro commistione. Invece, il metodo e principio valido per Foscolo è che senza immaginazione e senza illusione non esiste poesia drammatica²⁹.

²⁷ Ivi, p. 605.

²⁸ Cfr. ivi, pp. 592-593.

²⁹ Ivi, pp. 590-591: «A poter conoscere quale uso l'autore ha fatto della storia, e quali circostanze ha voluto o dovuto sottrarvi ed aggiungervi, importa di raffrontare il transunto con la narrazione storica dell'avvenimento. Per ora accenneremo in via di assioma che a nostro parere non ha bisogno di prova, – ma che pur nondimeno a suo luogo ci studieremo di dimostrare – questo principio: che l'illusione

Dopo aver affermato che la tragedia manzoniana è una produzione «nella quale tutto è eccellente, eminente», «tutto è perfettamente giustificato e invulnerabile da ogni obbiezione», «tutto è cospirante a formare compiutamente un gran quadro dell'umana natura», il poeta tedesco, in veste di critico, ritiene erroneamente che il Doge sia una sorta di semidio, un rappresentante della benevolenza e della Ragion di Stato, ma non intuisce che si tratta dello stesso Foscari della tragedia di Byron, personaggio freddo e privo d'eloquenza.

Una clamorosa deviazione dalla storia avviene quando nella prigione di Stato si trovano la moglie e la figlia del Carmagnola, nonostante fosse vietato a ogni individuo di vedere i condannati. È questo un abissale travisamento storico, ma è pur vero che con l'entrata delle due donne nell'ultima scena il dramma assume connotati tragici. Proprio il dolore di Antonietta e Matilde, rispettivamente consorte e prole del Carmagnola, conferisce alla tragedia una visione cristiana della morte, adatta più ai tempi del Manzoni che all'epoca in cui è ambientato il *Carmagnola*. Su questo aspetto Foscolo sembra essere d'accordo con Goethe, in quanto giudica il cattolicesimo di Manzoni addirittura «utile» alla sua opera. Manzoni è coscientemente infedele alla storia solo quando racconta la sorte dei Veneziani: il «tribunale secreto», che è in realtà il tribunale degli inquisitori, lo nomina *en passant*, e nella scena II dell'atto V il Doge, vedendosi in pericolo, chiede aiuto alle sue guardie, chiamandole «soldati». Anche questo è un evidente errore del Manzoni, perché a quei tempi esisteva una legge che vietava l'assunzione di soldati a Venezia, e nessun individuo, eccetto gli «sgherri» che conducevano i rei, poteva entrare armato nel palazzo ducale.

Andando oltre l'analisi goethiana del *Carmagnola*, Foscolo non tralascia osservazioni di ordine stilistico. Probabilmente uno stile più semplice e disinvolto, come quello di Maffei, Metastasio e Goldoni, può essere più comprensibile dello stile alfieriano: colpa della «smania» dell'Astigiano di «lambicare ogni frase, ogni periodo, frugare negli antichi, onde innestare ne' libri nostri strane leggiadrie e squisi-

senza la quale non esisterebbe arte veruna d'immaginazione e molto meno poesia drammatica, non acquista potere magico irresistibile se non allorché la verità e la finzione, ritrovandosi faccia a faccia e in contatto non solo perdono (la) loro naturale tendenza a cozzare fra loro, ma s'aiutano scambievolmente a riunirsi e confondersi e parere una cosa sola».

tezze che non possono essere da tutti gustate, né costantemente seguite»³⁰. Intanto, il problema sussiste, perché manca in Italia uno stile «unico» e «nazionale», come presso altri popoli. Lo stile in Italia è oggetto di moda, muta di secolo in secolo, o forse di mese in mese. Ora l'idolo è Dante, ed è giusto che sia così, ma il culto di un solo autore, qualunque egli sia, non può essere che dannoso ai progressi del genio umano. È giusto che si veneri l'Alighieri, ma non che lo si adori.

La lingua, che nacque dal suo vastissimo ingegno, non è più la nostra; se la confondiamo con quella dei giorni nostri, rischiamo di fare un *pastiche*, non adatto a tutti e sproporzionato ai bisogni e alla convenienza di esprimere le proprie idee³¹. Una visione quella foscoliana che è lontana da quanto Goethe scrive nell'esame della tragedia manzoniana:

Ce qui caractérise son beau talent, c'est une manière d'envisager le monde moral, franche, naturelle et large, à laquelle se pretent sans effort le spectateur et le lecteur. Par analogie, sa langue est simple, noble et pleine: dégagée de sentences, c'est par des pensées vives et fortes qui découlent directement de la situation des personnages, qu'elle élève et charme l'imagination³².

Foscolo in realtà non dovette tanto gradire l'uscita di Manzoni dallo schema convenzionale del sistema tragico dell'Ottocento, il suo svincolarsi dai modelli precedentemente adottati, come il *Wallenstein* di Schiller e l'*Egmont* di Goethe, in favore di un romanticismo europeo e dei suoi modelli scenici. Dall'ideazione alla stesura degli atti successivi, l'autore ritorna più volte su quanto aveva già scritto, tanto che il *Carmagnola*, che oggi si legge, è ben diverso dal suo primo concepimento, anche perché, le *Osservazioni sulla morale cattolica* avevano intanto maturato nella coscienza manzoniana un'intima meditazione sulle cose e sullo stesso genere umano. Il destino del martire ucciso ingiustamente avviene in maniera rituale e secondo uno schema antiaristotelico³³.

³⁰ Ivi, p. 586.

³¹ Ivi, p. 587.

³² *Examen de la tragédie de M. Manzoni intitulée il Conte di Carmagnola*, traduit de l'allemand par M. C. FAURIEL, cit., p. 84.

³³ Cfr. G. NICASTRO, *Sogni e favole io fingo: gli inganni e i disinganni del teatro tra*

A parte queste considerazioni, più vicine alla recente critica manzoniana, la ricostruzione testuale dell'articolo di Foscolo consente di avere un quadro più chiaro e preciso delle sue idee sulla tragedia, non solo collocata in un contesto italiano, ma – come si evince dai suoi stessi riferimenti – spaziata in ambito europeo.

Carlangelo Mauro

GIOVANNI EPISCOPO E LA RIPETIZIONE COME DESTINO

1. Il *Giovanni Episcopo*, lunga novella¹ o romanzo breve, con *l'Innocente* destinato ad un unico volume², su cui ha richiamato di recente l'attenzione Elena Porciani³, non ha avuto molta fortuna critica. Con *l'Innocente* condividerebbe un primato negativo, a stare ai giudizi di Giansiro Ferrata sul primo: «[...] romanzo [...] bruttissimo»⁴ e Barberi Squarotti sul secondo: «[...] senza dubbio il peggiore dei romanzi dannunziani»⁵. Giudizio estetico a parte, *l'Episcopo* è concordemente considerato un 'documento' fondamentale per l'evoluzione della narrativa dannunziana negli anni cruciali tra il *Piacere* e il *Trionfo*. Su tale tipologia di lettura ha influito l'indicazione dello stesso artefice che nella prefazione, epistola dedicataria alla Serao aggiunta posteriormente, definisce il testo come il primo passo verso il metodo più rigoroso sperimentato nell'*Innocente*: *l'Episcopo* sarebbe solo un «documento letterario» privo «di importanza d'arte», «debole opera» rispetto all'intuizione

¹ Con il soprattitolo *Dramatis personae / Novella / I* pubblicata nel 1891 in tre puntate in «Nuova Antologia», rispettivamente: s. III, a. XXVI, fasc. III, pp. 449-514; fasc. IV, pp. 717-732; fasc. V, pp. 137-158, poi in volume presso Bideri nel 1892. Il progetto originario, com'è noto, doveva comprendere una serie di quattro novelle – di cui il secondo individuo era *Tullio Hermil*, novella divenuta poi per estensione della materia un romanzo – su casi di degenerati, probabilmente parte di un ciclo degli *Assassini*, cfr. la nota introduttiva di A. ANDREOLI a *L'Innocente*, in G. D'ANNUNZIO, *Prose di Romanzi*, I, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Mondadori, Milano 2000, p. 1244. Le citazioni dall'*Episcopo*, dall'*Innocente* e dal *Trionfo della morte* sono tratte da questa edizione, con la sola indicazione della pagina tra parentesi. Il corsivo, salvo diversa indicazione, è nel testo.

² Lettera ad Emilio Treves del 5 agosto 1991 in G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. OLIVA, Garzanti, Milano 1999, p. 94.

³ *Giovanni Episcopo* vs. *Gabriele d'Annunzio*. *Inattendibilità del narratore e intenzione dell'autore*, «La modernità letteraria», 4, 2011, pp. 73-85.

⁴ cfr. G. FERRATA, *Introd.* a G. D'ANNUNZIO, *Il trionfo della morte*, Mondadori, Milano 1976, p. 23.

⁵ G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Mursia, Milano 1982, p. 78

che l'ha preceduta, la «visione» dei personaggi e di alcuni episodicanovaccio appuntati nelle «note» (cfr. p. 1028 e p. 1027). Enunciazioni queste che però non sono immuni dal *topos modestiae* di antica istituzione, proprio dei preamboli e degli scritti autoprefatori, per cui l'autodeprezzamento non è da prendere troppo alla lettera, se è presente, per quanto più sfumato, anche nella prefazione al *Trionfo* rivolta al Michetti: «tu ritroverai il riflesso di quella idea (ahimè, troppo pallido forse!) in questa opera» (p. 639), opera invece, come è noto, non solo centrale nella produzione dannunziana ma «di rilievo capitale nella narrativa di fine secolo»⁶.

La pubblicazione dell'*Episcopo* e dell'*Innocente* attirò diverse critiche al d'Annunzio, come quella di plagio, in particolare dagli autori russi, in quegli anni tradotti in francese, tra l'80 e il '90, anche per l'influenza del de Vogüé (*Le roman russe*, 1886), con alcune apparizioni in italiano⁷. Le critiche non risparmiarono la prefazione: Ugo Fleres, sotto lo pseudonimo di Uriel, recensendo l'*Episcopo*⁸ criticò l'esaltazione della «comprensiva intuizione», definita dall'artefice «un miracolo dell'intelligenza», come fenomeno «affatto comune»⁹, poiché il miracolo è da vedersi piuttosto nell'uso del mezzo linguistico, essendo la «preconcezione», della lirica come della narrativa, «finché rimane inespressa [...] nemmeno vera concezione artistica» (anticrocianesimo *ante litteram*, a quella data, se per Croce varrà il noto paradosso per cui una potente intuizione può produrre l'opera mai realizzata, il quadro non dipinto). Fingendo di ignorare la consapevolezza formale e la strenua ricerca stilistica del d'Annunzio, che si inferisce dalla stessa dedicatoria: «Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché su la pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?» (p. 1028), Fleres concludeva: «Come, è questo il vero osservato "direttamente, senza transposizione"? [...] quella benedetta prefazione è messa lì

⁶ G. BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra "decadenza" e "vita ascendente"*, Scriptorium, Torino 1996, p. 7.

⁷ Per un elenco delle traduzioni di Dostoevskij in italiano cfr. la bibliografia acclusa in S. ADAMO, *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Campanotto, Udine 1998, pp. 217 e sgg.

⁸ URIEL, *Per Giovanni Episcopo*, «Folchetto», 4 febbraio 1892.

⁹ La qual cosa sarà poi ripresa da L. CAPUANA: «Ingenuo stupore di fronte ad un fenomeno così naturale e così ovvio» (*Su d'Annunzio*, a cura di A. R. PUPINO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, p. 74).

proprio per imbrogliare l'ingenuo lettore»¹⁰. Anche in tempi recenti tra la prefazione e la narrazione si sono notate discordanze; riferendosi al «senza transposizione alcuna» (p. 1028) Porciani afferma che «non siamo certo di fronte ad un racconto diretto e oggettivo»¹¹, mentre Squarotti, rileva che l'incontro dal vero con la persona di Giovanni nella «visione» che lo rievoca è «del tutto al di là dell'episodio documentario», prima di essere fissato per sempre dallo «scrittore assoluto» in «sapienza di parole» attraverso le modalità della «memoria ideale [...] che riprende un'intuizione originaria»¹².

È evidente che nella diegesi si conserva una certa propensione naturalistica per contrapposizione alle leziosità del *Piacere*, come nella minuta descrizione di ambienti squallidi e umili o della malattia di Battista¹³. Soprattutto, l'uso dei termini tipici della 'grammatica' naturalista («studio», «documento»), ha «cospirato a sollevare qualche equivoco critico» sulla prefazione¹⁴, ma è un dato acquisito, anche a tener conto dell'intero quadro teorico sul romanzo delineato negli scritti giornalistici di quegli anni, l'allontanamento di d'Annunzio dal naturalismo. Le aporie fra testo introduttivo e diegetico, inoltre, vanno alquanto sfumate; nel primo il prelievo dal nèorealiste Caraguel («étudier les êtres et les choses directement, sans transposition aucune») è da rapportarsi al contesto generale che va oltre il semplice epigonismo zoliano indicando, fra l'altro, «le memoire» come «la litterature de l'avenir» e memorie sotto forma di confessione analitica sono quelle di Episcopo e di Hermil. Sempre nella prefazione, inoltre, le «attività misteriose» (p. 1027) del cervello che trasformano la materia esterna in opera d'arte sembrano corrispondere alle «mystérieuses manipulations» di cui par-

¹⁰ Gli fa eco l'anonimo autore, S. F., di una breve recensione apparsa sulla «Tribuna illustrata», a. III, 7, 4 febbraio 1892: «il vero e grande difetto del libro è in quella prefazione».

¹¹ PORCIANI, art. cit., p. 75.

¹² G. BARBERI SQUAROTTI, *L'uomo del sottosuolo: Giovanni Episcopo*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A. R. PUPINO, Liguori, Napoli 2005, p. 42 e p. 43.

¹³ Ma Squarotti osserva come l'eccesso dell'elencazione nell'episodio dei tumori che si moltiplicano è «una trasformazione del tipico discorso naturalistico», ivi, p. 48.

¹⁴ A. R. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 21.

lava il simbolista Gourmont nella sua intervista ad Huret¹⁵, lo stesso che ribalta «l'observation exacte» in senso antinaturalistico. E di «esattezza di analisi» (p. 1028) parla d'Annunzio nella prefazione riferendosi all'*Innocente*, certo non opera naturalistica. Ma era in particolare la tecnica del monologo-confessione del narratore-personaggio, con i suoi salti e dislocazioni temporali del discorso rispetto alla storia, le sue reticenze e preterizioni, «che poneva in discussione la modalità lineare del rendiconto, del tempo naturalistico, mentre assecondava il movimento alterno e discorde del flusso discorsivo [...], quasi da semeiotica di una nevrosi»¹⁶, il che non poteva non tradursi in allucinazione, visionarietà, onirismo.

Memorie narrate tra sogno e realtà, quelle di Episcopo e di Hermil, che partecipano alla consueta trasposizione della vita in arte; se sono stati notati gli elementi autobiografici divenuti materia dell'*Innocente*, c'è da dire che essi non mancano neppure nell'*Episcopo*, a partire dall'età del narratore-personaggio («ventotto anni», p. 1043) che coincide con quella dell'autore all'epoca della composizione. Ma ad un livello meno superficiale, il racconto sembra essere proiezione di un forte stato di malinconia e depressione reali¹⁷, da porre in relazione anche al declassamento intellettuale vissuto a Roma. D'Annunzio, rovinato dai debiti paterni, si adatta a mestieri altri, abbassandosi nella condizione sociale e familiare da proprietario terriero a 'impiegato' di giornali, da esteta raffinato a uomo in preda alla miseria. Ancora una volta una «autobiografia del possibile» (Thibaudet), certo, non cronaca del reale, 'transposta' nella figura del reietto¹⁸, disceso al grado più infimo della scala sociale e dell'emarginazione: «Fino a quel giorno, io avevo almeno rappresentato il valore del mio stipendio. Da quel giorno, io non valse nemmeno quanto un cencio, quanto la buccia che si trova per la strada» (p. 1077). Tali memorie, inoltre, costituiscono un poco at-

¹⁵ Ivi, p. 29.

¹⁶ E. RAIMONDI, *Alla ricerca del romanzo moderno*, come *Introd.* A D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., ora in *I sentieri del lettore*, III, Il Mulino, Bologna 1994, p. 261.

¹⁷ Cfr. G. OLIVA, *D'Annunzio tra biografia e letteratura: i giorni della malinconia (1891-1893)*, in *D'Annunzio a Napoli*, cit., e più in generale vedi ID., *D'Annunzio e la malinconia*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

¹⁸ Mi riferisco, per quanto diverso il contesto dell'analisi, a BALDI, *Le metamorfosi del reietto: Malpelo, Dalfino, Ciàula*, in op. cit., p. 9 e ss.

tendibile 'diario', fruibile dal «signore» fiducioso nei «fatti», le cui obiezioni sono implicate nel discorso di Episcopo che confutando il suo punto di vista critica il naturalismo¹⁹.

Il 'diario' di una malattia indagabile con gli strumenti della psicopatologia permette all'artista-scienziato di compiere «l'opera dell'analisi scomponendo lo spirito»²⁰ e di allargare il campo della conoscenza fino al «Meraviglioso»²¹. Nella lettera dedicatoria, l'evocazione di Episcopo dal 'sottosuolo' psichico, da uno «strato della memoria» non consapevole, agendo il «segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata» (p. 1027), è una delle non rare anticipazioni dannunziane della psicologia del profondo, che continuano nella diegesi con una fitta rete di analogie e di associazioni, come in un'allucinazione o racconto di un sonnambulo che non può dare un resoconto esatto dei fatti, ad esempio della gita a Tivoli: «Veramente, ne ho un ricordo incerto. Fu un accesso di demenza? Fu l'atto di un sonnambulo? Veramente, non so. Andai verso l'ignoto, mi lasciai trascinare dall'ignoto» (p. 1047). Nel periodo della scrittura del racconto, fine anni '90 e inizio del '91, ma forse con un lavoro preparatorio precedente, teste una lettera del 18 novembre 1889 al Michetti: «Per ora ho a pena avuto il tempo di prendere appunti disordinati su le mie disperazioni»²², d'Annunzio mette a frutto le letture dei narratori russi che indicavano «alla crisi naturalista una soluzione non di-

¹⁹ Maxia ha analizzato il monologo di Episcopo alla luce della «rifrazione» che Bachtin scorge in Dostoevskij; Episcopo riferisce la materia del racconto confutando «l'opinione altrui», quella dell'«Ascoltatore» [= il «signore»] le cui obiezioni, reazioni, atteggiamenti, influiscono sul discorso dall'interno caratterizzando la «bi-vocalità»; l'orizzonte di attesa dell'«Ascoltatore», dotato di «mentalità positiva basata sul senso comune» è quello dei «fatti», per cui le divagazioni di Episcopo colpiscono due obiettivi: «la scuola naturalista» e i rozzi gusti del pubblico (S. MAXIA, *Un monologo «alla Dostoevskij» nell'Italia di fine Ottocento* «Le forme e la storia», n.s., XI, 1-2, 1998, pp. 172 e 173).

²⁰ Cfr. l'intervista a Ogetti in *Alla scoperta dei letterati*, Milano 1895, ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, II, a cura di A. ANDREOLI, Mondadori, Milano 2003, p. 1388.

²¹ Ibidem e cfr. *Il bisogno del sogno* (1892), p. 76.

²² Cito da A. ANDREOLI, *Un diario di lavoro*, in G. D'ANNUNZIO, *La Nemica. Il debutto teatrale e altri scritti inediti (1888-1892)* a cura di A. ANDREOLI, Mondadori, Milano 1998, p. 154.

sggiunta [...] dalla minuta analisi dei fatti, dal “documento”»²³. Se d'altra parte nella citata intervista al Gourmont, ben presente al d'Annunzio, è detto che ciò che viene chiamato «rêve et fantasie est la vraie réalité», l'artefice inquieto poteva derivare da Dostoevskij un'adesione al vero nel segno di un continuo visionario scandaglio dell'abisso psichico dell'*Inconnu*. La traccia indicata dal grande russo nella *Premessa a Krotkaja (La mite, 1876)* è quella di un racconto quanto più vicino al «documento», quasi elaborazione di uno scritto di «stenografo che ha annotato ogni cosa»²⁴ e nel contempo fantastico, come indicato dal sottotitolo (*Fantasticeskji rasskaz*), nella cui prefazione l'autore definisce l'*Ultimo giorno di un condannato a morte* di Victor Hugo «l'opera più reale e più vera fra quante da lui furono scritte»²⁵, nonostante sia fondata in partenza su una situazione fantastica o inverosimile, cioè sul fatto che un condannato a morte possa scrivere fino all'ultimo minuto. Così nella *Mite fantastica* è «la forma stessa del racconto», monologo di un marito «in casa del quale giace su una tavola la moglie», situazione che richiama l'episodio del «padre solo tra due cadaveri» nell'*Episcopo* (p. 1028). La concezione del dolore che derivava al d'Annunzio dallo studio dei malati di volontà, la via percorsa dal Barrés e dal Bourget, veniva ad integrarsi con l'azione di «quel grande esploratore» e «immortale Stanley che è il Dolore»²⁶ scoperto nei russi, che già da tempo doveva essere il compagno fedele dei suoi viaggi interiori. Le letture di Tolstoj e di Dostoevski avranno cominciato a dare frutto nel periodo delle «disperazioni» e delle sofferenze. Oliva ha ricostruito come l'amicizia con Conti e Pica abbia potuto svolgere un'opera di mediazione sulla strada slava attorno al 1888-89, proponendo di abbassare la data di soglia conoscitiva dei romanzi russi fissata da Eurialo De Michelis e Ettore Paratore al 1890²⁷. Se è da

²³ ANDREOLI, *Note a Prose di romanzi*, cit., p. 1274.

²⁴ Per lo stile dell'*Episcopo* J. GOUDET parla di «metodo pseudo-stenografico di scrittura», *D'Annunzio romanziere*, Olschki, Firenze 1976, p. 67.

²⁵ F. DOSTOEVSKIJ, *La mite*, in *Racconti e romanzi brevi*, III, a cura di M. B. LUPORINI, Sansoni, Firenze 1962, p. 658.

²⁶ Lettera a Hérelle del 14 novembre 1892, cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. CIMINI, Carabba, Lanciano 2004, p. 102.

²⁷ Cfr. G. OLIVA, *Giovanni Episcopo: un «piccolo libro» di ricerca*, in ID., *L'operosa stagione. Verga, D'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 234 e sgg.

tenere a mente l'episodio della cavalcata del *Piacere*²⁸ in rapporto a Tolstoj, occorre richiamare che tra i materiali preparatori dell'*Invincibile*, alla data del 5 settembre 1889, è menzionato *Les précoces*²⁹, l'episodio di Iljùša nei Karamàzov pubblicato in forma autonoma³⁰.

Ma anche a rileggere i versi programmatici *Al Poeta Andrea Spirelli*, composti nell'89 sul tema della lotta interiore con la Chimera-androgino leonardesca, il motivo del dolore sembra preludere nondimeno all'*Episcopo* e all'*Innocente*³¹, legato come è a quello della compassione e della fraternità, eredità del messianismo slavo: «O amico, o tu che soffri, ecco la mano». Episcopo incarna in modo grottesco questo ideale di fraternità, parla il linguaggio della follia come 'un idiota' per il Cristo che incontra un altro «povero idiota» (p. 1052), Battista. Anzi egli si atteggia perfino a controfigura di Cristo, un Cristo disprezzato e vilipeso dagli uomini: «Dio mi perdoni, io ho sentito in me qualcosa di Gesù. Io sono stato il più vile e il più buono degli uomini» (p. 1046). Assunto che sembra corrispondere, *mutatis muntandis*, al progetto di Dostoevskij per il personaggio centrale del grande romanzo *L'Idiota*: «Disegno centrale del romanzo è dipingere il ritratto di un uomo fondamentalmente buono. Nulla al mondo è più difficile, oggi soprattutto. Non c'è al mondo che un unico uomo profondamente buono: il Cristo»³². Il κήρυγμα di Episcopo, fondato sulla compassione del proprio e dell'altrui dolore: «avere una misericordia fraterna per ogni travia-

²⁸ Lo stesso E. DE MICHELIS che, è da precisare, parla di una conoscenza di Dostoevskij e dei *Karamazov* «almeno dall'aprile 1890» (*Dostoevskij e la letteratura italiana* [1972], in *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, a cura di S. GRACIOTTI, Sansoni, Firenze 1981, p. 168, corsivo mio), non sembra escludere date anteriori per la conoscenza dei capolavori russi, come proverebbe anche il riferimento al *Piacere*: «[1889] l'anno della corsa dei cavalli suggerita forse nel *Piacere* dalla simile in Anna Karèlina» (E. DE MICHELIS, *Tolstoj in Italia*, «Cultura e scuola», XVII, 67, 1978, p. 113 e cfr. A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile*, Mondadori, Milano 2000, p. 171).

²⁹ Cfr. D'ANNUNZIO, *La nemica*, cit., p. 122, [c. 88] e cfr. ANDREOLI, *Un diario di lavoro*, ivi, p. 177.

³⁰ Victor Harvard, Paris (trad. dal russo di E. Halpérine-Kaminsky), 1889.

³¹ Cfr. E. SCARANO LUGNANI, *D'Annunzio*, Laterza, Bari 1990², p. 24.

³² Citato da J. LECLERQ, *L'Idiota e la tradizione cristiana*, in *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, cit., p. 98 e cfr. nota 25.

to, per ogni addolorato, e sentire nell'intimo della propria sostanza la voce di questa grande fraternità umana, e non considerare su la via nessun uomo come uno sconosciuto...» (p. 1058), riflette la nuova stagione intravista già nell'89 come via di una nuova poetica. È dopo gli eccessi del *Piacere* e le macerie della Bellezza – entro cui si aggira, nella conclusione del romanzo, l'anima desiderosa di morire di Andrea – che «l'Anima al fine disperata e sola» del poeta Sperelli deve raccogliere «ogni dolor del mondo»³³.

La 'persona' di Episcopo almeno può svolgere questo ufficio: «Gesù avrebbe pianto su me tutte le sue lacrime» (p. 1076), seppur la «volontà» che «al soffio del dolor» deve riacquistare «l'ardire»³⁴ non appartenga al personaggio costruito sul paradigma della viltà. Ma è, ovviamente, anche un «ardire» nel senso comune di osare altre opere letterarie. A ribadire, in un discorso di 'poetica', la transitività dell'alter-ego Sperelli con l'autore, si può notare la corrispondenza con un frammento epistolare delle celebri *Note* affidate ad Hérelle nel novembre del 1892, per *l'Episcopo et C^{IE}*: «Il Dolore, finalmente, mi diede la nuova luce [...]. Il dolore fece di me un uomo nuovo: – *rursus homo est!* –. I libri di Leone Tolstoj e di Teodoro Dostojewski concorsero a sviluppare in me il nuovo sentimento»³⁵, frammento che richiama la «stagion novella» di *Rursus homo est* ancora nella *Chimera*³⁶.

Su questa base non è improbabile che nella nota d'autore relativa *Al poeta Andrea Sperelli, d'Annunzio*, parlando della «grande salvezza di questi anacoreti della società moderna»³⁷, alluda non tanto

³³ G. D'ANNUNZIO, *Al poeta Andrea Sperelli*, v. 2, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. ANDREOLI, N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1997⁴, p. 588.

³⁴ Ivi (v. 20).

³⁵ Cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, cit., p. 102.

³⁶ In *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 552. La serie di dieci sonetti, tranne il sesto, fu pubblicata il 16 febbraio 1988 in «Nuova Antologia», cfr. ivi, p. 1115.

³⁷ Vedi la nota dell'autore (*Al poeta Andrea Sperelli*) in *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 594 e cfr. la nota dell'Andreoli a *Prose di romanzi*, I, cit., p. 1264. Per Baldi d'Annunzio con il termine anacoreta allude nella nota a Huysmans-Des Esseintes, ma occorrerebbe prendere in considerazione quanto di nuovo si auspica nei versi come alternativa, all'insegna del dolore e della bontà, alla malattia della decadenza e alle «miserie» del *Piacere*, alternativa che tracciata nel *Paradisiaco* e nei due romanzi slavi, è destinata, come ha mostrato lo stesso Baldi, al fallimento (cfr. in particolare il par. *Il superamento della «decadenza» e l'alternativa tolstiana*, in G. BALDI, *Le ambiguità della decadenza*, Liguori, Napoli 2008, pp. 49-51).

alla *voi du salut* che Bouget individuava nel *Culte de moi* di Barrès, fondamentale per l'*Invincibile*, ma più alla morale evangelica – e l'aggettivo «grande» rimanda a figure di primo piano assoluto – di Tolstoj e di Dostoevskij, che si offrirà come alternativa, seppur vana, alla malattia di Episcopo e anche di Hermil. I due russi, considerati comunemente sorta di predicatori e profeti (in tal senso anacoreti³⁸), negli scritti giornalistici di d'Annunzio vengono citati spesso in coppia, come gli «evangelici slavi che [...] hanno aperto un così vasto solco negli spiriti odierni»³⁹ e a Tolstoj sarà associato l'epiteto multiforme⁴⁰ che si ritrova nella nota d'autore, a caratterizzare il modello narrativo frutto di questa nuova disposizione interiore, che inclina, dopo «l'egoismo» del *Piacere* «verso la vita multipla e multiforme [...] e verso la grande Arte rispecchiatrice dei fenomeni e delle passioni del mondo»⁴¹.

Quale che sia l'interpretazione da dare alla nota citata è certo che negli anni che vanno dal *Piacere* al *Trionfo* si sovrappongono e si intrecciano diverse letture, sollecitazioni culturali e letterarie all'avanguardia, che nel rapporto con le esperienze del vissuto si traducono in risultati fecondi sul piano della scrittura e della produzione, interessanti proprio per la loro apertura sperimentale e ad un tempo per il loro procedere in un percorso coerente⁴².

³⁸ Tolstoj, come è noto, fu il fondatore di quella 'regola' che venne chiamata tolstoismo intesa, come dirà d'Annunzio in *La morale di Zola* (1893), come «rinuncia completa a tutto ciò che fino ad oggi gli uomini han ritenuto per loro bene e per loro piacere in terra» (cfr. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, II, cit., p. 221).

³⁹ Cfr. *Shelley* (4 agosto 1792), ivi, p. 59.

⁴⁰ Cfr. *L'arte letteraria nel 1892* (*La prosa*), ivi, p.112: «la morale evangelica predicata dagli slavi in romanzi popolari che, come quelli di Leone Tolstoj, davano una immagine esatta della vita multiforme».

⁴¹ Cfr. *Versi d'amore e di gloria*, cit., p. 594

⁴² La posizione di Andreoli riassume bene questa fase sperimentale di d'Annunzio, capace, sulla base delle letture di Wyzewa, di accogliere «il nesso Bourget-Barrès, da affiancare alla *littérature wagnérienne* comprensiva della formula slava», accogliendo l'influsso di Nietzsche, in «un itinerario graduale e conseguente, persino obbligato, che l'intelligenza europea va compiendo in quegli anni. Nietzsche non considera Bourget un maestro e Dostoevskij una lettura capitale?» (A. ANDREOLI, *Un diario di lavoro*, in D'ANNUNZIO, *La nemica*, cit., p. 168).

2. Creatura figlia dell'«invenzione letteraria» (Squarotti), «apparenza immaginata» attraverso lo specchio dell'arte⁴³, la figura di Episcopo anticipa anche altre 'visioni' se il personaggio «come una creatura pirandelliana *ante litteram* [...], acquista vita e forma artistica balzando fuori dalla pagina scritta»⁴⁴, divenendo «vivo», anzi «più vivo», rispetto alla creatura reale conosciuta dal vero: «Mai Giovanni Episcopo era stato più vivo» (p. 1028). Se Episcopo è il prodotto di quelle «attività misteriose» dell'intelletto che rielaborano esteticamente la materia esterna riducendola «a una forma e a una vita superiori» (p. 1027), la vita del personaggio è tale perché figlia dell'intuizione che dovrà passare sulla pagina scritta, divenendo arte imperitura rispetto al reale. Di questa vita Episcopo e compagni palpitano: «Giulio Wanzer, Ginevra, Ciro, il vecchio, respiravano, palpitavano: avevano i loro sguardi, i loro gesti, le loro voci, un odore umano» (p. 1028), la vita di cui parlerà nella sua requisitoria il dott. Fileno riferendosi ai personaggi: «esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri»⁴⁵. Il soggetto creatore più tardi potrà sostituirsi alla natura e tendere al vertice dell'«ideal libro di prosa moderno» cui compete «non imitare ma continuare la Natura» in direzione della vita superiore dell'arte⁴⁶ ed è quindi significativo che nella dedicatoria alla Serao si debba registrare l'anticipazione del sintagma⁴⁷.

⁴³ Cfr. PUPINO, *Letteratura e vita*, cit., p. 239.

⁴⁴ M. GIAMMARCO, *Una nuova scrittura per il romanzo: Dall'Episcopo all'Innocente*, in EAD., *La parola tramata*, Carocci, Roma 2005, p. 59.

⁴⁵ L. PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio, Novelle per un anno*, vol. I, t. I, Mondadori, Milano 1999⁶, p. 821.

⁴⁶ Cfr. la prefazione al *Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, I, cit., p. 639. Per i legami tra vita superiore e operazione estetica vedi A. R. PUPINO, *La vita superiore tra d'Annunzio e Pirandello*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, XLII, 1, 2000, pp. 149-164 e cfr. ID., *Letteratura e vita*, cit., pp. 24-31 e 231-252.

⁴⁷ Non molto diffuso almeno relativamente allo spoglio della LIZ 4.0; la prima attestazione in ordine cronologico compare nella *Storia* del De Sanctis, poi in d'Annunzio, Fogazzaro, Pirandello. Il noto passo di De Sanctis, dove, come in d'Annunzio, compare l'associazione «vita superiore» e «forma», è quello che descrive la genesi della letteratura filosofica criticando il *Convito* di Dante: «quella forma, propria degli uomini meditativi, che ti rivela non solo l'idea, ma come in te nasce, come la si presenta, con esso i sentimenti che l'accompagnano, pregena di altre idee, le quali per la potenza comprensiva della parola intravvedi, ancora

3. Episcopo trova i suoi fratelli in altre 'creature' della «vita superiore», come i personaggi delle novelle di Maupassant sugli assassini. Se per l'*Innocente* un accostamento va fatto con la novella *La Confession*, in particolare per l'episodio dell'esposizione al gelo mortale del proprio figlio illegittimo compiuta dall'irreprendibile Badon-Leremincé, per l'*Episcopo* un altro assassino, il rispettoso Lougère, va tenuto in debito conto⁴⁸, impiegato come Giovanni, vittima di un pubblico scandalo, tradito con tutti i suoi colleghi dalla moglie, un'altra 'nemica', «dangereuse créature» che «semble prendre plaisir à tromper cet honnête homme avec tous les employés de son bureau [...]. Ce fut bientôt un scandale public»⁴⁹. Scandalo pubblico che segnerà la rovina anche di Giovanni causando il suo licenziamento per «moralità oltraggiata»: «La mia vergogna era troppo divulgata, lo scandalo era troppo grave, la signora Episcopo era troppo famosa» (p. 1077). Noti sono anche i rapporti, le derivazioni delle altre 'creature' della novella dai personaggi dei capolavori russi⁵⁰. La stessa modalità del racconto di Episcopo, il monologo, venne da subito accostato dal Pica, poi seguito in questo dal Fleres e da Capuana, alla confessione dell'usuraio, ex ufficiale, di *Krotkaia* «sopra ogni altro» modello, pur nella consapevolezza che gli elementi del «sogno slavo della pietà per tutte le sofferenze» erano una composita, varia eredità intertestuale:

Giovanni Episcopo, difatti, e come concezione e come struttura, richiama alla mente, come modelli, vari libri russi, che le recenti traduzioni francesi hanno divulgati per tutta l'Europa e sopra ogni altro quello della bizzarra *Krotkaia* [...], in cui un marito, in un lungo monologo, miscela bizzarra di fatti e di riflessioni psi-

senza contorni, mobili, nasciture. *Qui sta la vita superiore della forma filosofica*, generata immediatamente dal travaglio del pensiero, che mette in moto tutte le altre facoltà, compresa l'immaginazione». Diverso il contesto, certo, ma di una qualche affinità l'idea della gestazione, dell'operazione dell'intelletto diretta ad un fine comunque estetico.

⁴⁸ M. R. GIACON, *Al fondo della perdita «innocenza»: le «invenzioni» di Tullio Hermit*, in *Dal «Piacere» all'«Innocente»*, XV Convegno Nazionale, Chieti-Penne, 15-16 maggio 1992, a cura di E. TIBONI, Ediards, Pescara 1992, p. 109.

⁴⁹ G. DE MAUPASSANT, *L'assassin*, in *Contes et nouvelles*, texte établi par L. Forestier, II, Gallimard, Paris 1979, p. 994.

⁵⁰ Cfr. C. MARTIGNONI, *Introduzione*, in G. D'ANNUNZIO, *Giovanni Episcopo*, Mondadori, Milano 1979, pp. XVI e sgg. e cfr. S. COSTA, *D'Annunzio*, Salerno Editrice, Roma 2012, pp. 99-101.

cologiche, alla presenza del cadavere della moglie che si è suicidata, cerca di raccogliere le sue idee e di esplicarsi il luttuoso fatto⁵¹.

La struttura del monologo, che 'ricostruisce' i fatti al chiaroscuro dell'introspezione, che costituisce per Pica il fascino dell'esotismo («miscela bizzarra») del 'barbaro' Dostoevskij, ricorre in effetti come elemento fondamentale in altre sue opere. Essa comunque ha finito per attrarre, come afferma Clelia Martignoni, l'attenzione critica in direzione strutturale «come congegno contenitivo» distogliendola «dall'abbondanza del materiale» proveniente dai russi⁵². Nel flusso affabulante dell'intermittente memoria, l'inattendibilità del narratore deforma gli avvenimenti vissuti dal personaggio (i ruoli vanno ovviamente distinti), e «attraverso il franto *recordari* di Episcopo, o per l'io di Tullio [...] trascorre un medesimo tentativo di superamento dell'alterità realista per una sensibile approssimazione alla categoria del soggetto, di sotto la *persona*, appunto, dell'io monologante che colloquia con se stesso e si esplora»⁵³. Non bisogna dimenticare che con la *Mite* e altri testi dostoevskiani, l'*Episcopo* è un esempio non trascurabile di quel procedere, simulando il parlato⁵⁴, con ripetizioni, periodi interiettivi e interrogativi, nella sintassi franta del monologo interiore che attraverso il modello di *Les lauriers sont coupés* (1888) di Dujardin darà più tardi, nella rielaborazione di Joyce, capolavori assoluti.

Per quanto il nome di Episcopo evochi l'ovvia etimologia religiosa di «colui che guarda sopra», quindi 'ispettore', 'vescovo' e Battista lo chiami, non casualmente, con il nome del primo vescovo della cristianità, Pietro, esso sarà da intendersi più come 'colui che si

⁵¹ V. PICA, *Giovanni Episcopo*, «La Domenica del don Marzio», gennaio 1892, poi in ID., «Arte Aristocratica» e altri scritti su naturalimo, sibaritismo e giapponismo, a cura di N. D'ANTUONO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, p. 217.

⁵² Cfr. MARTIGNONI, *Introduzione*, cit., p. XX.

⁵³ M. R. GIACON, *Al fondo della perdita «innocenza»*, in *Dal piacere all'Innocente*, cit., p. 109.

⁵⁴ Coletti ritiene un'«efficace soluzione» quella di assumere nell'*Episcopo* i «modi e soprattutto la testualità del parlato», così da «restituire l'impressione di un flusso incontrollato e contorto di parole, simulare la concitazione del dire commosso e nevrotico» (V. COLETTI, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in *Il romanzo*, a cura di F. MORETTI, vol. I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 329).

guarda dentro': *nomen omen* di «uno che ha passato anni ed anni a guardare dentro di sé continuamente, solo in mezzo agli uomini, solo» (p. 1040), cui si addice perfettamente il mezzo espressivo del monologo. La sua condizione di 'idiota' e reietto, per giunta alcolizzato, lo deve portare necessariamente a confondersi, imbrogliarsi con le parole, proprio come Raskolnikoff nel principio di *Delitto e Castigo*:

Ogni tanto borbottava qualcosa tra sé, per quella sua abitudine di monologare che aveva confessato a se stesso poco prima. In quel momento, poi, capiva anche lui che i suoi pensieri a volte si confondevano e che era molto debole: da due giorni non mangiava quasi niente⁵⁵.

Anche Episcopo, ed è evidente il ricordo del modello, non riesce a narrare i fatti per il digiuno:

Dove eravamo rimasti? Avevo incominciato tanto bene; e, subito, mi sono smarrito! Deve essere l'effetto del digiuno; non altro, certo, non altro. Da quasi due giorni non prendo nulla (p. 1034)⁵⁶.

Il vile Episcopo mangia, più che il cibo, le sue stesse parole, come nell'incontro con la madre di Ginevra:

la porta s'apri; e io, in preda a una specie di pánico, senza vedere, senza aspettare altro, dissi ansando, mangiandomi le parole: – Sono Episcopo, Giovanni Episcopo, l'impiegato... Sono venuto, come già sa... per sua figlia... come già sa... Mi scusi, mi scusi. Ho tirato troppo forte (p. 1051).

E del parlar rotto, sigillo verbale della timidezza, della inferiorità o dell'«idiozia» di fronte alle punture e alle offese di chi lo sovrasta, gli impiegati dostoevskijani erano i campioni, vittime del sadismo e della cattiveria altrui, come nel maestro riconosciuto: Gogol. Si ricorderà il celebre Akaki Akakievic de *La mantella*, che i custodi non degnavano di uno sguardo come «se [...] fosse passata in volo una

⁵⁵ F. DOSTOEVSKIJ, *Delitto e castigo*, in ID., *Romanzi e taccuini*, I, Sansoni, Firenze 1963, p. 19.

⁵⁶ Nel testo della trad. francese (Plon et Nourrit, Paris 1884) che d'Annunzio ha letto, come attestano nell'esemplare al Vittoriale due angoli piegati (a p. 164 e a p. 270), a p. 3: «depuis deux jour, il n'avait, per ainsi dire, rien mangé». Ringrazio Alessandro Tonacci per l'indicazione del segno di lettura.

semplice mosca», trattato male dai superiori e deriso dai compagni («i giovani činòviki ridevano di lui») ⁵⁷, contro i quali egli non reagisce. Episcopo neppure reagirà alle angherie dei compagni rispondendo ad ogni «puntura» con un sorriso contratto da automa: «Che altra cosa avrei dovuto fare? [...] Dare qualche schiaffo? Scagliare qualche calamaio? Brandire una sedia? Battermi in duello? – Ma tutte queste altre cose non sarebbero state anche ridicole, signore?» e ridicolo troverà il battersi in duello anche il protagonista della *Mite*. Succube delle derisioni, delle «burla cancelleresche», Akaki Akakievic, nel nome l'«ignaro del male», sarà modello per il Makàr Devuskin di *Povera gente*, impiegato, scritturale e bevitore, come Episcopo perseguitato e deriso: «Mi perseguitano, mia cara, mi disprezzano, fanno di me uno zimbello» ⁵⁸. Il prototipo di tali figure è il «Christus patiens», deriso e sbeffeggiato nei racconti della Passione, che d'Annunzio 'traspone' nella figura di un impiegato piccolo borghese, alienato nella metropoli moderna come in tanti posteriori romanzi capitali del '900, da Svevo a Kafka a Musil ⁵⁹. Un 'racconto della Passione' che nel trasferimento dal Golgota ⁶⁰ alle mura borghesi dell'ufficio e della famiglia non può non assumere tratti parodici.

Dopo il licenziamento, Episcopo deve subire la caduta dall'ufficio alla taverna, tentando vari mestieri:

E m'adattai a tutti i mestieri, a tutte le fatiche, a tutti i servizi più vili e più minuti; per strappare un soldo, mi diedi attorno dalla mattina alla sera; feci lo scrit-

⁵⁷ N. GOGOL', *La mantella*, in ID., *Opere*, a cura di S. PRIMA, I, Mondadori, Milano 2006, p. 748.

⁵⁸ F. DOSTOEVSKIJ, *Povera gente*, in ID., *Racconti e romanzi brevi*, I, Sansoni, Firenze 1963, p. 107.

⁵⁹ Paratore, che riconduce però l'*Episcopo* al filone verista, afferma che è «un'opera [...] da salutare come il preannuncio di tutta la narrativa italiana volta alla raffigurazione del grigio inferno piccolo-borghese, impiegatizio o avventuroso, delle grandi città, il lontano modello, sotto certi aspetti, della novellistica pirandelliana» (E. PARATORE, *d'Annunzio e il romanzo russo*, in ID., *Nuovi studi dannunziani*, Edgars, Pescara 1991, p. 158).

⁶⁰ «Non sarebbe azzardato allestire il monologo di Episcopo su un Golgota ideale, issandolo sulla croce a dialogare con un Signore-Dio-autore che l'ascolta silenzioso, gelido e distaccato» (P. PUPPA, *Giovanni Episcopo e Mattia Pascal: scrittura del dolore e scrittura sul dolore*, in «Autografo», n.s. VII, 21, 1990, p. 54).

turale,⁶¹ feci il galoppino, feci il suggeritore in una compagnia d'operette, feci l'usciera nell'ufficio di un giornale, feci il commesso in un'agenzia di collocamento, feci tutto ciò che mi capitò di fare, mi strisciai ad ogni specie di persone, raccolsi ogni specie di untume, piegai il collo a tutti i giochi (p. 1078).

L'Umiltà delle Scritture è condotta al grado estremo della viltà nevrotica della modernità, depauperando il personaggio dei tratti dell'epica evangelica per collocarlo in una dimensione di «farsa tragica» e umoristica: «Volete ridere? volete piangere?», dice Episcopo al «signore» (p. 1052). La tramatura di tale 'religiosità' è condotta a partire dai nomi: *Battista*, l'ubriacone, deve preparare la strada a Cristo-Episcopo, il «doloroso bevitore» (ciò, fra l'altro, ricorda l'accusa rivolta dai Farisei a Gesù); i due nomi si completano a vicenda: il nome di *Giovanni* richiama sia l'evangelista che, dittologicamente, Giovanni Battista, epiteto connesso all'atto del battezzare. Nel racconto il battesimo potrebbe compiersi, in una sorta di parodia, tramite il vino: egli disse, all'improvviso, rapidamente: – Beviamo un bicchiere, insieme?» (p. 1054). Più avanti c'è un'allusione alla transustanziazione, quando Episcopo descrive la sorte dei bevitori silenziosi che contemplanò tristemente il calice senza vederlo: «e d'innanzi a loro sta il bicchiere, e i loro occhi fissano il bicchiere ma forse non lo vedono. È vino? È sangue? Sì, signore: l'una e l'altra cosa» (p. 1078).

D'altra parte la trama dei riferimenti religiosi comincia fin dalle epigrafi (p. 1031), con la citazione di due frammenti dai salmi biblici, il XXI e il XXXIV. Il secondo: «Judica me secundum justitiam tuam» si raccorda all'epigrafe dell'*Innocente*: Hermil non vuole essere giudicato dalla giustizia umana; il primo anticipa più intimamente la diegesi; si tratta della celebre supplica che si apre con le parole pronunciate da Gesù sulla Croce nella versione aramaica (*Eli Eli...*) e che contiene il motivo dell'insulto e della derisione («omnes videntes me deriserunt me»), utilizzato dagli evangelisti nei commenti di coloro che assistono alla crocifissione. L'impiegato insultato, deriso dai suoi colleghi e dai propri familiari avrà pure la sua 'corona di spine', lo sfregio inflittogli da Wanzer che incita il sadi-

⁶¹ L'edizione dei meridiani di *Prose di romanzi* ha «scrittore», ma si tratterà di un refuso: la lezione «scritturale» è in *Prose di romanzi*, II, a cura di E. BIANCHETTI, Mondadori, Milano 1959^o, p. 378.

smo di Ginevra: «M'accorsi ch'ella mi guardava la fronte, la cicatrice. Sorrideva d'un sorriso irritante, intollerabile» (p. 1080). La donna comincia a schernirlo, ad accanirsi nell'irrisione fin dalla prima notte di nozze, umiliando la sua timidezza con una risata «acre, beffarda, impudica» che esprime tutta la sua malvagità di 'Nemica', donna medusea, «creatura velenosa» che, è detto, ha nei denti il riso come le vipere il veleno (p. 1069). Sillabare il nome di Ginevra, di illustre tradizione cortese per il fedele servitore d'amore, produce in Episcopo effetti nefasti: «Un semplice nome di donna, tre sillabe sonore aprono d'innanzi a voi un abisso inevitabile» (p. 1039); parlare di lei non può non suscitargli l'*amertume*⁶²: «Non posso parlarvi di lei. È come se voi mi costringeste a masticare una cosa amara, d'un'amarezza mortale, insopportabile. Non vedete che mi si torce la bocca, mentre parlo? (p. 1070, corsivo mio). Episcopo torce la bocca ricordando la sua condanna, l'amore per Ginevra, e ripete le parole del *Great Code*: «Et inveni amariorem morte mulierem» (*Eccles.*, VII, 27). Anche la derisione dei colleghi è una nota costante e atroce, ben impressa nella memoria di Episcopo: «E riudii le risa, lo schiamazzo, il mio nome gridato da Wanzer, acclamato dagli altri; e poi il motto atroce: "Ditta Episcopo e C."» (p. 1066). Nel salmo XXI i nemici che deridono l'innocente sono raffigurati con analogie bestiali (tori, leoni, cani) ed Episcopo qualifica come «feroci» i suoi colleghi con un partitivo: «- E tu? - mi gridò uno dei feroci. - E tu non parli? Non eri il domestico di Wanzer, tu?» (p. 1044); ferocia che è richiamata più avanti insieme all'accanimento: «Pensate, signore, pensate a un uomo che ha patito tutto ciò che sotto il cielo si può patire, a un uomo su cui tutta la ferocia degli altri uomini s'è accanita senza mai tregua» (p. 1070). E ancora «ferocia» e «accanimento» (p. 1077) caratterizzeranno la persecuzione di Episcopo operata da moglie e suocera.

Al versetto 7 il salmo («Ego autem sum vermis, et non homo, opprobrium hominum, et abjectio plebis») si riferisce alla degradazione a verme del perseguitato, infamia degli uomini, figura quindi del reietto oltre che dell'umile, cui si adattano i profili sia di Battista che di Episcopo. Episcopo che si autocommisera come «il più vile

⁶² Per le implicazioni culturali dell'*amertume* (Constant, Barrès) tra la lettera di d'Annunzio ad Hérelle del 18 gennaio 1893 e il *Trionfo*, cfr. PUPINO, *Letteratura e vita*, cit., pp. 181 e sgg.

[...] degli uomini» (p. 1046), considerato dai suoi colleghi «uomo disonorato, degradato, abbruttito, inebetito, vilissimo» (p. 1077), ha tra i tratti del reietto quello fondamentale dell'orfanezza. L'orfano privo della protezione del genitore è alla perenne ricerca di lui o di un suo simulacro ed Episcopo si affida alle forti spire di Wanzer, che assiste premuroso alle medicazioni della ferita inflittagli. Egli è controfigura del padre, connotato in questa fase fin dall'*Invincibile*, poi nel *Trionfo*, con i tratti dell'uomo possente⁶³ e del bruto, caratterizzato dalla sensualità e dalla voracità. Alcuni particolari anatomici di Wanzer sembrano anticipare quelli del padre di Aurispa: «mascelle da mastino, formidabili», quelle del primo (p. 1038), «mascelle assai grosse» quelle del secondo, che è «pingue, sanguigno, possente» (p. 718), così come Wanzer è «uomo forte sanguigno e violento» (p. 1035, corsivo mio). Episcopo è succube di un padre capace di espletare la funzione sessuale in vece di lui, padre che è teso all'azione e alla trasgressione, finanche capace di violare la legge e di tornare, dopo la sua fuga e la prescrizione, «più alto, più grosso, più fiero», con «tre o quattro anelli alle dita» (p. 1081), simboli del suo imperio. Episcopo con la sua bontà inattiva è la perfetta complementarità di Wanzer nella coppia padre-padrone, carnefice-castratore. Figlio che di fronte al padre si vede «malaticcio, e irresoluto», privato del tutto della sua volontà: «Davanti al mio carnefice non ho mai potuto volere» (p. 1037). Il 'verme' ha caratteristiche però che lo rendono eccezionale nella negatività. Episcopo ne risulta cosciente nel suo racconto al «signore» poiché sottolinea spesso l'incapacità di quest'ultimo nel comprendere le sue sofferenze, i misteri, l'«orrore vago» che ha origine nei suoi «abissi» interiori (p. 1086). Dopo aver annunciato il suo *euangelion* della fraternità, Episcopo rivendica la superiore sapienza di chi è ritenuto «abietto e quasi idiota»: «No, voi non potete intendere. Pure, è così. C'è chi cammina in mezzo a un popolo come in mezzo a una foresta d'alberi tutti eguali, indifferente; ma c'è qualcuno, continuamente ansioso, che cerca in ogni volto la muta risposta a una muta do-

⁶³ Nell'etimologia del nome c'è il tratto semantico della forza, cfr. *Dictionary of American Family Names*, III, a cura di P. HANKS, Oxford University Press, New York 2003, p. 581: «Olandese: derivato dal nome personale medievale *Wanshart*, formato con gli elementi *wan* 'speranza', 'attesa' + *hart* 'forte', 'coraggioso'» (trad. mia).

manda» (p. 1058). Vi si può leggere un ricordo delle *Corrispondances* di Baudelaire («l'homme y passe à travers des fôrets de symboles»); ma i «vivants piliers» qui divengono invece gli uomini che dicono la «muta domanda», la richiesta di un affetto fraterno, al 'veggente' che solo può interpretarla, comprenderla avendo «qualcosa di Gesù». Egli rivendica una capacità fantastica, ancora una volta antinaturalistica, di cogliere i rapporti segreti, la profonda unità tra gli uomini. Con un'evidente «prevaricazione dell'autore sul personaggio»⁶⁴, nel segno di una ennesima trasposizione, Episcopo «ha a sua disposizione, per condurre le sue indagini, per restituire i suoi stati d'animo, i mezzi espressivi di un poeta e di uomo di cultura»⁶⁵. Egli riesce, quindi, a intuire il destino comune degli uomini, la verità fondamentale che la gioia e il dolore sono ripetizione di avvenimenti già trascorsi che risalgono alla memoria in un circolo che sempre 'si rinnova', stando l'uomo in una condizione impermanente di multanimità, fondata, contro le 'illusioni' del credo positivista del «signore», su un incerto statuto dell'io e dell'identità (è detto altrove: «io non ero sicuro di essere io», p. 1042):

Presentimento, chiaroveggenza, vista interiore... Parole! Parole! Io ho letto nei libri. Non è così, non è così. Vi siete mai guardato dentro? Avete mai sorvegliata la vostra anima?

Voi soffrite. La vostra sofferenza vi pare nuova, *non mai provata*? Voi gioite. La vostra gioia vi pare nuova, *non mai provata*? Errore, illusione. Tutto è stato provato, tutto è accaduto. La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni (pp. 1039-1040).

In questa concezione mitico-religiosa dell'eterno ritorno, Episcopo continua a parlare secondo le sentenze bibliche. Il motivo della *vanitas vanitatum* e del «nihil novum sub sole» («quid est quod fuit? ipsum quod futurum est. Quid est quod factum est? Ipsum quod faciendum est», *Eccles.* I, 9) è infatti il concetto chiave intorno a cui si svolge la sua meditazione, combinandosi con le nuove frontiere della percezione che si vanno costruendo sulle macerie della crisi del positivismo e del naturalismo:

⁶⁴ PORCIANI, art. cit., p. 85.

⁶⁵ GOUDET, op. cit., p. 68.

E persi, d'un tratto, il senso della realtà; e fui circondato da quell'*atmosfera isolante* di cui vi ho già discusso una volta, e riebbi profondissimo il *sentimento dell' anteriorità di ciò che accadeva e stava per accadere*. Mi comprendete? Credevo ancora di assistere alla ripetizione inevitabile d'una serie di avvenimenti già avvenuti. Erano *nuove* le parole di Ginevra? Era *nuova* quell'ansietà dell'attesa? Era *nuovo* quel malessere che mi davano gli occhi di mio figlio rivolti troppo spesso, involontariamente forse, alla mia fronte, a questa maledetta cicatrice? *Nulla era nuovo* (p. 1081).

La consapevolezza di aver vissuto tutto e «assistito a tutti i fenomeni» fa sì che egli possa prevedere, a livello interiore, il futuro come ripetizione di gesti e fatti già accaduti, ad esempio conoscere Ginevra prima di averla incontrata: «Perché Ginevra in realtà somigliava quasi fedelmente alla figura che m'era balenata dentro?» (p. 1040). Tra le anticipazioni della psicologia del profondo di d'Annunzio è rilevante nell'*Episcopo* la capacità di implicare nella narrazione il «sentimento dell' anteriorità», quell'antiveggenza che sarà analizzata poi da Jung nel saggio sulla sincronicità e che legandosi al sogno, al meraviglioso alle premonizioni, «ai momenti telepatici», ricorrerà frequentemente dal *Notturmo* al *Libro segreto*⁶⁶. *Episcopo* vive una realtà telepatica e medianica che va molto al di là del visibile, nella sua capacità di percepire i fatti più misteriosi che nello stesso momento vengono anticipati nel suo pensiero inconscio: «Mentre ero sul punto di uscire nella strada, udii la voce di Ciro che mi chiamava. Ebbi proprio una sensazione *reale*, come dalla risata, come dai rumori» (p. 1085). Val la pena di richiamare quanto dice Jung sul fenomeno, riferendosi agli eventi futuri: «Essi infatti non sono evidentemente sincroni, ma sincronistici, poiché vengono vissuti al presente come immagini psichiche, quasi che l'evento obiettivo fosse già presente»⁶⁷. L'anticipazione nell'*Episcopo* non è che una ripetizione, e l'iterazione attiene alla struttura del racconto, alla sua sostanza stilistica. Si è sostenuto con acribia che

⁶⁶ M. N. FERRARA, *D'Annunzio e Jung: inconscio, linguaggio e mito*, «Quaderni del Vittoriale», 19, gennaio-febbraio 1980, p. 15.

⁶⁷ C. G. JUNG, *Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge* (1952), trad. italiana: *La sincronicità come principio di nessi acausali*, in ID., *Opere*, ed. diretta da L. Aurigemma, vol. 8, *La dinamica dell'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 474; cfr. per l'episodio dello scarabeo e dell'ape, come esempio di sincronicità in Jung e d'Annunzio, M. N. FERRARA, *Religiosità e creatività in Gabriele d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 28, luglio-agosto 1981, p. 27.

l'iterazione nell'*Innocente*, connessa dall'autore al *leitmotiv* wagneriano⁶⁸, sarebbe da distinguersi dalla tipologia della ripetizione nell'*Episcopo*⁶⁹, ma pure lo stesso autore parla di «affinità di forma oltre che di moralità nascosta»⁷⁰ tra i due testi. Se la sensualità, la lussuria⁷¹, l'inettitudine, la malattia della volontà impediranno l'ascesa al «"bene operare"»⁷² dei due protagonisti con funeste conseguenze, le somiglianze formali riguarderanno appunto lo statuto della ripetizione, pur a volerne distinguere la diversa natura tra i due individui. I gruppi di parole e immagini che si richiamano secondo un motivo ricorrente anche a distanza, assumendo talvolta valore di contrappunto, costituiscono comunque una significativa preparazione dell'*Innocente*, in cui «la semplicità dello stile» (p. 1028), più ordinariamente narrativo in una sintassi ricomposta, si presta ad una applicazione consapevole della tecnica musicale che culminerà nella prosa sinfonica del *Trionfo*. Sembrano degni di nota diversi esempi di questa «tessitura drammatica dominata dal destino della "ripetizione"»⁷³ che caratterizza l'*Episcopo*, tra cui il motivo delle grida non umane della partoriente Bedetti e quello del sangue:

Un altro grido, più lungo, come d'una persona assassinata, ci giunse, a traverso il soffitto; e poi un altro grido, più lungo, più straziante ancora, che io riconobbi, che io avevo già udito in una notte lontana [...]. Ma gli urli continuavano [...]. Era come l'agonia d'una bestia male sgozzata. Io ebbi la visione del sangue (p. 1084).

⁶⁸ Vedi la lettera ad Hérelle del 23 marzo [18]92, in *Carteggio d'Annunzio-Hérelle*, cit., p. 79 e cfr. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, cit., p. 97

⁶⁹ E. DE MICHELIS, *Le ripetizioni*, in ID., *Ancora d'Annunzio*, Edians, Pescara 1987, p. 192.

⁷⁰ Lettera a Emilio Treves del 5 agosto 1891, in D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, cit., p. 94.

⁷¹ Con Hermil anche Episcopo è personaggio «ben dannunzianamente sensuale anch'egli di là dalle schermature» (I. CIANI, *La religione nel primo d'Annunzio da 'Primo vere' al 'Trionfo della morte'*, «Quaderni del Vittoriale», 28, luglio-agosto 1981, p. 46; a Ginevra «lo lega una sensualità avvilita e miserabile» [...], e nella «sensualità e i suoi aspetti miseramente vili o feroci [...] sta il *punctum primun* del *Giovanni Episcopo*» (E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 109).

⁷² D'ANNUNZIO, *L'Innocente*, p. 415.

⁷³ RAIMONDI, *Alla ricerca del romanzo moderno*, cit., p. 262.

Le «urla» ripetono gli «urli» di Ginevra alla nascita di Ciro («urli non umani, irriconoscibili, urli di bestia al macello», p. 1075), mentre «la visione del sangue» richiama il momento della ferita di Episcopo: «da quella sera della ferita, m'era rimasta la paura del sangue, la visione del sangue» (p. 1037). Ciò anticipa l'episodio della drogheria, in cui va a lavorare Episcopo, quando il padrone va verso la catinella poiché «gli usciva il sangue dal naso: e, come egli camminava curvo per non macchiarsi la camicia, il sangue gocciolava a terra» (p. 1088). A sua volta l'episodio prepara l'apoteosi della visione del sangue nel finale. Episcopo sconvolto, camminerà sul pavimento della stanza divenuto un mare di sangue; torna sulle sue labbra la domanda di lady Macbeth: «Quanto sangue! Può un uomo contenere un mare di sangue?» (p. 1094).

Un altro motivo ricorrente è quello del sole. Esso scandisce i pochi episodi di gioia con Ginevra quando le «palme luccicano al sole» e tutto sembra nell'atmosfera di Pasqua risorgere. Dopo l'accesso all'Ade, sfiorato avvertendo l'odore delle acque sulfuree di Tivoli, gli olivi, simbolo cristiano e il sole che risplende, le campane a festa, tracciano il quadro se non di un inno, di un invito alla vita: «Venga, venga un poco qui, a godere il sole. [...] Il sole c'investe; il rombo delle campane ci passa sul capo» (p. 1049). Ma nel contrappunto del vano colloquio 'chiarificatore' con Ginevra, non a caso nel giorno di Ognissanti, che segna l'addio definitivo all'unione familiare, in una casa divenuta effettivamente «morta» e in cui ogni comunicazione è ridotta ad «un dialogo cinico» (cfr. p. 1068 e p. 1074), gli stessi elementi del sole e delle campane si mutano in segni funebri: «Mi ricordo: era l'Ognissanti; sonavano le campane; il sole batteva sul davanzale. Il sole, veramente, è la cosa più triste dell'universo» (p. 1072). Di fronte ad «una corona di semprevivi con un nastro nero» (p. 1073), il personaggio avverte ancora una volta sensazioni già provate, si rinnova l'atmosfera della stanza mortuaria della sorella, segnata da una «riga gialla, diritta, acutissima» di sole che «splendeva sinistramente» (p. 1072), la stessa che accompagna ogni suo ricordo doloroso e che presagirà all'omicidio: «Notate, signore, una cosa. Da uno spiraglio [...] scendeva *la striscia di sole*» (p. 1088). Verso la conclusione dopo la corsa di padre e figlio nel «sole feroce» che riduce piazza Barberini ad un «lago di fuoco bianco», le strisce di sole sul pavimento disegnavano «esattamente

il rettangolo della finestra, e l'ombre delle rondini ci giocavano» (p. 1093). La parabola del sole, che accompagna il percorso di Episcopo, come psicopompo che «può condurre gli uomini con sé e, tramontando, farli morire»⁷⁴, si intreccia qui con il motivo delle rondini, che trova uno spazio molto particolare anche nell'*Innocente*, scandendo la catarsi di amore e morte di Giuliana ed Hermil nello scenario di Villalilla⁷⁵. Nell'*Episcopo* il motivo è preceduto da quello sinonimico dei passeri che cinguettano sul tetto della stanza della sorella morta, nel brano prima citato, dove pure fa da *pendant* il motivo della striscia di sole:

Ma sul tetto una gran moltitudine di passeri faceva un cinguettio accorante, continuo, senza fine; e sotto il tetto, sotto la grondaia, sul muro grigio, nell'ombra grigia, una striscia di sole [...] e *sentivo* dietro di me (comprendete?) mentre i miei orecchi erano pieni di quell'immenso cinguettio, *sentivo* dietro di me il silenzio spaventevole della stanza, quel silenzio freddo che è intorno ai cadaveri (pp. 1072-73).

L'ininterrotto cinguettio dei passeri sembra avere qui solo il valore di contrappunto del silenzio della stanza mortuaria, ma quando sarà vicina la morte di Ciro e di Wanzer, ancora degli uccelli, le rondini volano «rasente, come per venir dentro»: nei due brani, allora, è da cogliere la stessa base archetipica, per cui in Omero le anime dei defunti cinguettano e nella leggenda plutarchea, ripresa poi da Schiller, Ibico in punto di morte vede uno stormo di gru⁷⁶.

Nel finale è da leggersi l'ultima 'coincidenza significativa' del chiaroveggente Episcopo che attende «quella rondine», la stessa che è entrata quando è morto il figlio, e che dovrà accompagnare la sua

⁷⁴ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1984, p. 140.

⁷⁵ «Udivo i gridi delle rondini più numerosi [...]. Sentivo la vita scorrere, il tempo fuggire. E quel sole e quei fiori e quegli odori e quei romori e tutto quel riso della primavera troppo aperto mi diedero per la terza volta un senso di ansietà inesplicabile» (p. 448). Hermil ravvisa che il contesto che prelude al nuovo arrivo delle rondini sia chiaramente mortuario poco dopo (p. 449): «Solo più tardi, nelle ore che seguirono, potei comprenderlo; quando seppi che un'immagine di morte e un'immagine di voluttà insieme avevano avevano inebriata la povera creatura e che ella aveva fatto un voto funebre nell'abbandonarsi al languore del suo sangue».

⁷⁶ Cfr. JUNG, *Sincronicità come principio di nessi causali*, cit., p. 468 e p. 471 in nota.

morte che, ancora con una ripetizione, dice avverrà «prima di sera»: «Prima di sera, morirò; vi prometto che morirò [...]. Che è questo bene che mi prende? Prima di sera, oh, prima di sera» (p. 1094). L'unico «bene», che restituisce una dimensione tragica e sacrale alla farsa familiare, è quindi la morte, che gli sopraggiunge dopo aver pensato alla purezza di Ciro, al quale deve ricongiungersi, a patto che il passato si faccia presente:

Entrò una rondine...
Lasciate entrare... quella rondine...

così che l'*omen* della ripetizione sospenda la distanza tra tempo della storia e tempo del racconto, annulli il confine tra fantastico e reale, tra desiderio e sogno, nel 'vero' del già vissuto.

Enza Lamberti

SVEVO, DARWIN E IL DARWINISMO

Le teorie darwiniane, direttamente conosciute da Svevo¹ o mediate da altri autori, Emile Zola, Francesco De Sanctis e, più tardi, Herbert Spencer, contribuiscono a rendere complessa e poliedrica la sua produzione letteraria. L'interesse per questo «eroe del pensiero moderno» emerge sin dai primi anni della sua formazione culturale, nonostante risulti difficile operare una netta distinzione tra Darwin e il darwinismo, tra lo studio diretto della teoria e l'interpretazione di essa. Oltre i numerosi riferimenti a discipline scientifiche, quali la biologia e le scienze naturali, in quasi tutte le opere sveviane, le idee di quel "genio" di fine Ottocento sembrano costituire la struttura riflessiva di alcune sue opere. È con il racconto *La buonissima madre*, di incerta datazione, che Svevo pare affermare l'ammirazione per lo scienziato, pur ironizzando sulla radicalizzazione del suo pensiero. Non a caso Amelia, la «buona fanciulla», ostacolata dai propri genitori nel matrimonio con il cugino Roberto, viene lodata per le «materie positive: Le scienze naturali specialmente. Balbettava Darwin»².

La lettura di Darwin è documentata da tre lettere alla moglie Livia, una non datata del 1897³, un'altra del 14 maggio 1898⁴ e l'ultima, la più significativa, del 15 maggio 1898, in cui dichiara di

¹ Tutte le opere di Svevo sono state raccolte nei Meridiani Mondadori: I. SVEVO, *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. BERTONI, saggio introduttivo e cronologia di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004 (contrassegnato dalla sigla TS); I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. BERTONI, saggio introduttivo e cronologia di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004 (contrassegnato dalla sigla RSA); I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. PALMIERI e F. VITTORINI, saggio introduttivo e cronologia di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004 (contrassegnato dalla sigla R). A tal proposito cfr. *Del sentimento in arte* (RSA), p. 841.

² Cfr. *La buonissima madre* (RSA), p. 269.

³ Cfr. I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. MAYER, dall'Oglio, Milano 1966, p. 70.

⁴ Ivi, p. 84.

avere «letto nel Darwin la teoria del sangue misto nei cavalli»⁵. Poco prima che Svevo mettesse mano alla stesura delle commedie giovanili, un altro dei suoi grandi mediatori culturali, De Sanctis, aveva compreso e diffuso la portata rivoluzionaria del pensiero darwiniano:

Darwin non fu solo lo storico, fu il filosofo della natura, e dai fatti e dalle leggi naturali cavò tutta una teoria intorno ai problemi più importanti della nostra esistenza, ai quali l'umanità non può rimanere indifferente. E da questo aspetto Darwin, fu e sarà per suo quarto d'ora una forza dirigente, la cui presenza si sente in tutti gl'indirizzi⁶.

Come sostiene il De Sanctis «oggi chimica, storia naturale, anatomia, fisiologia, patologia non sono più studi speciali, ma fanno parte della cultura generale, e senti la loro influenza nella scienza, nella letteratura, nell'arte e fino nella vita comune»⁷. Lo stesso Svevo, qualche anno dopo, non farà che riprendere questa idea, affermando che le opere di Darwin sono «vere battaglie che avevano apportato tale rivoluzione nel mondo delle idee, quanto nel mondo reale ne avevano prodotta le battaglie di Napoleone»⁸. Già a partire dal 1883 aveva iniziato a scrivere la commedia in due atti, *Le teorie del conte Alberto*⁹, in cui il motivo centrale della vicenda ruota intorno alla legge dell'«ereditarietà», sicuramente mutuata dall'impostazione evoluzionistica data da Zola al famoso ciclo romanzesco dei *Rougon-Macquart*, che si apre con la dichiarazione «l'ereditarietà ha le sue leggi come il peso». Il conte Alberto, personaggio apparentemente estraneo ai formalismi borghesi, si serve della «legge dell'eredità» per risolvere un problema convenzionale: sposare una donna illibata, mansueta, e soprattutto costituzionalmente sana. Alberto sostiene la «legge dell'eredità» in maniera del tutto insolita: non secondo una corretta interpretazione delle teorie di Darwin, ma alterandola in maniera caricaturale che, anziché conferire alla legge dei connotati fisico-biologici, la forza verso un'istanza morale. Alberto di

⁵ Ivi, p. 88.

⁶ Cfr. CH. DARWIN, *Il darwinismo nell'arte* (1883), in *Opere*, vol. XIV, Einaudi, Torino 1972, p. 458.

⁷ Cfr. DE SANCTIS, *Il darwinismo nell'arte*, cit., p. 460.

⁸ Cfr. *Del sentimento in arte* (TS), pp. 841-2 e anche *La coscienza di Zeno* (R), p. 957.

⁹ *Le teorie del conte Alberto* (TS), pp. 19-58 (l'Introduzione, pp. 1196-1214).

Wolfenbüttel, professore di storia naturale, spinto dall'amore, sarà poi costretto a rinnegare la «teoria dell'eredità e dell'atavismo», che lo costringerebbe ad attribuire alla futura moglie le caratteristiche della donna adultera e menzognera, perché tale è la madre di lei:

Insomma tu sai qualche cosa di male? Io spero dalla tua franchezza che non mi nasconderesti nulla. Io debbo dirtelo: Se dopo legatomi apprendessi per esempio che la madre di Anna ha mancato ai suoi doveri, io non dormirei più le mie notti tranquille. Al dover supporre in essa qualche difetto che ancora non avesse avuto agio a manifestarsi ma che per natura, per destino, dovrebbe comparire in essa o nei miei figliuoli a gustarmi la gioia della vita io sarei in felicissimo¹⁰.

Questa commedia si inserisce in un periodo ben preciso della produzione di Svevo, quello "darwiniano", in cui vengono prodotti anche altri testi: il racconto *La buonissima madre* e i frammenti di saggi *L'uomo e la teoria darwiniana* e *La corruzione dell'anima*¹¹. Se nei saggi il discorso sul darwinismo si rivela più complesso perché contaminato da una stratificazione di altri rapporti culturali, da Schopenhauer a Nietzsche, la commedia e il racconto affrontano una particolare variazione del problema: non tanto la teoria darwiniana in quanto tale, quanto i suoi influssi su strati sociali di media cultura, spinti anche a banalizzarla.

Nel racconto, *Argo e il suo padrone*, il ricorrente tema sveviano del tentativo pedagogico fallito trova la variante più caricaturale: insegnare per il progresso dell'umanità¹². Il padrone impartisce alla povera bestiola «venti» o «cento» lezioni, ma nonostante le «busse e i pezzettini di zucchero», Argo si sottrae a quell'inutile «tortura». La lotta è tanto lunga quanto quella che il padrone si è prefisso contro se stesso: è la lotta per la vita degli altri e per la propria, una sorta di misconoscimento del proprio io il cui risultato «fu un trionfo».

Alberto, sulle orme di Darwin, insiste sul valore dell'educazione, utile per il progresso e il perfezionamento dell'umanità. Nella scena V del I atto espone alla reticente Anna «le osservazioni» di Lubbock

¹⁰ Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 34.

¹¹ *La buonissima madre* (RSA), pp. 267-286 (l'Introduzione, pp. 999-1015); *L'uomo e la teoria darwiniana* (TS), pp. 848-850 (l'Introduzione, pp.1618-1624); *La corruzione dell'anima* (TS), pp. 884-886 (l'Introduzione, pp. 1663-1674).

¹² Cfr. *Argo e il suo padrone* (RSA), p. 99.

«sulle formiche»¹³ (noto filosofo naturalista spesso menzionato da Darwin a proposito della variabilità dei caratteri all'interno della stessa specie¹⁴), la polarizzazione dello zucchero, gli esperimenti sul capello osservato al microscopio; una situazione analoga ritornerà nella *Coscienza di Zeno*, quando Guido si vanterà di aver insegnato ad Ada alcune cose sulle vespe¹⁵, e nella *Rigenerazione*, dove l'omonimo personaggio, corteggiatore pedagogo, spiegherà a Renata alcune nozioni di anatomia¹⁶. La «legge dell'eredità» sostenuta da Alberto affonda le sue radici nel XII capitolo dell'*Origine delle specie* (*Variation of Animals and Plants under Domestication* (1868); *Variazione degli animali e delle piante allo stato domestico*), in cui l'autore descrive le misteriose leggi che regolano la trasmissione dei caratteri negli esseri viventi. Uno dei punti fondamentali della teoria dell'evoluzione, infatti, è che le modificazioni attuate mediante la selezione naturale, accumulandosi, si trasmettono ai discendenti, tanto che «la parte fondamentale dell'organizzazione di ogni essere vivente è dovuta all'eredità»¹⁷. La teoria radicale sostenuta da Alberto¹⁸ non collima con quella darwiniana, anzi sembra esserne una caricatura, proprio perché dalla sfera fisico-biologica si sposta a quella morale. Anche se nell'*Origine dell'uomo* Darwin pensa «che le tendenze virtuose siano più o meno fortemente ereditate; perché [...] ha sentito dire di casi in cui la voglia di rubare e la tendenza alla menzogna sembravano trasmettersi in certe famiglie agiatissime [...]. Se si possono trasmettere le cattive tendenze, è possibile che anche le buone lo siano»¹⁹, è pur vero che nella chiusa del discorso il suo atteggiamento rimane prudente, perché non giunge mai ad affermare dogmaticamente le proprie congetture. Così se il prudente e modesto Darwin, nell'*Origine dell'uomo* rimane ancorato alla probabilità, il

¹³ Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 27.

¹⁴ Cfr. CH. DARWIN, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of favoured Races in the Struggle for Life* (1859); trad. it. *L'origine delle specie*, Bollati Boringhieri, Torino 1967, p. 115.

¹⁵ *La coscienza di Zeno* (R), p. 851.

¹⁶ *La rigenerazione* (TS), p. 625.

¹⁷ Cfr. DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., p. 257.

¹⁸ Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 34.

¹⁹ Cfr. CH. DARWIN, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* [1871]; trad. it. *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale*, Rizzoli, Milano 1977, p. 122.

protagonista delle *Teorie*, la protagonista della *Buonissima madre*²⁰ e l'Emilio di *Senilità* si rivelano ottusi ed estremamente convinti dei loro ragionamenti. È evidente che l'osservazione di Alberto che «un rampollo non prova nulla mentre trasmette ai discendenti il carattere dei precedenti»²¹ deriva da alcune osservazioni di Darwin e, in particolare quando, nell'*Origine delle specie*, lo scienziato spiega che è difficile capire

perché la stessa particolarità, nei diversi individui della stessa specie o nelle diverse specie, sia talvolta ereditata e talaltra no; perché certi caratteri del nonno o della nonna o di antenati più lontani riappaiono in un discendente; perché una particolarità si trasmette spesso da un sesso a entrambi i sessi, oppure a un solo, e più comunemente, ma non esclusivamente, al sesso simile²².

Ecco perché il vecchio Zeno delle *Continuazioni*, fondatore di una vasta famiglia, è ossessionato all'idea della somiglianza: per decifrare la misteriosa legge delle discendenze, scruta instancabilmente i volti dei figli e dei nipoti, e giunge, dopo vari tentativi, alla conclusione che «l'evoluzione della carne è un grande mistero»²³. Nel racconto incompiuto, *La buonissima madre*, Amelia, la donna che sposa lo zoppo Emilio Merti, è particolarmente incline agli studi scientifici, come la Pauline della *Joie de vivre* di Zola; ma, a differenza di Alberto, che si è rifugiato nella scienza per fanatismo, in Amelia si manifesta una sorta di egocentrismo: la sua sottomissione alle teorie dell'ereditarietà assume i toni del reclamo imperioso, del desiderio di asservire la realtà ai propri fini. Consapevole della «genesì delle mani e dei piedi e di molte altre cose ancora», si mirava nello specchio e pensava che nessun antenato avesse avuto i suoi «occhi azzurri», «piccoli», «irrequieti», «aderenti alla radice del naso»²⁴. «Del resto – afferma sarcasticamente Svevo – anche Darwin aveva parlato degli antenati dell'uomo e non dei suoi propri»²⁵, neppure lui «seppe impedire ch'ella sposasse il milionario il quale venne e fece la sua brava dichiarazione». Un personaggio, quindi, che sembra

²⁰ Cfr. *La buonissima madre* (RSA), p. 269 e sgg.

²¹ Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 46.

²² Cfr. DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., p. 88.

²³ Cfr. *Le confessioni del vegliardo* (R), p. 1151.

²⁴ Cfr. *La buonissima madre* (RSA), p. 270.

²⁵ Ibidem.

essersi convertito a un dio che non promette una vita ultraterrena, ma che le dà delle certezze scientifiche, smentite però giorno dopo giorno, perché travolta da eventi improvvisi e incontrollabili. Le paure di Amalia, ossia la somiglianza dei figlioli di secondo letto con il primo uomo della madre («Un giorno Darwin le disse che i figlioli del secondo marito erano un po' parenti del primo»²⁶), risentono di un famoso studio di Darwin dedicato all'azione diretta ed immediata che può esercitare l'elemento maschile «[...] nel caso degli animali, sulla susseguente progenitura delle femmine con un secondo maschio»²⁷. Darwin riporta l'esempio della cavalla di Lord Morton «di razza araba quasi pura» che «dopo essere stata incrociata con un quagga maschio, produsse un meticcio [...] più tardi essa diede, con un cavallo arabo nero, due puledri».

Nella *Coscienza di Zeno* lo spunto darwiniano della «fedeltà fisica» delle bestie serve a Zeno per convincere Carla a non abbandonarlo. Da un lato Zeno si paragona al quagga, animale inferiore al cavallo, ma che lascia tracce indelebili nei suoi accoppiamenti; dall'altro cerca di convincersi che Carla è sua per il principio secondo il quale il primo accoppiamento lascia tracce per tutta l'attività riproduttiva della femmina (telegonia)²⁸. I timori di Amelia circa la somiglianza tra il marito e la figlia illegittima sembrano riecheggiare un'analogia situazione della *Madeleine Férat* (1868) di Zola, in cui la figlia della protagonista somiglia incredibilmente al suo primo amore; anche nei *Rougon-Macquart* Nana, figlia di Gervaise e Coupeau, «somiigliava in modo sorprendente, soprattutto nell'infanzia, a Lantier, il primo amante di sua madre, come se questi avesse fecondato la donna per sempre»²⁹.

Svevo riprende anche la teoria di Darwin sulle specie viventi che sono il risultato di lente modificazioni accumulate per via ereditaria, a causa di vari fattori tra cui ha un ruolo di spicco la «selezione naturale», prodotta da quella legge universale che è appunto la «lotta

²⁶ Ivi, p. 280.

²⁷ Lo studio è *Variazione degli animali e delle piante allo stato domestico*, il cui cap. IX comprende il paragrafo *Intorno all'azione diretta ed immediata dell'elemento maschile sulla forma materna*, pp. 359-67.

²⁸ Cfr. *La coscienza di Zeno* (R), p. 901.

²⁹ E. ZOLA, *Le Docteur Pascal* (1893); in *Les Rougon-Macquart*, vol. V, Gallimard, Paris 1967, p. 1007; trad. di M. LAVAGETTO.

per l'esistenza» («struggle for life»): Maria, la violinista ne *L'avventura di Maria*, padroneggia nevroticamente il suo strumento con il quale pensa di giustificare la sua inettitudine e il suo narcisismo e di trionfare contro il rivale in arte, Janson; nella *Coscienza*, durante un'esibizione di Guido in casa Malfenti, Zeno nutre un senso di invidia e di inferiorità. Nel frammento del saggio *L'uomo e la teoria darwiniana* Svevo si rivolge a coloro che «guardano con occhio critico il progresso umano», gli unici a sapere che la difficoltà non consiste nello scoprire, ma nel «sapere quello che si è scoperto»³⁰. Il testo, nato da una conferenza tenuta a Berlino nel 1907, è imperniato sulle osservazioni dell'entomologo, padre Erich Wasmann, che aveva apportato notevoli contributi alla teoria darwiniana «coi suoi studi sui parassiti e ospiti delle varie specie di formiche»³¹ e aveva posto l'accento sull'importanza della «cooperazione» o della «selezione amichevole», sminuendo il ruolo della selezione naturale nell'«evoluzione delle specie», pur dichiarandosi d'accordo con Darwin ed Haeckel, «finché si rimaneva nel campo dell'evoluzione ma non nell'evoluzione da specie a specie»³².

Il ricorrente motivo delle bestie, «perfette ed infallibili»³³ – presente anche in *Argo e il suo padrone*³⁴, nell'*Uomo e la teoria darwiniana*³⁵, nella *Corruzione dell'anima*³⁶ e nell'*Apologo del Mammuto*³⁷ – deriva da Darwin e Svevo lo utilizza per spiegare la differenza tra uomini e animali, destinati, questi ultimi, a un «arresto di sviluppo» e sottratti al vero senso della vita quale l'evoluzione, sebbene nella *pièce* teatrale del 1926-'27, *La rigenerazione*, per meglio evidenziare la differenza tra i due generi viventi, esprime, attraverso il personaggio di Emma, il concetto che nemmeno gli animali sfuggono alla morte, ma, almeno, per natura e involontariamente, ignorano la sua

³⁰ Cfr. *L'uomo e la teoria darwiniana* (TS), p. 849.

³¹ Ivi, p. 848.

³² Ibidem.

³³ Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 30.

³⁴ Cfr. *Argo e il suo padrone* (RSA), p. 100.

³⁵ Cfr. *L'uomo e la teoria darwiniana* (TS), p. 849.

³⁶ Cfr. *La corruzione dell'anima* (TS), p. 885.

³⁷ Cfr. *L'apologo del Mammuto* (TS), p. 888.

esistenza³⁸. È nel racconto del 1927, *Argo e il suo padrone*, che Svevo tocca un tema già sviluppato nella *Corruzione dell'anima*: la differenza tra l'uomo e l'animale e la riuscita all'evoluzione solo del primo. E se l'uomo «non sa il piacere delle busse che cessano» e «cambia d'umore ad ogni istante come una lepre furba di direzione. Invece ce ne vuol altro per far cambiare d'umore al cane». Nel frammento dell'*Uomo e la teoria darwiniana*, affermando che «Questi uomini somigliano a certi animali che hanno un maggior numero di gambe di noi. Lo sviluppo di queste gambe è evidentemente un maggior sviluppo ma d'altra parte rappresenta per sé solo un arresto definitivo di sviluppo»³⁹, Svevo elabora un'intelligente interpretazione della teoria darwiniana. Darwin, infatti, parla spesso dell'«arresto di sviluppo» che può colpire un organismo che non ha una «tendenza innata allo sviluppo progressivo»⁴⁰. Svevo, però, sembra ribaltare il concetto: la tendenza alla specializzazione costituisce già un arresto di sviluppo, perché impedisce al soggetto di evolvere e lo «cristallizza» nella sua ultima forma⁴¹. Così pure in *Una burla riuscita* Mario Samigli ammirerà gli «animali che camminano, animali utilissimi che possono [...] disdegnare coloro che volano, cui il piacere di volare tolse ogni desiderio di altro progresso»⁴².

Anche nelle *Favole* le questioni spiegate dal professore si rifanno alle ricerche di Darwin⁴³, che nell'*Origine delle specie* ricorda di aver allevato numerose razze di colombi e di essersi «pienamente convinto della giustezza dell'opinione comune dei naturalisti, secondo la quale derivano tutte dal piccione terraiolo (*Columbia livia*)»⁴⁴. La riformulazione sveviana si può interpretare in più sensi: esprime la preoccupazione sugli eccessi della lotta per la vita (es. rischi legati alle capriole dei colombi) e, forse, anche l'idea che la vittoria nella lotta richieda non tanto una forza autentica ed esaustiva, ma un'ingannevole astuzia. L'uomo, dice Svevo, in quanto

³⁸ Cfr. *La rigenerazione* (TS), p. 621. Cfr. anche *RSA*, p. 115.

³⁹ Cfr. *L'uomo e la teoria darwiniana* (TS), p. 849.

⁴⁰ Cfr. DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., pp. 509, 273, 187 e sgg.

⁴¹ Cfr. *La corruzione dell'anima* (TS), p. 885.

⁴² Cfr. *Una burla riuscita* (RSA), p. 264.

⁴³ Cfr. *La coscienza di Zeno* (R), p. 652.

⁴⁴ Cfr. DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., pp. 208-209.

il più debole fra gli animali, è il vincitore dello «struggle for life»; gli animali adeguano i propri organi alle necessità ambientali, l'uomo invece, colpito dalla malattia dell'anima, quale la riflessione o la presa di coscienza, è per eccellenza malcontento, insoddisfatto, inadattato (alla lettera "inetto" è colui che non si adatta) e quindi in grado di sopravvivere a tutti i cambiamenti ambientali. In *Argo e il suo padrone* Svevo esordisce dicendo che l'omonimo cane del racconto «non era un personaggio molto importante neppure fra'cani» tanto che «i cacciatori dicevano che non fosse di razza molto pura perché il suo corpo era un po' troppo lungo». La differenza fra Argo e i suoi simili si nota proprio nel momento in cui, con stupore ed invidia, il suo padrone apprende la notizia da un giornale che in Germania viveva «un cane che sapeva parlare». L'iniziale valorizzazione del cane si annienta con la descrizione di un altro simile, forse lo stesso che «dorme alla catena» nel racconto *La madre*, vicino all'abitazione di Argo e del suo padrone, «ch'è alla catena il giorno intero. Ma ne soffre!» perché «il poverino... crede che la catena sia una necessità per tutti i cani»⁴⁵.

Nella *Corruzione dell'anima* la storia del genere umano inizia con una riscrittura parodica della creazione:

Ma non da tutti gli animali il processo continuò. Intanto qualcuno di essi appena uscito dalle mani del Creatore, proprio come era, piccolo e tuttavia un'immagine dello stesso caos in cui gli organi della respirazione si confondevano con quelli della digestione e i raggi di luce e le vibrazioni dell'aria erano utilizzate dagli stessi tessuti, s'accontentò e si sprofondò nell'acqua, nel fango o nell'aria e si disse soddisfatto. Da lui col malcontento l'anima era perita e continuò a vivere ma della vita più bassa non conoscendo che l'assimilazione e la riproduzione e perdette la vita intensa, quella che segna il tempo. Rimase identico a se stesso definitivamente cristallizzato⁴⁶.

Secondo Darwin l'uomo, come ogni essere animale, prova occasionalmente un senso di scontentezza, soprattutto quando la sua coscienza si trova in conflitto tra istinti egoistici ed istinti sociali⁴⁷; Svevo, invece, sottopone questa concezione a un processo metamorfico rivestendola di pessimismo: il malcontento è per lui

⁴⁵ Cfr. *La madre* (RSA), p. 96 e p. 107.

⁴⁶ Cfr. *La corruzione dell'anima* (TS), pp. 884-885.

⁴⁷ Cfr. DARWIN, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 112.

uno stato d'animo impresso fin dalla creazione, inevitabile per la sofferenza dell'uomo, da cui si difende con la costruzione di «ordigni», «idee», «organi»⁴⁸:

Certi animali crearono potenti organi d'offesa, zanne, artigli e corna, altri per assaltare o per difendersi si fecero velocissimi e appresero anche a volare...I più deboli inventarono la difesa e s'acquietarono anch'essi quando parve loro efficace abbastanza. Nacque il malcontento e torvo uomo.

Si spiega perché nel racconto del 1924, *La madre*, uno dei pulcini, il più «satollo», dalla «lanugine gialla» e perciò «disoccupato», sebbene riscaldato dal sole, confida ai suoi simili di aver saputo «che a questo mondo si può stare anche meglio»⁴⁹. Nelle *Favole* si fa ironicamente riferimento alla rielaborazione delle teorie darwiniane⁵⁰ compiuta da Herbert Spencer: in particolare al saggio *Le basi della morale*, che sottolinea l'importanza per il bene della collettività di un adeguato compromesso fra egoismo e altruismo, rammenta che la lotta per l'esistenza «ha luogo tanto tra i membri della stessa specie quanto tra i membri di specie differenti» e sostiene la legge «che tende sempre a elevare la felicità complessiva della specie, col favorire la moltiplicazione dei più felici e coll'impedire quella dei meno felici»⁵¹.

Alberto vince la sua debolezza fisica, che lo rende un «fanciullo malaticcio», con le «idee» e gli «studi», a cui si dedica con entusiasmo e determinazione. Non manca, nello «scherzo drammatico», un'allusione farsesca alle polemiche suscitate dalle scoperte di Darwin, soprattutto la possibilità di estendere all'uomo la teoria dell'evoluzione e l'importanza dell'analisi dei fossili, al fine di far emergere gli stadi evolutivi di una stessa specie. «Redella – afferma Alberto rivolgendosi a Lorenzo e forse alludendo allo stesso Darwin – un giorno gettò un calamajo sulla testa ad un suo amico che derideva le scoperte geologiche degli ultimi anni e pretendeva essere l'uomo sortito perfetto dalle mani del Creatore»⁵². Il dottor

⁴⁸ Cfr. *La corruzione dell'anima* (TS), p. 885.

⁴⁹ *La madre* (RSA), p. 122.

⁵⁰ Cfr. *La coscienza di Zeno* (R), p. 654.

⁵¹ Cfr. H. SPENCER, *Principles of Morality* (1879); trad. it. *Le basi della morale*, Bocca, Torino 1904, p. 14 e pp. 172-173.

⁵² Cfr. *Le teorie del conte Alberto* (TS), p. 48.

Redella si presta ad essere la parodia del radicalismo a cui la mentalità comune riduce lo scientismo positivista.

Arturo Marchetti e Ariodante Chigi, protagonisti del racconto del 1888, *Una lotta*, nel momento in cui vengono ammessi in casa di Rosina sembrano configurarsi come due tipi di animali, l'uno "debole" e l'altro "forte", se già nell'*incipit* Svevo li presenta, il primo, come «celebre poeta di N., l'altro, altrettanto celebre, come lottatore, schermitore, cultore dello "sport"»⁵³. E Rosina, attratta sia dalla bellezza effeminata di Arturo, sia da quella maschia dello *sportsman* Ariodante, tanto che «le virtù dell'uno andavano a detrimento dell'altro», non sa ancora a chi concedersi. Non deve stupire se lo scrittore triestino parteggia subito con il «povero Arturo», che «aveva passato la sua vita a leggere e a scrivere mentre il suo «gigantesco rivale...è persona che ne sedusse tante che una donna di più, una di meno, non gli altera il conto».

Arturo già in partenza perde la sua lotta, essendo Ariodante uomo che col suo grosso pugno avrebbe potuto schiacciarlo in modo che unica traccia del suo passaggio su questa terra sarebbero rimasti i suoi versi editi e inediti»; si consola se al pensiero di essere un «profeta disarmato che magari può venir bruciato vivo, ma di cui l'influenza sopravvive». A lui non resta che ammirare «prodezze, marcie forzate, tratti di forza muscolare» di quel «grosso cane che si lascia tirar le orecchie da bambini sapendo che molto male non gli possono fare». È con questa sicurezza che Ariodante vince la sua battaglia e chiude per sempre al «geniale poeta» quella porta di un uomo che, ormai trentacinquenne, aveva sperato di dare alla donna contesa «un cuore giovane, intatto»⁵⁴.

Così pure, nel capitolo *Il fumo* della *Coscienza* Zeno, è colto da un dubbio: forse si è riversato nel fumo per nascondere la sua incapacità e, quindi, la sigaretta ha celato il suo fallito tentativo di diventare «l'uomo ideale e forte che s'aspettava»⁵⁵. Anche in alcuni paragrafi di *La tribù* ricorrenti sono i termini «lotta», «lottatore»; Svevo attua una distinzione tra la tribù nomade e la tribù progressista: la prima è costituita da un solo individuo che lotta per la vita, nella seconda,

⁵³ Cfr. *Una lotta* (RSA), p. 7.

⁵⁴ Ivi, pp. 7-9.

⁵⁵ *La Coscienza di Zeno* (R), p. 633.

invece, «ogni suo membro era divenuto un lottatore per proprio conto»⁵⁶. Il membro più ragguardevole soggiogava i deboli vinti, fino a quando l'intera razza diveniva più forte per confrontarsi con gli altri popoli nel conflitto economico. Anche *Una vita*, presenta la visione deterministica di Macario, che rispecchia l'interpretazione dei neodarwinisti e di Spencer della teoria dell'ereditarietà, ma che contrasta con la concezione della variabilità degli organismi, propugnata da Darwin. Macario, «alle prese con il mare sferzato dal vento di terra»⁵⁷, spiegando ad Alfonso che «chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono più»⁵⁸, osserva le caratteristiche fisiche dei gabbiani, esempio di adattamento all'ambiente, e quello dei poeti contemplatori, immutabili e non soggetti ad alcuna trasformazione positiva. Ora il modo in cui Svevo tratteggia l'evoluzione dell'elefante, citando Darwin, rivela già quei caratteri di profonda originalità che connoteranno il suo darwinismo e che sembrano dirigersi verso una reinterpretazione personale, con innesti di altri autori. Darwin, infatti, non ha sostenuto che un organo «robusto», cioè particolarmente sviluppato, sia refrattario ai cambiamenti e alle variazioni; è, anzi, il contrario: «quando vediamo un organo o una parte sviluppati in grado o in maniera notevoli, è ragionevole supporre che essi siano molto importanti per questa specie; tuttavia in tal caso l'organo è particolarmente soggetto a variare»⁵⁹. Nella *Corruzione dell'anima*, come in altri casi, Svevo sembra prendere le mosse da una pagina darwiniana per poi condurre il ragionamento in direzioni impreviste⁶⁰. Darwin, infatti, contrappone le mutazioni dell'uomo, basate sull'invenzione di armi e di utensili (gli "ordigni"), a quelle degli animali inferiori, che

devono aver modificato la loro struttura corporea per sopravvivere in condizioni grandemente mutate. Devono essere divenuti più forti, o aver acquisito denti o artigli più robusti, per difendersi dai loro nemici; o devono diventare più piccoli per non venire scoperti e sfuggire al pericolo. Quando mangiano in regioni

⁵⁶ *La tribù (RSA)*, p. 56.

⁵⁷ Cfr. *Una vita (R)*, p. 104.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. *L'uomo e la teoria darwiniana (TS)*, p. 841 e Cfr. DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., p. 213.

⁶⁰ Cfr. *La corruzione dell'anima (TS)*, p. 885.

più fredde devono ricoprirsi di un pelame più fitto, od alterare la loro costituzione⁶¹.

Tuttavia, aggiunge Svevo, gli animali devono pagare un prezzo per diventare così perfetti e adatti alla vita, dunque felici, perché la morte dell'anima e la cristallizzazione degli organi implicano la perdita della «vera vita», della «vita intensa, quella che segna il tempo»: conducono, insomma, all'estinzione di quell'ambivalente istanza psichica che si chiama *coscienza*.

Negli articoli dei primi anni 1887-'93 ricorrono di frequente i termini «lotta» o «lotta per la vita», a testimonianza di un graduale e crescente interesse di Svevo per le teorie di Darwin. È il caso del brevissimo articolo pubblicato nel 1888 sull'«Indipendente», *L'Immortel*, dove Astier Paul, figlio di Léonard Réhu, protagonista del romanzo di Deudet, viene definito uno "struggleforlife"⁶² che si serve della teoria darwiniana per commettere, senza che la sua moralità venga intaccata, le più spregiudicate bassezze.

Nel racconto *Corto viaggio sentimentale* si fa riferimento all'ultima opera di Darwin, incentrata sull'utilità all'agricoltura dei vermi e dei lombrichi, che convertono la terra vegetale in «terra fertile». Ecco perché il signor Aghios a cui era stata raccontata l'evoluzione della roccia della Gran Bretagna ad opera di un «vermicello microscopico», sparpaglia la terra su un terreno carsico in Italia, nella speranza di ripetere la stessa e miracolosa impresa. Nel saggio del 1926, *Soggiorno londinese* ricorre il motivo della propria immagine riflessa, in cui il narratore ragiona sull'ordigno inutile, dei «grossi mustacchi», utili, invece, secondo Darwin, agli animali che grazie ad essi delimitano lo spazio e avvertono il pericolo.

La stessa *Autobiografia* darwiniana diventa per Svevo una fonte da cui assimilare, ma anche distorcere i dati biografici e i criteri teorici di Darwin, come nel saggio *Del sentimento in arte*, in cui lo scrittore triestino, convinto che «i grandi pensatori finiscono a Sant'Elena», afferma che in

Darwin qualunque commozione artistica agitava quel potente cervello ma non per portarlo a sofisticare sull'opera artistica, per

⁶¹ Cfr. DARWIN, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 171.

⁶² Cfr. *L'Immortel (TS)*, p. 1074.

ripiombarlo con maggior violenza alle abituali preoccupazioni e il vecchio ne soffriva quanto il giovane ne aveva goduto⁶³.

Nell'*Autobiografia* lo scienziato, infatti, svela il suo contraddittorio rapporto con l'arte perché confessa di essere privo di qualunque senso estetico. Se i classici gli risultano ostici, con l'eccezione di «qualche ode di Orazio, che ammirava molto», interessanti e piacevoli gli sembrano i drammi di Shakespeare e la poesia moderna⁶⁴. Darwin, prossimo alla vecchiaia, ha l'impressione che la competenza scientifica gli abbia atrofizzato il senso estetico verso le altre discipline; tratteggia, quindi, questo suo contraddittorio rapporto con l'arte, segnato da un'involuzione che lo priverà di qualunque senso estetico, soprattutto nel periodo della vecchiaia⁶⁵. È proprio nel '900, come testimoniano la lettera del 4 giugno alla moglie⁶⁶ e le stesse *Cronache familiari*, che i rapporti tra Svevo e il pittore triestino Umberto Veruda si incrinano, forse perché nella famiglia Veneziani poco simpatia suscitava l'autore del *Ritratto dello scultore*. Senza dubbio, come dimostrano questi scritti, Svevo non condivide l'ambizione totalizzante di un certo darwinismo banalizzato, positivisticamente convinto di poter ricondurre tutto a leggi e a meccanismi precisi, né apprezza la tendenza della teoria a diventare luogo comune, con il risultato che la «collettività – come dirà Zeno – vive di Darwin dopo di essere vissuta di Robespierre e di Napoleone»⁶⁷. La stessa figura dell'inetto, da Darwin ritenuta una figura atta a «progredire verso la perfezione» grazie alla «selezione naturale», diventa per Svevo un «abbozzo», un essere in divenire che si plasma su quanto gli sarà chiesto dalle esigenze sociali. Ed è proprio nel saggio *L'uomo e la teoria darwiniana* che lo scrittore triestino testimonia una particolare disposizione a guardare l'inetitudine non più come una condizione disagiata, come un marchio di inferiorità che condanna alla sconfitta, ma come una possibilità di rivincita o di sviluppo rispetto agli individui "sani", i

⁶³ *Del sentimento in arte* (TS), p. 842.

⁶⁴ Cfr. Ch. DARWIN, *The Autobiography of Charles Darwin (1809-1882)*. With original omissions restored (1958); trad. it. *Autobiografia 1809-1882*. Con l'aggiunta dei passi omessi nelle precedenti edizioni, Einaudi, Torino 1962, pp. 42-43.

⁶⁵ Ivi, pp. 10 e 25.

⁶⁶ Cfr. SVEVO, *Epistolario*, cit., p. 193.

⁶⁷ Cfr. *La coscienza di Zeno* (R), p. 957.

quali, essendo cristallizzati nella loro “normalità”, sono incapaci di un’ ulteriore evoluzione. L’inetto è colui che ha preso coscienza dell’esistenza, un “contemplatore”, è un eroe della *noluntas*, o comunque un rivelatore dei limiti del vitalismo non mediato dalla riflessione, antitetico ai “lottatori”, esecutori della *voluntas*. Di fatto Svevo assorbe la teoria dell’evoluzione in una più ampia e complessa concezione dell’uomo e del suo destino, in cui si giunge talvolta a drastiche contestazioni o reinterpretazioni delle idee di Darwin. Se – come afferma Matteo Palumbo in uno dei suoi ultimi lavori⁶⁸ – Darwin, Schopenhauer, Marx, Nietzsche e Freud costituiscono «un serbatoio di temi e di idee da cui Svevo attinge per disegnare la mappa dei suoi romanzi», è altrettanto vero che la “sconfessione” sveviana di Darwin sembra creare un’inedita coppia oppositiva: *eros* e *thanatos* questa volta camminano di pari passo; e la loro complementarietà è significativa, al fine di comprendere le diverse fasi dell’arduo lavoro di Svevo: assimilare, ribaltare e creare *ex novo*, a volte anche in modo inconsueto e del tutto originale, le fondamenta, su cui si era costruito e plasmato l’irripetibile Darwin.

⁶⁸ M. PALUMBO, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Carocci, Roma 2007, p. 135.

Enza Lamberti

L'OCCHIO SVEVIANO: SEDUZIONE O SUPERSTIZIONE?

Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio *crepitava*¹!

Nel IV capitolo di *Senilità*² Italo Svevo conferisce notevole importanza allo sguardo di Angiolina, ridicolizzando e sminuendo la *viris* di Emilio Brentani, un «impiegatuccio» di una società di assicurazioni che tenta più volte di possedere quella donna: la vorrebbe somigliante a un «giocattolo», forse a una bambola, come alcuni anni prima, esattamente nel 1879, aveva pensato l'avvocato Helmer di sua moglie Nora, protagonisti del dramma ibseniano *Et dukkehjem* (*Casa di bambola*)³. Ma con *Senilità* i ruoli si invertono: non è

¹ I. SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. PALMIERI e F. VITTORINI, Saggio introduttivo e Cronologia di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004, p. 438.

² *Senilità*: prima edizione Vram, Trieste 1898; seconda edizione con prefazione di I. SVEVO, Morreale, Milano 1927; terza edizione postuma, dall'Oglio, Milano 1938; quarta, dall'Oglio, Milano 1949; con prefazione di E. MONTALE, dall'Oglio, Milano 1966. Fra le edizioni rilevanti dal punto di vista testuale si segnalano: *Senilità*, in *Romanzi*, a cura di P. SARZANA, con un saggio introduttivo di F. GAVAZZENI, Mondadori, Milano 1985; *Senilità*, a cura di B. MAIER, Studio Tesi, Pordenone 1986; *Senilità*, in *Romanzi*, a cura di M. LAVAGETTO, testo stabilito, introdotto e annotato da N. PALMIERI, Einaudi-Gallimard, Torino 1993. Data la mancanza di autografi e materiali preparatori, risulta difficile risalire al periodo di composizione, a meno che non ci si voglia semplicemente attenere alle note del *Profilo autobiografico*, che situa l'ideazione del romanzo tra il 1892 e il 1894, periodo corrispondente alla conoscenza di Giuseppina Zergol, ispiratrice del personaggio di Angiolina.

³ La fama di Henrik Ibsen comincia proprio con questo dramma in un contesto di fondamentale importanza dal punto di vista storico-sociale: le prime battaglie femministe. Si consiglia l'edizione Einaudi del 1963, con la traduzione di Anita Rho.

più la donna a essere sedotta e abbandonata, ma l'uomo, vittima di uno strumento di seduzione apparentemente innocuo: lo sguardo femminile. Per Angiolina, Svevo usa, sin dalla prima apparizione, una incisiva aggettivazione, legata alla sfera visiva: «una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute»⁴. Una descrizione densa di meraviglia, questa, se si aggiunge l'«occhio limpido», che la faceva sembrare onesta, diversa e più potente delle altre eroine dell'universo letterario. La descrizione somatica di Angiolina altro non è che un presagio del suo essere infedele: la donna rincorsa e sognata da Emilio possiede occhi simili a fari di luce che abbagliano chi osa solo guardarli. Angiolina passeggia per le vie umide⁵ di Trieste civettando, «consapevole del movimento del suo occhio», compiaciuta di destare piacere in Giustini, un giovane impiegato, che si era fermato a contemplare la bellezza di quell'«invenzione», dallo stesso Emilio «creata con uno sforzo voluto».

Nella *Coscienza di Zeno*, Ada, fra tutte le pretendenti del protagonista, è l'unica ad avere «begli occhi alla ricerca dell'uomo ch'essa avrebbe ammesso nel suo nido»⁶, mentre Augusta – come in contrasto con il salotto elegante, fornito di mobili di stile veneziano e alla Luigi XIV, in cui si trova a leggere – si distingue per «lo strabismo tanto forte che, ripensando a lei dopo di non averla vista per qualche tempo, la personificava tutta»⁷. Nel capitolo della *Coscienza*, *La morte di mio padre*, singolare è la descrizione del dottore, che deve constatarne le gravi condizioni di salute. Oltre a riferire la

⁴ SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 404.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 436 («Poi tutto divenne brusco, orribile. La pioggerella monotona, triste che aveva accompagnato il dolore di Emilio con una nota mite che gli era sembrata ora compianto ed ora indifferenza, si mutò improvvisamente in uno scroscio violento. Un soffio di vento freddo, dal mare, aveva sconvolta l'atmosfera pregna d'acqua e venne ora a scuoterli, a toglierli al sogno che un istante felice aveva loro concesso»).

⁶ *Ivi*, p. 699. *La coscienza di Zeno*, Cappelli, Bologna 1923 (seconda edizione postuma con prefazione di S. BENCO, dall'Oglio, Milano 1930; terza edizione con prefazione di S. BENCO, Corbaccio, Milano 1938; successive ristampe nel 1947, 1957, 1960, 1962, 1964).

⁷ *Ivi*, p. 695.

sua età, quei quarant'anni che contraddistinguono molti inetti sveviani, Zeno accenna a una sua debolezza: quando si levava gli occhiali, «i suoi occhi accecati guardavano accanto o al di sopra del suo interlocutore e avevano il curioso aspetto degli occhi privi di colore di una statua, minacciosi o, forse, ironici». La caratterizzazione fisiognomica è fondamentale in questo caso, perché sottolinea la scissione del medico come uomo e come professionista: quando si toglie gli occhiali, si nota la sua profonda *humanitas* e, quando li rimette, «i suoi occhi ridivenivano quelli di un buon borghese», che esamina accuratamente le cose di cui parla. Il capitolo rivela un'affinità non solo con il racconto sveviano *Il malocchio*, ma anche con il *Dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson, soprattutto per lo sdoppiamento della personalità, che si materializza proprio nell'occhio⁸.

Evidentemente notevole dovette essere l'influsso di due poesie de *I fiori del male* di Charles Baudelaire, la *Benedizione* (*La femme va criant sur les places publiques:/«Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,/Je ferai le métier des idoles antiques,/Et comme elles je veux me faire redorer»* / In piazza la sua donna va gridando: «Se sono così bella da essere adorata,/ farò degli antichi idoli il mestiere,/ e voglio come loro esser dorata»⁹) e *La capelliera* (*Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques/Et des ifs flamboyants dans les fetes publiques,/Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,/ Sans connaitre jamais la loi de leur beauté* / Chiari come vetrine, fiammeggianti/come le luminarie d'una festa, i tuoi occhi/usano, insolenti, d'un potere non loro,/ ignari della legge onde son belli¹⁰). Lo stesso Verga, proprio nel romanzo *Eva*, aveva

⁸ Cfr. R. L. STEVENSON, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, che – insieme con *La prodigiosa storia di Peter Schlemihl* (1813) di Adalbert von Chamisso, *La principessa Brambilla* (1821) di Ernst A. Hoffmann, *Il sosia* (1846) di Fiodor M. Dostoevskij, *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di Oscar Wilde e *La metamorfosi* (1915) di Franz Kafka – è stato inserito da G. Davico Bonino nel vol., *Essere due. Sei romanzi sul doppio*, Einaudi, Torino 2006.

⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. RABONI e G. MONTESANO, Introduzione di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1996, p. 26.

¹⁰ Ivi, p. 64. A proposito dei giochi di luce ed ombra in *Senilità*, nell'articolo del 1925, Montale aveva parlato di «straordinaria sensibilità alla gradazione delle luci». Cfr. M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 2002, p. 288 e sgg.

minuziosamente descritto lo sguardo ammaliante dell'omonima protagonista, «raggiante di giovinezza, di sorriso e di beltà»¹¹, così come Zola per Thérèse Raquin aveva parlato di «occhi di fuoco»¹². In *Una vita* Alfonso Nitti segue l'ombra di una donna vestita di nero, il cui occhio azzurro «lo guardò con freddezza glaciale», tanto da dissuaderlo dal proposito di presentarsi per farle la corte.

In *Una lotta*, racconto pubblicato in tre puntate sull'«Indipendente» del gennaio 1888, in cui è il tema dell'incompatibilità tra amore ed arte, sono antitetivamente descritti Arturo Marchetti, poeta, e Ariodante Chigi, cultore dello sport. Entrambi, sulla base di un canovaccio ottocentesco della donna contesa da due uomini, aspiravano, confidando nelle proprie doti artistiche, alla conquista di Rosina, che si era accorta e della parola «efficace» del poeta e del suo volto abbellito da due «occhi azzurri espressivi», bersaglio che l'atleta, suo rivale, colpiranno per «guadagnare terreno sul suo avversario».

Le caratteristiche, assunte dall'occhio come strumento di minacciosa seduzione, cedono talvolta il posto a un'accezione più malefica e potente: lo sguardo che uccide crea una dimensione stregata e magica soprattutto nel racconto *Il malocchio*¹³, il cui autografo risulta mutilo, di probabile composizione, tra il 1913 e il 1918. Il protagonista, Vincenzo Albagi, litiga bruscamente con un suo dirigente, e «la fiamma gialla che gli guizzava nell'occhio» diviene la causa del "malocchio": il suo avversario, infatti, muore poco dopo, a causa di una puntura d'insetto. Da quel giorno si accorge che dal suo occhio nasceva una cattiveria, una crudeltà così pericolosa tanto da provocare la morte della madre e della moglie. Il testo appare prossimo alla conclusione e lascia presagire un finale tragico, che sembrerebbe sfociare nel terzo delitto familiare, il più sconvolgente: l'assassinio del figlio¹⁴. Gli sguardi di Vincenzo («il suo occhio

¹¹ G. VERGA, *Tutti i romanzi*, a cura di E. GHIDETTI, Sansoni, Firenze 1983, vol. II, p. 91.

¹² E. ZOLA, *Thérèse Raquin*, con un saggio di G. MACCHIA, Einaudi, Torino 2001, p. 34.

¹³ I. SVEVO, *Teatro e saggi*, a cura di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004, pp. 375-393 (testo); pp. 1084-1101 (apparato genetico e commento).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 377-393.

diventava torvo torvo. Le palpebre si contraevano come per coprire quell'occhio che però restava aperto tanto da lasciarvi entrare le immagini e uscirne una piccola fiamma gialla in direzione dei corpi che quell'immagine avevano prodotta»¹⁵ sono in particolare accostabili a quelli del protagonista delle *Ire di Giuliano* («Ha negli occhi un bagliore fosco») e dell'Arianna di *Un marito* («In quella faccia non c'è di vivo che l'occhio e quello cattivo tanto!»)¹⁶.

L'occhio è inteso come uno strumento attraverso cui, inconsciamente, la realtà viene annientata: Vincenzo decide di sottoporsi a visita oculistica, per farsi diagnosticare ed eventualmente debellare il suo "male", tanto incurabile e inquietante da terrorizzare il dottore. La visita oculistica assume, pertanto, l'aspetto di una vera e propria seduta psicoanalitica: nell'occhio di Vincenzo si nasconde la presenza di un "altro", di un fattore autonomo dalla coscienza, da cui il protagonista vuole liberarsi. L'elemento demoniaco, il perturbante, che si nasconde e spesso si sprigiona dall'occhio è, quindi, metafora degli istinti aggressivi del suo inconscio, così come l'oggetto, che il dottore stringe per premunirsi dall'occhio malefico di Vincenzo, metaforizza la pratica esorcistica o il comportamento superstizioso di chi attribuisce ad alcuni oggetti un valore di difesa dagli influssi malefici¹⁷.

L'argomento affrontato ricorre spesso nella letteratura fantastica, come per esempio nella *Jettatura* di Gautier, ma in particolare, richiama l'atto unico, *La patente*, e il racconto, *Soffio*, di Pirandello. Pur non escludendo uno stimolo per Svevo ad affrontarne il tema, mentre ne *La patente* il protagonista è un individuo che si ribella alla superstizione, intesa come pregiudizio popolare, nel racconto di Svevo non è altro che metafora del disarmonico e aggressivo rapporto del protagonista con la realtà sociale e familiare¹⁸. La descrizione del giudice d'Andrea, personaggio della novella pirandelliana, sembra presagire i malefici del protagonista,

¹⁵ Ivi, p. 380.

¹⁶ Cfr. SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., pp. 144-145 e p. 292.

¹⁷ Cfr. I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. BERTONI, saggio introduttivo e cronologia di M. LAVAGETTO, Mondadori, Milano 2004, pp. 391-392.

¹⁸ Cfr. T. GAUTIER, *Jettatura* (1857); L. PIRANDELLO, *La patente* (1911 e 1918) e *Soffio* (1931).

Chiàrchiaro:

Passava quasi tutte le notti alla finestra a spazzolarsi una mano a quei duri gremiti suoi capelli da negro, con gli occhi alle stelle, placide e chiare le une come polle di luce, guizzanti e pungenti le altre; e metteva le più vive in rapporti ideali di figure geometriche, di triangoli e di quadrati, e, socchiudendo le palpebre dietro le lenti, pigliava tra i peli delle ciglia la luce d'una di quelle stelle, e tra l'occhio e la stella stabiliva il legame d'un sottilissimo filo luminoso, e vi avviava l'anima a passeggiare come un ragnetto smarrito¹⁹.

Pirandello descrive solo lo sguardo del giudice, perché – come sosteneva Maupassant – le superstizioni nascono da un'osservazione incompleta e superficiale, dal «caso bene ordinato»²⁰. Intanto, esistono nell'immaginazione: nel caso de *La patente*, è il giudice d'Andrea, insieme con l'intera società, a condizionarsi, a volere a tutti i costi credere che quell'uomo, nascosto dietro a un paio di occhiali scuri, porti sfortuna. Quella di Pirandello è, quindi, una superstizione nata dalle futili credenze del popolo, incline a immaginare il diverso, per provare l'ebrezza della paura; diversamente da quanto accade in Svevo, per il quale l'esistenza del malocchio è dovuta ai progressi scientifici. Si osservi attentamente il racconto sveviano *Lo specifico del dottor Menghi*, in cui il protagonista, dopo aver sperimentato l'effetto su di sé dell'Annina, un siero con effetti longevi, decide di iniettarlo alla madre moribonda, danneggiando ancor di più le sue già deboli funzioni vitali: «il tratto più saliente nella sua povera faccia era stato costituito fin qui dall'irrequietezza dell'occhio»²¹. Ancora una volta, è lo sguardo a parlare, a far comprendere al Menghi che, nonostante la «finezza della visione»²², l'effetto del siero si rivelerà un «nuovo flagello», per cui sarà costretto a veder morire la madre e a distruggere quel lavoro

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno. Scialle nero. La vita nuda. La rallegrata*, a cura di I. BORZI e M. ARGENZIANO, Newton, Roma 1993, p. 440.

²⁰ G. DE MAUPASSANT, dalla novella *Cocco fresco*.

²¹ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 85.

²² Ivi, p. 76 («Io potevo analizzare la più lieve sfumatura di colore. Fino ad allora una fiamma di gas era stata per me gialla con qualche riflesso rosso e azzurra alla base; stupidamente gialla insomma. Ora vedevo che non era così e scoprivo nella fiamma le gradazioni più varie di quei varii toni. Quella fiamma parlava!»).

che gli era costato tanta fatica. La vicenda appartiene al filone ottocentesco che, mediante l'ironia e il perturbante, affronta i rischi delle invenzioni scientifiche²³, e che troverà un suo corrispettivo nella *Rigenerazione*, la pièce teatrale degli ultimi tempi dell'attività sveviana, probabilmente del 1927²⁴. Anche qui, come nello *Specifico*, il protagonista cerca di manipolare il tempo fisiologico, ricorrendo all'apparente miracoloso ritrovato della scienza: un'operazione chirurgica di ringiovanimento, ispirata agli studi del medico russo Serge Voronoff²⁵. In questa commedia, lo sguardo delega il suo compito al sogno, che chiude ognuno dei tre atti e la superstizione è circoscritta nell'incedere di Pauletta, il primo amore del «vecchio-giovane» Giovanni Chierici; la donna, ai suoi tempi, avanzava per le strade di Trieste «con grazia ma in modo un po' provocante. Si moveva così. . . così. . . Ora ci sono detti popolari secondo i quali bisogna diffidare di donne che si muovono così. I detti popolari sono . . . santi, bisogna rispettarli. Ma qualche volta sono suggeriti da malizia e cattiveria»²⁶.

In *Un marito*, testo teatrale che non risulta facilmente inquadrabile nel macrotesto sveviano, Arianna, ex suocera di Federico Arcetri, guarda il ritratto della defunta figlia appeso al muro come se fosse un simulacro della persona assente, e in quegli occhi, che sembrano fissarla, contempla il presentimento della sua fine²⁷. Se ad Arianna pare di imbattersi «in lei viva», anche Federico e la seconda moglie, Bice, dovranno sfuggire all'influsso sconvolgente di quel dipinto, inchiodato come un fantasma sulla parete. In questo caso gli occhi di Clara, la defunta moglie dell'avvocato, nascondono un significato

²³ Gli archetipi sono *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson (1885), *The Island of Dr. Moreau* di H. G. Wells (1896), *Dr. Heidegger's Experiment* di Hawthorne (1837), *Svarta handsken* di Strindberg (1909), *L'Elixir de longue vie* di H. de Balzac (1830).

²⁴ SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., p. 676.

²⁵ L'utopia scientifica della «rigenerazione» sessuale ritorna anche nel saggio sveviano, *Ottimismo e pessimismo*, in cui la chimera del ringiovanimento viene perseguita anche dal metodo sieroterapico del medico francese Charles-Edouard Brown-Séquard (ivi, p. 883). Svevo, inoltre, cita esplicitamente Serge Voronoff in *Corto viaggio sentimentale* (in SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 522).

²⁶ SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., p. 716.

²⁷ Ivi, p.290.

simbolico: rappresentano la persecuzione per un tradimento che mai, per il rispetto di sé e della madre, sarebbe dovuto avvenire, e sembrano poi convergere nei «begli occhi» della sua rivale Bice, che altro non sono se non lo specchio della colpa in cui lo stesso Federico guarda atterrito²⁸. Significativa è pure la descrizione della statuetta di terracotta di un «Giovanotto triestino» che Ruggero Rovani espone alla Mostra del Giardino pubblico. Nel descrivere il suo volto, Svevo parla di «occhi pur tanto grandi e che guardano con curiosità, lontano, l'avvenire»²⁹, come se quel corpo inanimato potesse prevedere il futuro dell'umanità. Nelle *Confessioni del vegliardo*, Giovanni Respiro, alias Italo Svevo, descrive il pallore del volto di Alfio, il figlio pittore, causato dalla sua derisione per i dipinti: egli fissava contro il papà «i suoi dolci occhi» che lo «studiavano per intendere se sotto all'apparente derisione non ci fosse stata tutt'altra intenzione»³⁰.

Nella *Prefazione* delle «*Continuazioni*» Augusta, per celare ai suoi occhi una mancata catastrofe, ossia l'investimento di una fanciulla, si mette l'«occhialino» e Zeno «ficca gli occhi nel passato» per rammentare chi fosse quella fanciulla. Nel frattempo, però, quasi come se volesse anticipare il pericolo, la «bella fanciulla» spalanca i suoi «grandi occhi neri»³¹. «Occhi stupiti . . . gli occhi che hanno per natura l'espressione della sorpresa come la faccia della Gioconda quella dell'ironia» sono anche nella commedia, *Con la penna d'oro*, in riferimento alla rievocazione del passato, da parte di Alice e di Alberta, circa la perdita del marito di Alice, causata da una polmonite³².

Nel racconto, *L'assassinio di via Belpoggio*, Giorgio, dopo l'uccisione del suo amico Antonio, fugge nella piazza della Barriera e ha come l'impressione di vedere vivo, davanti a sé e nell'oscurità della notte, quell'amico a cui, poc'anzi, aveva tolto, con inaudita ferocia, la vita. La paura di essere scoperto e l'agitazione per il delitto commesso alterano la realtà, a tal punto che la ragazza del negozio, in cui decise

²⁸ Ivi, p. 338.

²⁹ SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., p. 1172.

³⁰ SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1143.

³¹ Cfr. ivi, pp. 1222-1223.

³² Cfr. ivi, p. 491.

di acquistare un cappello per celare il suo volto, gli apparve elegante sì ma con «certi occhi neri spiritati dall'impazienza», che sembravano profetizzargli un'eventuale cattura. Nel racconto *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, dopo le effusioni amorose consumatesi tra il vecchio e la giovinetta, appare un topo con dei «piccoli occhi lucenti» in cui vi si scorge una derisione: che anche l'animale, seppur appartenente a una dimensione onirica, sia la rivelazione del desiderio frantumato dell'uomo maturo di possedere la giovane fanciulla³³?

Non c'è dubbio che Svevo conferisce al *topos* dello sguardo una nuova declinazione, che sfocia nella sfasatura fra indagine, fascino e superstizione, traslati che saranno giustapposti nel variegato *corpus* delle opere, a seconda delle esigenze di scrittura, e che esplicitano il ruolo determinante di questo nuovo codice epifanico. È soprattutto con il primo romanzo, *Una vita*, che inaugura quello che ossimoricamente può definirsi «linguaggio visivo»; «il linguaggio degli occhi – scrive Svevo nel XII capitolo – è come quello della musica; non concreta nulla quando c'è la parola, ma quando c'è o c'è stata dice meglio e più che la parola stessa».

³³ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 44 e p. 457.

Dario Stazzone

«SI ACCRESCONO LE OMBRE AL PARI DELLE LUCI»: LA SUBLIME ERESIA DEL
PONTORMO NELLE *FELICITÀ TURBATE*
DI MARIO LUZI

Uno degli aspetti meno noti dell'opera di Luzi è la ricca produzione teatrale, uno spazio creativo di assoluto rilievo che affianca l'*itinerarium* del poeta e che dal testo-incunabolo del 1947, il radiodramma intitolato *Pietra oscura*¹, procede attraverso le ipostasi di *Libro di Ipazia* (1978), *Hystrio* (1987), *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (1989), *Il Purgatorio* (1990), *Io, Paola* (1992), per approdare a *Felicità turbate* del 1995.

Come ha sostenuto Marco Marchi² il teatro luziano nasce per espansione ed approfondimento dei nuclei contenutistici che la poesia, fin dalle sillogi *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*, parallelamente mette a fuoco. Va comunque evidenziato che diverse occorrenze lessicali e nuclei semantici presenti nei drammi potrebbero esser retrodatati alle prove poetiche d'esordio. Centrale nell'*opus* drammatico è il movimento del pensiero che riflette su di sé, sul mistero dell'uomo e della creazione artistica. L'originale teatro di parola di Luzi impresta dunque la sua forma dialogica alla possibilità conoscitiva del «pensiero poetante». In questa difficile interrogazione *Felicità turbate* assume una posizione di rilievo.

Il dramma del 1995 è stato concepito per commemorare il pittore Jacopo Carucci, detto il Pontormo, nel quinto centenario della nascita, ed è stato rappresentato al Piccolo Teatro Comunale di Firenze con la regia di Federico Tiezzi e i raffinati Interludi per Quartetto d'archi composti da Giacomo Manzoni. Il testo convoca idealmente altri grandi artisti della Maniera fiorentina a testimoniare della vicenda pontormesca, da Baccio Bandinelli a Jacopo Nardi, da Agnolo Bronzino a Giorgio Vasari. Con originalità l'indagine sul pittore umbratile, una delle personalità più sfuggenti e complesse del

¹ Il testo dell'antico radiodramma è stato pubblicato a cura di S. VERDINO, *Pietra oscura*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1994.

² M. MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, p. 86.

Manierismo, è condotta dalla Memoria che si fa personaggio. L'autore, come il suo astratto commutatore, cerca dantesicamente di «accarnare»³ il maestro della *Deposizione* di Santa Felicità, ben consapevole che la memoria è di per sé ingannevole, vanificatrice di certezze, appartenente al perenne trasformarsi delle cose, dunque costretta ad affidarsi ad una pluralità di testimonianze che permettono di sperimentare come la storia o la leggenda dell'artista siano spesso infedeli al vero:

Ma quale storia mai
non è infedele al vero?
La verità non è mai uguale a sé.
Si forma e si modifica
all'interno della vita
in quel laboratorio
che di lei si appropria...⁴

Non a caso la Memoria evoca il rischio che gli artisti interrogati possano «travedere»⁵ e il Nardi, in un celebre inserto sapienziale del dramma, afferma:

Così, o mia signora,
è la storia degli uomini e delle loro imprese:
che ingannevole ci svara sotto gli occhi della ragione,
e non riposa mai in una verità di fatto,
uguale a se medesima, invece continuamente si tramuta.
Pontormo o la leggenda di Pontormo?
non riesco oramai a circoscrivere
bene l'argomento.
E non giova a nessuno farlo⁶.

³ Si veda la *Prefazione* di M. LUZI in ID., *Felicità turbate*, Garzanti, Milano 1995, p. 8.

⁴ Ivi, p. 15.

⁵ Il lemma «travedere» ha qui un significato negativo. Nelle diacronie semantiche esso è anfibologicamente sospeso tra il valore negativo di “veder falso” e quello positivo di “veder oltre” o “vedere attraverso”. Con valenza positiva occorre in un testo capitale della poetica barocca, il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro, a proposito della metafora: «La metafora tutti a stretta li rinzeppa in un vocabolo: e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'uno dentro all'altro.» Si noti che nello stesso dramma di Luzi occorre il correlativo sostantivale «traveggole», riferito al Pontormo.

⁶ LUZI, *Felicità turbate*, cit., p. 28.

Oltre all'indubbia singolarità di una rimemorazione che di per sé si dichiara fallace, demandando apertamente alla parola poetica la realizzazione di un *monumentum* letterario che non vuole essere *documentum*, il testo luziano si caratterizza per l'interpolazione del «dialogo delle lavandaie», della «Tiritera dei ragazzi di Castello» e del «Coro delle cose dipinte». Si tratta di singolari stasimi corali o di inserti dialogici che determinano un'articolazione e un urto dei piani linguistici non lontani da certi momenti di sperimentazione lirica dell'autore.

Il dialogo delle lavandaie presso la gora è piegato ad una singolare partitura: ciascuna di loro lava abiti che alludono ad un diverso mestiere. È la prima lavandaia, bella «come l'Aurora», che si dedica agli stracci di bottega dei «maestri dipintori e dei loro garzoni», mentre l'acqua della pozza, sinesteticamente, fiorisce «tutta impreziosita» e l'Arno diventa «avvenente» nella «variopinta fantasia». Con questo espediente Luzi può cantare il colorismo manieristico recuperando un motivo topico della sua poesia, l'acceso cromatismo che già in *Avvento notturno* tendeva alle tonalità di viola, rosso, blu, verde e giallo, per non dire dei vibranti intarsi cromatici e figurativi che caratterizzano, nella densa filigrana lessicale petrarchesca e nell'evocazione dell'oro e del lapislazzulo, il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Nelle *Felicità turbate* è una delle lavandaie ad osservare con stupore lo spandersi dei colori:

Come si spande, come scorre
quella gioielleria,
si mischiano nella gora
e scendono nel fiume
il cinabro ed il turchino
lo smeraldo cilestrino⁷.

Quasi ad *explicit* del testo l'incendio dei «folli colori» è indicato come una delle cause della «sublimità» pittorica pontormesca, ed è forse il caso di ricordare la forte assonanza tra l'opera luziana e i «colori che sfolgorano in pieno petto» della sceneggiatura de *La ricotta*, il mediometraggio in cui Pasolini volle riprodurre suggestioni

⁷ Ivi, pp. 38-39.

manieriste che rinviano all'opera pittorica dei due allievi di Andrea del Sarto, lo stesso Pontormo e Rosso Fiorentino.

La «Tiritera dei ragazzi di Castello» consacra il mito dell'irregolarità del pittore empolesse, lo stesso creato *ab origine* dai sonetti berneschi di Agnolo Bronzino e quindi dalle note icastiche del Vasari. Nel testo di Luzi il «pittore eccezionale» ma «scontroso» «non ha la testa ferma», si perde in «troppi pensamenti». Il rutilare degli aggettivi riferiti all'artista, «strano», «stranito», «diverso», «spiritato», «fantastico», «infermo», «ritorto», «balzano», «pazzo», «ostinato», «fiero» ed «orgoglioso» appartengono al campo semantico che già il ben informato Filippo Baldinucci, nelle sue *Notizie de' professori del disegno*, riassumeva usando la determinazione «astratto», ricca di sfumature significative e occorrente nella novellistica di Boccaccio come nella novellistica successiva, in particolare del XVI secolo fiorentino. Cercando di tracciare per labili sinopie etopeiche il ritratto dell'autore della *Visitazione dell'Annunziata*, Luzi fa riferimento alla «vita penitenziale», all'«esistenza sordida», «angusta», «squallida» ed «autodenigrativa» da lui condotta.

È evidente in questi cenni, come nell'aneddotica che restituisce l'immagine del primo grande pittore «non integrato»⁸, il recupero delle pagine ossessive del *Libro mio*, il «documento squallido» di cui ha parlato Cecchi e di cui si ricordava Sciascia nel *Contesto*, facendo riferimento al «diario di un pittore fiorentino del Cinquecento: una cosa piuttosto squallida, un documento di nevrosi.»⁹

Da questo *horologium*¹⁰ in cui l'artista ipocondriaco annotava i dettagli più insignificanti e persino scatologici della sua vita, auscultando continuamente se stesso, cedendo alla pulsione archivistica e verrebbe da dire all'archiviolitica della più piana e insignificante quotidianità, sono tratti i motivi che da sempre hanno nutrito la leggenda nera del Pontormo: la fiera solitudine, l'ossessiva paura della morte, la vita grama, la casa sbilenca e la scala retrattile che lo proteggeva da indesiderati commerci col mondo.

⁸ L'espressione è di P. ADORNO, *Storia dell'arte italiana*, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1987, vol. II, p. 551.

⁹ L. SCIASCIA, *Il Contesto*, in ID., *Opere*. 1971-1983, Bompiani, Milano 2001, p. 34.

¹⁰ L'espressione è usata da S. S. NIGRO, *L'orologio del Pontormo*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 46-47.

Il Coro delle cose dipinte è un altro momento singolare della scrittura drammatica di Luzi. A prender parola sono gli oggetti rappresentati nelle tele e negli affreschi pontormeschi. Si tratta di uno stasimo in cui i referenti delle opere pittoriche dichiarano la loro distanza, la loro autonomia, la loro dissimiglianza dalla rappresentazione artistica:

No, non ci avevi, non eravamo con te.
Siamo passate per il tuo sguardo e per i tuoi pensieri
ma non ci hai trattenute, noi cose
noi uomini e donne, noi mondo.

Ma le cose dipinte non nascondono di esser affascinate dalla maniera del grande artista:

Eppure ci mettevi a fuoco
e ci incendiavi con i tuoi folli colori. Ma chi ti dava
tenerezza a questa follia? [...]
Non ti veniva da noi quella dolcezza degli accordi,
ma tu l'avevi e a noi non la rendevi, noi ci investivi
con la chiarezza della tua vampa, ci stordivi con la tua sublimità¹¹.

Con questa arguta invenzione il poeta tocca uno dei nodi tematici che gli sono più cari, l'interrogazione sulla creazione artistica, sull'inafferrabilità della realtà, sulla frantumazione e sull'assenza che, per dirla con Silvio Ramat, «appartiene ai fenomeni, è intrinseca alle cose, alle forme, non di rado qualificate proprio dal loro "vuoto".» In effetti «assenza» e «ombra» sono occorrenze centrali in *Felicità turbate*, a connotare l'intera epoca inquieta in cui lavora il Pontormo, momento di passaggio dalla perfezione mimetica al tormento della forma, dal titanismo michelangiolesco alle delicate torsioni serpentine cui sembrano alludere gli stessi compiacimenti prolettici della prosa lirica luziana. Le isotopie semantiche del testo parlano del dramma personale del Pontormo e del dramma di un'intera epoca, descrivono *per umbras* il venir meno della pienezza medicea e fiorentina già all'epoca del Carnevale del 1512. Non a caso un'altra parola chiave del dramma è «malinconia», di cui si registrano due occorrenze enfatiche quasi ad *incipit* dell'opera. Lo

¹¹ LUZI, *Felicità turbate*, cit., p. 61.

stesso artista è consapevole della sua natura malinconica, del suo perdersi nei «pensamenti»:

A me piace la festa, talora vi sono trascinato,
 [...]

 Ma poi mi viene la malinconia. Da dove non lo so.
 Non so proprio spiegarmelo quel tetro
 umore che mi prende, quell'atramento:
 dalla nascita? dai morti? Beati
 coloro che non la conoscono¹².

«Atramento» è un interessante *hapax* nel *corpus* drammatico luziano in cui si può scorgere un riferimento alla teoria degli umori, all'*atra bilis* che era ritenuta causa della melanconia e che, come ricorda il bel saggio di Klibansky, Panofsky e Saxl, si riteneva scaturigine della creatività artistica¹³. Certo il riferimento è consustanziale ad una sensibilità presente nell'ambiente mediceo anche in virtù della diffusione delle teorie del Ficino. Il Pontormo luziano, chiuso nelle spire avvolgenti della melanconia, finisce per somigliare al Petrarca «padre mite e dispotico» ricordato dal poeta nel 1984, considerato il primo grande artista ad aver compreso che «un'opera può esser costruita non in collaborazione con il mondo, tutt'al più nella commiserazione di esso, chiudendosi in uno proprio che, se non è sostitutivo dell'altro, almeno lo adegua alla nostra fragilità.»¹⁴.

Oltre che nella parabola esistenziale Pontormo è stato forse un artista eretico nell'impianto tematico e iconografico del grande ciclo d'affreschi del coro San Lorenzo che, secondo le buone ragioni addotte da Massimo Firpo, sarebbe stato ispirato all'eresia valdesiana. Del resto la scoperta dissimulazione del Vasari, che nelle *Vite* finge di non accorgersi degli impliciti dottrinari del *Giudizio universale* pontormesco, desta più di qualche sospetto: «Io non ho potuto intendere la dottrina di questa storia [...], cioè quello volesse significare in quella parte dove è Cristo in alto che risuscita i morti, e

¹² Ivi, p. 45.

¹³ Si veda R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY E F. SAXL, *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino 2002.

¹⁴ LUZI, *Padre mite e dispotico*, ora in ID., *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 1984, pp. 101-105.

sotto i piedi ha Dio padre che crea Adamo ed Eva». Luzi sfiora appena il tema e non si addentra nei meandri teologici della giustificazione per fede, preferendo parlare dell'irregolarità artistica del manierista, della deviazione dal canone della Rinascenza, della destrutturazione della norma mimetica:

Erano nella pittura e nella pittura sono morti;
avendo nella loro arte
cercato perfezione non solo di natura
ma anche d'intelletto e d'anima
avendo forzato molti limiti
del vedere e del dipingere
sulla scorta dei maestri e del loro insegnamento¹⁵.

Ed è ancora una volta al colore, al colore innaturale che confuta di fatto l'idea di *mimesis* intesa come *imitatio naturae*, che Luzi demanda la «profezia segreta» dell'artista in un'epoca di splendori e ineffabili rimorsi. Nell'«audacia dei colori, sciolti dall'obbedienza al canone dei classici e accademici / e dalla servitù della verisimiglianza...», nelle nuove forme nate dal «grave e continuo studio degl'occhi e della mente», nel «mare di luce e di dolore» il poeta individua la vera eresia e le vere innovazioni apportate dal pittore che, attraverso il terribile *Triumphus mortis* dei suoi ultimi anni e un ideale certame con Michelangelo, aveva introdotto nella «compita arte» fiorentina «l'irrequietezza e l'angoscia della mente».

Lo strumento eterodosso di un teatro di poesia, ovvero di un teatro che pasolinianamente «porta in scena il linguaggio della poesia»¹⁶, si rivela consustanziale alla rappresentazione luziana della complessa vicenda pontormesca, sospesa tra luce e ombra, tra chiarezza delle gamme cromatiche e atramento dell'anima. Il suggello ultimo dell'impossibilità di squadrare e definire esattamente l'artista, pur confuso di gloria, è demandato alle parole della Memoria:

Si accrescono le ombre
al pari delle luci.

¹⁵ LUZI, *Felicità turbate*, cit., p. 21.

¹⁶ L'espressione è di S. LOMBARDI, *Biografie teatrali*, in LUZI, *Felicità turbate*, cit., p. 75.

Ma la gloria impera
e scioglie la querela
e acceca me, Memoria.