

CARLO ANNONI

ONOMASTICA SVEVIANA: LA FUNZIONE-FRANCESCA,
LA FUNZIONE-BEATRICE (ED ALTRO)

Aprirei il mio (e ogni discorso) su Svevo, parlando di filogenesi e ontogenesi, dal momento che la lingua e i miti della letteratura sveviana vengono alla luce e si definiscono nel carattere individuale e originale del loro presente, attraversando i depositi e i sistemi di segni di culture più che secolari: nelle pagine di Svevo osserviamo infatti le nozze della modernità con l'antico *collegium trilingue* e l'annessa, ovviamente, *peritia trium linguarum* (che sono poi le tre lingue sacre: l'ebraico, il greco, il latino).¹ Qui trascuro la parte della modernità, su cui molto, ed anzi, quasi esclusivamente, è stato scritto, allo scopo di osservare invece la formazione/fondazione sveviana nella direzione del codi-

¹ Colloco subito l'orizzonte bibliografico di riferimento. Premetto miei precedenti interventi sveviani, qui sottintesi o parzialmente riassunti: *Tempo e racconto, Capitoli sul Novecento* (prima serie), Milano, Vita e Pensiero 1990 (si vedano, in particolare, *Svevo, il tempo del vecchione* e *Svevo, lo scrittoio del vecchione*, pp. 120-37); *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici e Giunta a «L'orologio di Flora». Cauti proposte per l'intertesto di Svevo, Capitoli sul Novecento* (seconda serie), Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U. - Università Cattolica 2000 (i due lavori vennero precedentemente ospitati da «Testo», 1993 e 1994). Sono debitore agli studi di Giuseppe Langella, prima assunti nella monografia *I. Svevo*, Morano, Napoli 1992, e quindi proseguiti con particolare attenzione all'ultimo Svevo. Si veda *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, E.S.I. 1995, cui si aggiunga l'edizione critica (*Il Vegliardo*, Milano, Vita e Pensiero 1995) di quello che veniva, e viene, variamente chiamato «il quarto romanzo» o, con una più precisa autorizzazione dell'autore, «Continuazioni». Vedi da ultimo, del medesimo studioso, *Zeno, o della simulazione disonesta, «Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio 2002, pp. 341-59. Imprescindibile l'edizione commentata de *La coscienza di Zeno*, a c. di G. Palmieri, Firenze, Giunti 1994 (mi esimo dal citare altri studi di questo autore, dal momento che essi confluiscono nel commento). Bisogna ricorrere alla seconda edizione delle monografie di E. GHIDETTI, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza 1993 (già 1984) e *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti 1992 (già 1981). Sempre irrinunciabile l'apertura culturale del volume di G. A. CAMERINO, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Firenze, le Monnier 1974. Segnalo, infine, il bel saggio monografico di G. TELLINI, *Italo Svevo, Storia della letteratura italiana*, VIII, *Tra Ottocento e Novecento*, Roma, Salerno 1999, pp. 1141-77. Qualsiasi nuova ricerca sveviana deve oggi partire da «Aghios. Quaderni di studi sveviani», 1, 1997; 2, 1999; 3, 2002 (l'editore è Campanotto di Udine).

ce biblico e del codice classico.

Per cominciare, credo si debba ricordare, molto più di quanto sia di norma avvenuto, che il ricorso di Svevo alla psicoanalisi, quale generatrice e ordinatrice della *Coscienza di Zeno*, è, nuovamente, il confronto/sviluppo attorno ad uno dei testi-madre della cultura europea, almeno a partire dal Cinquecento, la *Poetica* di Aristotele (il caso è del tutto peculiare e si faccia riferimento alla tragedia lì centralmente investigata, l'*Edipo re* di Sofocle, soprattutto nei termini in cui essa è stata assunta da Freud, quale pietra d'angolo del suo sistema interpretativo).

Accanto e intrecciati alle storie dell'eredità classica si debbono poi porre i racconti della *Toràb*: dal momento che, in concreto, il *nom de plume*, Italo Svevo, non è che il presente, la nuova fioritura di un albero culturale il quale conserva comunque visibili, per trasparenza, i nomi della nascita, Aron Hector Schmitz (fra tutti, il cognome Schmitz appare il meno marcato, e lo tratterremo unicamente nella veste di documento anagrafico). In un percorso di tradizione del nuovo, quale è quello che mi propongo, i nomi assunti dalla persona che scrive debbono dunque rimanere aperti e mostrare i nomi ricevuti dalla *gens*, all'anagrafe, con le continue connessioni e gli attraversamenti reciproci, pena la non comprensione di questo autore.

Vorrei ora tornare a riflettere sulla città di Svevo, Trieste: città mitteleuropea, non c'è dubbio, porta d'Oriente, e capitale italiana della nuova scienza novecentesca, la psicoanalisi; ma Trieste, fra Ottocento e Novecento, è anche, senza meno, la capitale degli studi sull'Umanesimo italiano, per la presenza operosissima di Attilio Hortis. Mi è già occorso di scriverlo, e lo ripeto rapidamente, che il più grande intellettuale giuliano degli ultimi trent'anni dell'Ottocento, prima delle avanguardie e del fenomeno della Trieste vociana, non è uno scrittore d'invenzione – narratore, poeta o drammaturgo che sia –, ma un filologo petrarchesco e dantesco e boccacciano, Attilio Hortis, appunto (al quale bisognerà senz'altro aggiungere, precedente poco più che una generazione, uno dei fondatori della scuola storica, il goriziano Ascoli).² Credo, anzi, faccia parzialmente riferimento ad Attilio Hortis un racconto non finito, databile attorno agli anni del romanzo maggiore, *Una bella giornata d'inverno*, del quale ritengo sufficiente proporre

² Sullo scenario umanistico della Trieste di Svevo rimane imprescindibile un lavoro di C. DIONISOTTI, *Francesco Petrarca nella cultura triestina: Rossetti e Hortis*, «Studi petrarcheschi», 1987, pp. 1-16. Per un profilo articolato dell'Ascoli si veda A. BRAMBILLA, *Appunti su Graziadio Ascoli. Materiali per la storia di un intellettuale*, Gorizia, Istituto giuliano di Storia, Cultura, Documentazione 1996

l'inizio: «Il professore dalla mattina in poi s'era dedicato alla lettura di un'opera latina del Petrarca. A mezzodì [...], respirando l'aria fresca, pensò, in faccia al sole abbagliante: “Vengo dal Medio Evo ed eccomi qui in un balzo. L'aria il sole sono veramente moderni [...]”».³ Si deve poi pensare alla peculiarissima geografia e storia di Trieste, nella quale Dante è uno dei poeti-profeti dell'irredentismo e, nei termini di allora, il poeta dell'italianità, al cui nome vengono dedicate in tutto il mondo (anche nella città di Svevo, ben inteso: ed è il fatto che qui ci interessa) numerose società di cultura, con valore forte di segno identitario.

Credo che le premesse date possano bastare per inquadrare il tipo di lavoro che intendo fare. Allo scopo di ancorare meglio l'idea che Svevo *sapit Dantem* (e trascurando, per necessità, una egualmente rilevante presenza di altre figure insigni della letteratura nazionale) ricordo come il mio maestro, Mario Apollonio, usasse il lontano modello di un personaggio dantesco, quello del Messo da cielo, per collocare storicamente lo scrittore, il suo, alla lettera, «sopraggiungere». Credo di non sbagliarmi: da Dante («Dal volto removea quell'aere grasso,/ menando la sinistra innanzi spesso,/ e sol di quell'angoscia pareo lasso», *Inf.* IX 82-4) muove la sobria reminiscenza del critico e la impegnativa investitura morale che ne consegue all'autore: «Sopraggiungendo nella letteratura italiana degli anni novanta, Svevo scosta col fermo gesto della mano tanta paccottiglia vistosa di maniera grande».⁴

Da questa rapida situazione-quadro mi conduco agli esempi di documentazione puntuale.

1. Segnalo una bella imitazione dantesca (ne ho già detto altrove, ma ripropongo l'insieme come piccolo pezzo da concerto, per facilitarmi l'esordio), attraverso il primo gioco onomastico che occorre in *Una vita*: dove Svevo sembra scrivere, avendo come antigrafo la *Commedia*, soprattutto *Inf.* VI 22-4, il personaggio di Cerbero (e, meno visibilmente, ancora *Inf.* III 12-33, il personaggio di Caronte, e *Purg.* II 118-32, il personaggio di Catone). Caronte e Catone vengono comunque assunti attorno a Cerbero, che è la vera figura di identificazione per il capouf-

³ Lo si legga per intero in I. SVEVO, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, Dall'Oglio 1968, pp. 483-4.

⁴ *Italo Svevo, I Contemporanei*, Brescia, La Scuola 1969, p. 276. Accanto ad Apollonio vorrei doverosamente collocare un rapido appunto di Gianfranco Contini che tocca di Svevo come di un «coltissimo lettore di classici». Cfr. *Italo Svevo, Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968, p. 575. Tutti i corsivi interni ai testi sono, salvo avvertenze in contrario, miei.

ficio della Banca Maller. Cerbero si traveste e si metamorfosa, esce in qualche modo dal mito, si umanizza, prendendo i capelli e mettendosi gli occhiali, ma il mostro antico, e poi diavolo dantesco, resta ben visibile nel grottesco di tardo-Ottocento. La prosa di Svevo si fa subito parodistica e deformante, già da questo suo primo romanzo: il comico assume una funzione riduttiva e difensiva nei confronti di ciò che fa paura (anche nella misura mediocre di un superiore nella gerarchia di lavoro). Sembra il termine medio da cui apparirà presto in vista una qualche tela di Alberto Savinio o del fratello Giorgio De Chirico.

Cito subito il passo sveviano che, con tutto, conserva molti tratti di *Unheimliches* (ma sarà sempre peculiare dello stile di questo autore il tratto di deridere la paura, in funzione apotropaica):

Entrò correndo *Sanneo*, il capo corrispondente. Era un uomo sulla trentina, alto e magro, i capelli di una biondezza sbiadita. *Aveva ogni parte del lungo corpo in continuo movimento*; dietro agli occhiali si movevano irrequieti gli occhi pallidi.⁵

Propongo, a seguire, Dante:

Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocchi *le sanne*;
non avea membro che tenesse fermo.

Sanneo, una splendida invenzione di Svevo, esibisce la «sanne» nel nome, il quale diventa, così, quasi un nome-emblema, un nome-carattere; e il successivo: «Aveva ogni parte del [...] corpo in continuo movimento» (ma non se ne trascuri la continuazione virtuosistica: «dietro gli occhiali *si movevano irrequieti* gli occhi pallidi») è davvero la parafrasi o il preciso equivalente in prosa del modello antico: «Non avea membro che tenesse fermo». *Sanneo*, custode dei corridoi infernali della Banca Maller, abita le pagine di *Una vita* regolarmente agitato e urlante, mentre, quasi ad ogni suo ingresso tornano altre qualificazioni che lo apparentano alla figura del «cane imbizzito» e «con la schiuma alla bocca».

Assai numerose sono le presenze della *Commedia* in *Una vita*; al punto che appare lecito parlare di una specie di tinta, volontaria o involontaria, che si stende dall'*Inferno* dantesco a questo romanzo, ad esempio nell'uso sistematico di «oscuro» in luogo di «scurio». Svevo sfida in più pagine l'improprietà, per ottenere un intenzionale effetto

⁵ Tutte le citazioni dei romanzi sveviani sono tratte, per comodità, da I. SVEVO, *Romanzi*, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard 1993. Qui si veda *Una vita*, p. 6. Fondamentale l'*Introduzione* di Mario Lavagetto.

d'aura (scioglio il dubbio accennato sopra: il comportamento stilistico di Svevo è volontario): dove vigila *Sanneo*, i mobili-ambiente non possono essere che di «colore oscuro». ⁶ È necessario elevare le singole osservazioni a metodo e ribadire che nei luoghi, sia di interni che di esterni di questo romanzo, nella Trieste di *Una vita*, insomma, affiorano spesso tracce della prima cantica dantesca, sia pure in maniera sbiadita e senza grandezza; quasi ogni personaggio, inoltre, apparendo costretto e fissato in una sua propria condanna, che non è pena fisica, evidentemente, quanto piuttosto tic, mania, ossessione.

Torno a un caso di *imitatio-aemulatio* puntuale: nell'esempio sopra descritto di *Sanneo*, avevamo osservato come Svevo prelevasse solo il particolare di un corpo fantastico e, con la massima economia, vi costruisse attorno un nome proprio, conservando però alla nuova veste romanzesca elementi vistosi del comportamento dell'originale nella sua interezza (anche Dante, del resto, aveva per primo variato sopra se stesso, creando un Ciriatto sannuto). Diverso il trattamento, che ora documenteremo, usato da Svevo per formare un altro dei dannati della Banca Maller: quando, poco dopo l'ingresso del superiore con lineamenti bestiali, un nuovo ritratto nasce dall'"a fronte" di Alfonso con il collega Starringer, venendo le pagine condotte, se leggiamo bene, in modo da esibire echi e segni di modellatura da un altro celeberrimo episodio infernale, quello che inscena il duello verbale tra Dante e Farinata (e utilizza poi in alcuni momenti, come ben noto, una tecnica espressiva peculiarmente statuaria). Produco la pagina sveviana:

Alfonso entrò e si trovò faccia a faccia con un giovanotto tozzo, dai capelli crespi di color castagno, dal fronte basso, ma regolare; erasi levato in piedi, appoggiandosi in atto di sfida con i pugni chiusi sul lungo tavolo sul quale scriveva [...]. Scoppiò in un'ira veemente [...]. Rosso in volto, ingrossate le vene del fronte, s'era avanzato verso Alfonso [...], tendeva il braccio e con l'indice accennava [...]. L'ira di Starringer non cessò, ma non la sfogò più con parole [...]. Si strinse sdegnosamente nelle spalle con movimento esagerato, volendo esprimere molto.

L'«impiegato alla speditura», tale è infatti il suo ruolo, viene dunque condotto dall'autore al fonte battesimale dei nomi letterari e ne riceve in sorte un compendio degli epiteti morali ed espressivi del capoparte ghibellino di Firenze: Starringer trattiene infatti in sé, come etimo,⁷

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ad esso viene aggiunto, ovviamente, il suffisso d'agente - *inger*. Si abbia anche presente, naturalmente, il sostantivo *Starrbeit*, indice, insieme, come l'aggettivo, di immobilità fisica e di ostinatezza etica.

l'aggettivo *starr*, orientato sia verso il senso fisico di «rigido», «immobile», sia verso quello comportamentale di «ostinato» e «caparbio» (riassumiamo con «inflexibile» le due facce del senso che da Farinata portano a Starringer: anche se in modo del tutto privo di epicità, e introdotto in una tecnica di trivializzazione, il riuso onomastico attinge dunque all'*ethos* dell'antico, non venendo occultato, direi, ma trovando debita espressione in una delle lingue di *Una vita* e di Trieste).

Naturalmente non posso tralasciare la protratta e complessa riscrittura operata da Svevo sul canto V di *Inferno*, il canto degli amori di Paolo e Francesca. Tale riscrittura occupa i capp. X-XV di *Una vita*,⁸ in una selva fitta di citazioni più o meno esplicite e, vistosamente, attraverso il modo della variazione del trådito, mediante un'*ars* combinatoria addizionata al riuso onomastico. Mi limito a documentare l'acme dell'intreccio: al centro di *Una vita* ricompare Francesca, che non occupa però più la funzione di eroina della passione, ma quella della «galeotta», in qualità di regista-mezzana della storia di seduzione che intercorre fra Alfonso e Annetta, i nomi nuovi della coppia antica. La Francesca di *Una vita*, alla voce «professione» dello stato civile, deve dichiarare: governante; ed infatti essa governa anche la novella dei due amanti triestini, come colei che suggerisce e gradua la velocità dell'*actio*, le entrate e le uscite, i tempi di pausa, trattenendo o sospingendo gli attori. Di singolare suggestione, poi, la sua sovra-determinazione in qualità di personaggio-tessitore: la presenza di Francesca viene sempre connotata dal gesto del ricamo, metafora assai agevole della guida dell'intreccio. Ricamando, Francesca dirige sia la redazione del romanzo (nella *Commedia* si leggeva un romanzo, in *Una vita* lo si scrive), sia la relazione amorosa, presiedendo ad ambedue le trame, proprio nell'aspetto di colei che ne tiene, visibilmente, le fila: ella è, dunque, in ogni senso, la figura della destinatrice e, infine, della Parca.

Affidiamo al lettore i riscontri evidenti e puntuali nel testo sveviano, limitandoci a riassumere che gli amori in biblioteca di Alfonso e Annetta toccheranno puntualmente, di Dante, il «doloroso passo», «ma un solo punto fu quel che ci vinse», «quali colombe dal disio chiamate», «soli eravamo e senza alcun sospetto», «le donne antiche e i cavalieri», ed altro minore: il celebre racconto riapparendo in questo adattamento tardo-ottocentesco, ora con maggiore ora con minore visibilità, e potendosi affermare in generale che Svevo è ripetitivo e diffuso, dove Dante è singolare ed icastico.

⁸ Ivi, pp. 118-246.

Non documento ulteriormente⁹ e mi limito ad una constatazione: sarebbe persino possibile scrivere una monografia, tenendo in qualità di indice e quasi *petite phrase*, alla maniera di Proust, il ripresentarsi periodico alla penna sveviana, intero o frammentario, dei nomi e degli oggetti del modello trecentesco, offerto dal canto V della *Commedia* (magari limitandoci al sintagma – abbiamo ricordato appena sopra la *petite phrase* di Vinteuil – «baciare la bocca»). La soluzione più economica appare quella di acconsentire alla tesi critica che Svevo abbia rilavorato a più riprese, lungo tutto il suo catalogo d'autore, la favola dantesca, con tanta e tanto brillante novità di risultati, a partire da una suggestione e da un *imprinting* addirittura scolastici (magari anche di una scuola da autodidatta, come quella costituita dalla frequenza regolare alla Biblioteca civica di Trieste, avendo Francesco De Sanctis in qualità di suggeritore relativamente al catalogo delle letture e, in particolare, di quelle dantesche).

Bisogna, dunque, ben credere a Svevo, quando, in maniera apparentemente giocosa e disimpegnata, egli ci allerta nel *Profilo autobiografico*:¹⁰ «Naturalmente a questo mondo non si può mai pensare niente, senza arrivare al padre di ogni letteratura, l'Alighieri». Dobbiamo credere egualmente vero anche quanto viene da lui scritto a proposito del secondo padre (almeno della letteratura italiana), Alessandro Manzoni: «Forse per l'influenza del Carducci – e se ne dichiarò amaramente pentito – non amò in quell'epoca [gli anni descritti autobiograficamente in *Una vita*], quando si sentiva abbastanza giovanile per apprendere ancora, il Manzoni». L'affermazione è esatta, ripeto, proprio nella sua delimitazione cronologica: la presenza di Manzoni appare infatti visibile in rilievo soprattutto a partire dalla *Coscienza di Zenò* e quindi nelle «Continuazioni».¹¹

2. Per *Senilità* tutti si sono soffermati sul nome della donna raggian- te, quella che riceve sopra di sé ogni colore dell'iride, riflettendolo intorno, quasi ella medesima origine della luce e dei colori, Angiolina, dunque, della quale è fin troppo facile osservare che si tratta di una nuova declinazione della dantesca donna-angelo (ma anche della Laura

⁹ Rimando per il confronto preciso, quasi di una costruzione ad oggetto su una sottostante identica, fatte salve le ovvie diversità di geografia e storia (e, va da sé, di forza di poesia), alle pp. 24-8 del mio *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle...*, cit.

¹⁰ *Racconti, Saggi, Pagine sparse...*, cit., pp. 797-810.

¹¹ Uso il termine sveviano, raccolto da Lavagetto per la Einaudi-Gallimard, senza discutere i problemi di ecdotica relativi, dal momento che non interferiscono con questo saggio.

petrarchesca e della Angelica ariostesca e, prima, della Fiammetta boccacciana). Assolutamente tipico è, egualmente, l'innamoramento in chiesa, il quale recupera un percorso vitanoviano, attingendo anche al *sermo lauranus* (ad esempio in tutte le variazioni sulla materia tonale dei capelli biondi, l'oro, con l'approdo finale alla «biondezza», intesa come solarità, che segue l'invito di un esplicito Petrarca, RVF XC 9-13: «Un'angelica forma, un vivo sole/ fu quel ch'io vidi»); così come è tipico, ma questa volta il riuso è «insudiciante», l'adozione del latino della liturgia, del latino della messa, in particolare, da parte della donna bella e senza pudore, per significare gesti erotici.

Del resto, fa parte delle finzioni di Angelina persino mettere avanti il sacramento della confessione, a difesa dalle *avances* dell'innamorato Emilio (ma, commenta subito dopo il narratore: «L'incanto della religione era presto svanito [...]. Angiolina tentò di simulare quella religione che le aveva giovato tanto una volta, ma non le riuscì e presto ne rise spudoratamente»).¹²

Direi che straordinariamente utile è la via onomastica al fine della collocazione del personaggio e della sua storicizzazione: lo scultore Balli, che ne riceve il *sex appeal*, letteralmente l'appello sessuale, la ribattezza Angiolona e subito, e definitivamente, Giolona (e mai nome proprio indicò con eguale appropriatezza un'idea di procacità. Giolona è propriamente, per sé, un nome formoso, con quelle "o" così spa-

¹² Si veda *Senilità, Romanzi...*, cit., pp. 349-50. Ho citato sopra Petrarca, adattandolo. I versi dicono esattamente: «Non era l'andar suo cosa mortale/ ma d'angelica forma, e le parole/ sonavan altro che pur voce umana:// uno spirito celeste, un vivo sole fu quel ch'io vidi». Propongo un'integrazione: ritroveremo il tipo-Angiolina nella *Coscienza di Zenò*, trasformata in una bellezza bruna. Carmen – di lei si tratta – è infatti un nome da bruna (come Angiolina è, allo stesso modo, un nome da bionda) anche se il colore dei suoi capelli non viene mai detto. Ce lo ricorda l'evidente origine dalla Spagna del melodramma di Bizet, tanto indiscutibile che Zenò paragona la «bella fanciulla» per antonomasia a una figura di Velasquez. Il ritratto è straordinario: «Ora io sono sicuro di aver visto delle fanciulle altrettanto belle di Carmen, ma non di una bellezza tanto aggressiva, cioè tanto evidente alla prima occhiata. Di solito le donne prima si creano per il proprio desiderio, mentre questa non aveva bisogno di tale prima fase. Guardandola sorrisi e anche risi. Mi pareva simile a un industriale che corresse per il mondo, gridando l'eccellenza dei suoi prodotti [...]. Io vidi che la sua faccia non era tinta, ma i colori ne erano tanto precisi, tanto azzurro il candore e tanto simile a quello delle frutta mature il rossore, che l'artificio vi era simulato alla perfezione. I suoi grandi occhi bruni rifrangevano una tale quantità di luce che ogni loro movimento aveva una grande importanza [...]. Era vestita modestamente, ma ciò non le giovava, perché ogni modestia sul suo corpo s'annullava. Solo gli stivaletti erano di lusso e ricordavano un po' la carta bianchissima che Velasquez metteva sotto ai piedi ei suoi modelli. Anche Velasquez, per staccare Carmen dall'ambiente, l'avrebbe poggiata sul nero di lacca». Cfr. *La coscienza di Zenò, Romanzi...*, cit., pp. 758-9.

lancate, quasi visive e tattili, sulle quali lo scrittore postilla: «Da allora [il Balli] la chiamò sempre così, con quelle vocali larghe larghe, il disprezzo stesso fatto suono»).

L'innamorato Emilio, al contrario, nella sua volontà di auto-inganno e di sublimazione, la ribattezza, invece *Ange* (Angelo) e *Angèle* (Angela).¹³ L'uso del francese non è, però, né ingenuo, né innocente: ci dice, intanto, che ci collochiamo in un'area post-baudelairiana, cosicché Angiolina è davvero un fiore, ma del male (o, se vogliamo ricorrere al romanzo naturalista, ancora un fiore, ma del fango), non dunque la donna salutare, da ultimo, ma una *damnata Beatrix*. La lingua d'oltralpe ci dice anche – e questo è l'incantesimo del romanzo – che lo stile del ritratto e del paesaggio, degli interni e degli esterni, deve rimandarci alla cultura figurativa degli Impressionisti: cosicché Angiolina, dimenticata nella sua miseria morale, è, nei ripetuti studi a lei dedicati, una donna di Renoir, mentre la deuteragonista femminile, Amalia, la fanciulla grigia, quale viene a più riprese definita, colei su cui si smorzano tutti i colori, sembra ricordare la tavolozza spenta della donna dipinta ne *L'absinthe* di Degas (e, del resto, Amalia muore proprio di etilismo acuto, anche se provocato non dall'assenzio, ma dall'etere profumato: di nuovo Baudelaire, anche se non da solo, e *Les paradis artificiels*).

Non proseguo subito il discorso su Amalia, poiché ora voglio rendere pubblici alcuni risultati di un'allieva, i quali arricchiscono ulteriormente l'intertesto costruito da Svevo attorno ad Angiolina. Intanto, per cominciare, accolgo l'osservazione che Emilio Brentani, allo scopo di descrivere l'effetto dell'incontro con la sua personale donna-angelo, vari antifrasticamente i versi che iniziano la *Commedia* di Dante. Trascrivo il passo sveviano (cap. III):

Amante delle immagini egli vedeva *la propria vita* quale *una via diritta*, uniforme, traverso una quieta *valle*; dal *punto* in cui egli aveva avvicinata Angiolina la strada si torceva, deviava per un paese vario d'alberi, di fiori, di *colli*.

Appare operazione semplice estrarre e unire i *realia* del passo citato: la vita, la diritta via, il punto, la valle, il colle, tra *Inf. I 1* e *Inf. I 16*; ma il riuso sveviano è così originale da trasformare lo scurissimo quadro di Dante in un paese giorgionesco, anche se appena accennato, quasi una natura panica (e, per essere più puntuali, un Giorgione visto attraverso gli occhi di Renoir: Angiolina, già si anticipava, è una donna di Renoir). Come nel medesimo luogo del romanzo, appena sopra, Svevo

¹³ *Ibid.* (per Giolona, cfr. p. 370; per *Ange* e *Angèle*, cfr. p. 342 e *passim*).

aveva scritto attorno al proprio velleitario eroe: «La sua vita assumeva tutta un aspetto nuovo», collocando in tal modo, fra le righe del testo, un chiaro intarsio vitanoviano; così non ci sorprenderà più di tanto, ora, il fatto che nella pagina d'esordio di *Senilità* il protagonista rifletta sopra di sé, dicendo di avere «trentacinque anni»: egli si trova, allora, la glossa è inevitabile, «nel mezzo del cammin di nostra vita».

(Aggiungo qui alcune mie ipotesi: Svevo ha negato che il titolo del suo primo romanzo dipenda da *Une vie* di Maupassant. Se gli prestiamo fede, e pur rammentando che *tranche de vie* è canone affermatissimo della poetica del Naturalismo, possiamo rivolgerci al primo verso della *Commedia*, svolgendo *Una vita* da «nostra vita». Formulo un'ulteriore proposta, che cioè anche il titolo precedentemente rifiutato dal Treves per il medesimo romanzo, *Un inetto*, dipenda in qualche modo dagli «ignavi» danteschi).

Di acutezza ancora maggiore, perché meno immediatamente visibile, è poi il rinvenimento del più celebre sonetto di Dante, quello collocato nel cap. XXVI della *Vita Nuova*, nel modo della disseminazione all'interno di molti passi del secondo romanzo sveviano. Mi limito ad una sola occorrenza, a quando cioè Emilio pensa ad Angiolina come ad una povera fanciulla «onesta e non astuta», proponendosi di educarla. Il primo precetto pedagogico di questa davvero inedita scuola dell'onestà è un gioco di parole abbassante sopra il verso incipitale della insigne lirica citata, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, dal momento che Emilio, in veste di Pigmalione, lo glossa e corrompe, adottando l'interpretazione *facilior*, e sbagliata, dell'espressione dantesca: «La donna onesta sa valere molto, è quello il suo segreto. *Bisogna essere onesta o almeno parere*»¹⁴ (tutti sappiamo che il «parere» dantesco è ostensivo e vale “apparire”, “mostrarsi andando” e non “sembrare”. Anche Svevo, ben inteso, ne era consapevole, ma qui gli tornava comodo l'errore).

L'esegesi di Clara Toninelli¹⁵ è sicura, permettendoci anche di andar oltre: poiché l'intrecciarsi continuo dei temi della salute e del saluto riverbera su Stefano Balli, l'esatto *partner* di Angiolina, per il quale, si ripete, anche se, ben inteso, in maniera meno suggestiva, lo stesso fenomeno della «passeggiata trionfale» e accompagnata dalla «riverenza»

¹⁴ I bisticci verbali sull'onestà occupano il cap. II di *Senilità*.

¹⁵ Sto citando dalla sua bella Tesi di Laurea, diretta da Giuseppe Langella, *Retablo celeste. Immagini dell'angelo nella letteratura italiana contemporanea*, Università Cattolica di Brescia, Anno accademico 1997-8. Qui si fa riferimento a «*Tanto gentile e tanto onesta pare*» l'Angiolina di «*Senilità*» (par. 1.4. del cap. III, Donna-Angelo).

collettiva.¹⁶ Conviene citare:

Tutte le persone che passavano avevano il saluto rispettoso o amichevole per il Balli, e i saluti gli venivano anche dagli equipaggi. – Guai se non fossi venuto! – disse il Balli, rispondendo con un bel saluto misurato ad una vecchia signora che s'era sporta dalla carrozza per vederlo. – La gente sarebbe tornata a casa delusa –.

Riprendo a lavorare su Amalia, proponendo e arricchendo esiti di mie precedenti ricerche: l'etimologia possibile del nome-tema appare nettamente divaricata, tra «la nuziale» (da Gamelione, il mese greco delle nozze, gennaio-febbraio: che corrisponderebbe con precisione al tempo interno del romanzo. Il testo qui esige ovviamente una lettura contraria alla lettera, dal momento che Amalia è bene colei che desidera le nozze: ma nella realtà è la «brutta fanciulla», una specie di Saffo leopardiana trasportata a Trieste, innamorata non riamata dell'amore, che muore delirando su un immaginario viaggio di nozze) e «la negletta» (da *ameleia*: pertinente o no, anche questa seconda *interpretatio* del nome appare effettivamente conveniente allo statuto della giovane donna, la quale viene considerata, testualmente, un «ingombro»¹⁷).

Ma il personaggio merita altre osservazioni, come colei che passa attraverso un itinerario di morte e trasfigurazione.

A Trieste, nella stagione di Carnevale-Quaresima del 1893-4, viene messa in scena, al Teatro Comunale, *La Valchiria* di Wagner. Non riproduco il titolo in tedesco, proprio perché il melodramma viene cantato nella nostra lingua: è, del resto, un episodio della lunga fortuna del Wagner italiano, secondo una tradizione assai ricca, durata circa fino alla metà del secolo scorso. Stefano Balli, Angiolina Zarri, Emilio ed Amalia Brentani, il quartetto di *Senilità*, vanno all'opera: Stefano si annoia, perché non è lui il centro dell'attenzione; Angiolina, secondo abitudine, va per essere vista, per esibire il suo, come allora si diceva, "personale"; solo in Emilio ed in Amalia la musica provoca un'esperienza significativa. Se in Emilio essa è distraente e anestetica, perché quel mondo così lontano della saga nordica lo trascina con sé, sospendendolo dal male di vivere del presente, in Amalia la partecipazione è intensissima, fino all'identificazione e, direi, alla catarsi musicale (non è

¹⁶ *Senilità...*, cit., p.380.

¹⁷ Credo insostituibile citare: «Veniva ad aprirgli la signorina Amalia. Quella ragazza ispirava al Balli un sentimento poco gradevole di compassione. Egli credeva fosse permesso di vivere soltanto per godere della fama, della bellezza o della forza o almeno della ricchezza, ma altrimenti no, perché si diveniva un ingombro odioso alla vita altrui. Perché dunque viveva quella povera fanciulla? Era un errore evidente di madre natura». Cfr. Ivi, p. 372.

improbabile – aggiungo – porre nelle mani di Emilio e di Amalia il libretto di scena, con la cosiddetta versione ritmica, sostanzialmente un polimetro, allora dovunque in uso, di Angelo Zanardini).¹⁸

La pagina è, sia concessa un po' di critica esclamativa, bellissima:

Assorbito da quella musica, il suo grande dolore si coloriva, diveniva ancora più importante, pur facendosi semplice, puro, perché mondato da ogni avvillimento [...]. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti [...]: un accordo di colori e di suoni in cui giaceva l'epico destino di Sieglinda, ma anche, per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto. E il suo non domandava più lagrime di quello degli altri, ma le stesse, e il ridicolo che l'aveva oppressa non trovava posto in quell'espressione che pure era tanto completa.

Il destino di Sieglinda racconta, dunque, il destino di Amalia e il nome di Sieglinda ridonda sul nome di Amalia, introducendovi un nuovo elemento di senso. Faccio quadro: Sieglinde, nell'opera, è la sorella e la compagna di Siegmund, e quindi la madre che perisce dando alla luce Siegfried. Ricorriamo a uno dei quattro nomi dello scrittore triestino, alla funzione-Svevo, che veicola una competenza di lingua tedesca: *Sieg*, la prima parola dei tre nomi analogamente composti, significa «gloria» e «trionfo». Nel seguito del romanzo il fragile corpo di Amalia verrà posseduto e, alla lettera, bruciato da Eros invincibile, ma il timbro eroico, ora entrato nella sua storia con la storia di Sieglinda, verrà riproposto da quel grande *planctus naturae*, l'uragano, che ne accompagna l'agonia e il decesso (e qui dobbiamo necessariamente ricordare la tempesta, il continuo, temporalesco mareggiare della grande orchestra wagneriana nella prima delle giornate dell'*Anello* e l'aprirsi sistematico dell'unità alla pluralità. *Ars imitatur artem*, al punto che la forma del torrente sonoro della musica – «Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose» – può ricomparire nel racconto dell'ultima notte di Amalia: «Al sibilare del vento si univa imponente il clamore del mare, un urlo enorme, composto dall'unione di varie voci più piccole»).¹⁹

¹⁸ Si vedano in allegato le copie fotografiche della locandina della prima rappresentazione e del frontespizio del libretto di sala dell'allestimento in questione che ho rintracciato con l'aiuto informatico della mia allieva Cristina Cappelletti. Ringrazio anche il responsabile del Civico Museo Teatrale di Trieste "Carlo Schmidl", dott. Stefano Bianchi. Una ricerca ulteriore, al presente non esperita e che mi propongo di compiere in futuro, è senz'altro quella del confronto fra il libretto nell'adattamento di Angelo Zanardini (qui con l'intervento del direttore d'orchestra, Vittorio Maria Vanzo) e il testo sveviano.

¹⁹ Tutto l'episodio va letto nelle pagine finali del cap. IX di *Senilità*..., cit.

TEATRO COMUNALE TRIESTE
 STAGIONE DI CARNOVALE-QUARESIMA 1893-94

APERTURA DELLA STAGIONE
 colla grandiosa Opera di **Riccardo Wagner**

LA VALCHIRIA
 prima giornata della Trilogia
L'ANELLO DEL NIBELUNGO
 (Versione ritmica A. ZANARDINI e V. M. VANZO)

ESECUTORI:

SIGMONDO									I. Warmouth
HUNDING									G. Mayan
WOTAN									I. De Anna
SIGLINDA									E. Corsi
BRUNILDE									E. Mantelli
FRICKA									M. Budini
ELMWIGE									A. Bardini
ORTLINDA									I. Fidora
GERILDE	Valchirie								A. Campagnoli
WALTRAUTE									I. Redi
SIEGRUNA									O. Ball
ROSSWEISSE									T. Brandizzi
GRINGERDA									B. Polacco-Drog
SCHWERTLETTE									M. Budini

Maestro Contertatore e Direttore d'orchestra
VITTORIO MARIA VANZO
 Virtuosa d'arpa: **SACCONI ROSALINDA**

NB. — Commissioni dalla Provincia per palchi e posti si ricevono al
 Camerino del Teatro.

L'IMPRESA
STRAKOSCH.

100 PROFESSORI D'ORCHESTRA 100

Ripeto: morte e trasfigurazione di Amalia, la nuziale senza nozze, la negletta, ed infine, in mezzo al dolore, la gloriosa, con un epilogo da eroina. Ma lo scrittore non se ne contenta e riesce a introdurre una nuova filigrana nobilitante, lavorando una zona di racconto che potremmo definire religiosa in senso stretto, nel momento in cui viene introdotta un'aiutante femminile, una Elena Chierici; della quale così attesta la pagina:

Raccontò che quando Emilio s'era imbattuto in lei, ella stava andando alla mes-

LA WALKIRIA

PRIMA GIORNATA DELLA TRILOGIA

L'ANELLO DEL NIBELUNGO

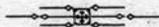
DI

RICCARDO WAGNER

VERSIONE RITMICA

DI

A. ZANARDINI — V. M. VANZO



TEATRO COMUNALE — TRIESTE

Carnevale-Quaresima 1893-94

IMPRESA CAV. F. STRAKOSCH



Proprietà degli Editori. — Deposto a norma dei trattati internazionali.
Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, traduzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.



R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI E FRANCESCO LUCCA

DI

G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO — ROMA — NAPOLI — PALERMO

(PRINTED IN ITALY)

sa. Ora – disse – le pareva d'essere in chiesa dalla mattina e provava il medesimo alleggerimento di coscienza di chi ha pregato con fervore. Lo disse senza esitazione, col tono del credente che non teme i dubbi altrui.²⁰

L'autore non insiste e semplicemente allude, ma pare non dubitabile che qui cada una parificazione fra il sacrificio dell'altare e il letto della passione e morte di Amalia; inoltre, se il nome Elena ripete, non sappiamo con quanta intenzione e forza, quello della santa che colloca al centro della propria leggenda il ritrovamento della vera croce, difficile non arrendersi al cognome Chierici, il quale introduce, con evidenza parlante, al tempo della Chiesa (ulteriormente significativo, poi, che alla sollecita infermiera venga espressa gratitudine con una formula accusata: «Dio ne la rimeriti», che la apparenta subito alla manzoniana famiglia dei pii).

Anche nella *Coscienza di Zeno* si andrà a messa; ma la pratica di Augusta Malfenti-Cosini appartiene a un complesso di riti della tribù di tipo sostanzialmente non religioso: ponendosi sullo stesso piano degli abiti da indossare nelle distinte situazioni sociali; del tempo da partire rigorosamente fra le attività periodiche del giorno e il riposo notturno; della fiducia nell'autorità di polizia per la sicurezza delle strade e delle case; nella custodia della medicina e dei medici per salvare dalla malattia, deprecabile, ma possibile.

Augusta possiede un'idea assolutamente sistematica, ma non critica, dell'ordine del mondo:

Esistevano quelle ore [e quei giorni], e si trovavano sempre al loro posto. Di domenica essa andava alla Messa ed io ve l'accompagnai talvolta per vedere come sopportasse l'immagine del dolore e della morte. Per lei non c'era, e quella visita le infondeva serenità per tutta la settimana. Vi andava anche in certi giorni festivi ch'essa sapeva a mente. Niente di più, mentre se io fossi stato religioso, mi sarei garantito la beatitudine stando in chiesa tutto il giorno.²¹

(Continuo a lavorare brevemente su Augusta. Come la *Coscienza* è anche la splendida narrazione di un matrimonio ben riuscito, così appare davvero probabile che la via onomastica conduca con sé un trasparente risvolto autobiografico: se la moglie di Svevo reca, quale *denotatum* personale, il nome anagrafico di Livia, riteniamo facile – e quasi da memoria scolastica, a quell'altezza cronologica – lo scorrimento metonimico verso il suo raddoppio antico, Augusta, un raddoppio affet-

²⁰ Vanno visti per intero i capp. XII e XIII di *Senilità...*, cit.

²¹ *La coscienza di Zeno, Romanzi...*, cit., p. 647.

tuoso e ironico, come è nel carattere dell'autore; e devoto con allegria: una delle tante e tante reminiscenze, a vario titolo, del mondo classico che incontriamo nel romanzo maggiore. Mi limito all'esibizione di Zeno, latinista malcauto, nel primo incontro con le quattro sorelle in "A"; e chiudo subito il cerchio con il viaggio di nozze a Roma e le relative avventure archeologiche della coppia dei neo-sposi Zeno-Augusta).²²

Ma è tempo di concludere su Amalia, facendo riflettere su di lei, all'indietro, dalla *Coscienza*, l'idea appena vista della messa, quale «immagine del dolore e della morte»: accanto alla nuziale, alla negletta, alla gloriosa, porrei allora la qualifica dell'innocente; e dell'innocenza di Amalia, proprio, e ancora, manzonianamente, è testimone il fatto che, lungo tutto l'esplicito e talvolta imbarazzante delirio amoroso, compaia sempre il motivo del pudore.

Svevo alza tragicamente il suo personaggio, Amalia «beona»,²³ narrandone il groviglio acceso della vita interiore e proteggendone, insieme, l'intimità (pare una contraddizione, ma stiamo toccando del mistero del poeta: si estenda intanto a tutti i casi la delicatezza, ben emblematica, di questa osservazione/prescrizione di comportamento, da leggere anche come un traslato di poetica: «La signora Elena ritornò, portando seco le pezze bagnate già preparate, e tutto il necessario per isolarle e impedire che bagnassero il letto. Denudò il petto di Amalia e lo protesse agli occhi dei due uomini, ponendovisi dinanzi»).²⁴

2.a. Angiolina mi ha sempre fatto pensare a Mirandolina: formiamo, dunque, un passo a ritroso nella vicenda delle patrie lettere, da Svevo a Goldoni, e dalla *Coscienza di Zeno* alla *Locandiera*, legando, e se ne giudicherà la pertinenza da parte del lettore, due scuole dell'amore.

Poesia e psicologia della grammatica: Mirandolina è un vezzeggiativo affettuoso, ma anche il tentativo di rendere più facilmente trattabile, e quasi innocuo, il personaggio che lo porta, attraverso la tecnica del *diminishing* applicata al nome. Come Angiolina, sottoposta alla medesima riduzione, dovrebbe essere un giocattolo, così Mirandolina si configurerebbe quale un *bibelot* da mettere all'asta e da assegnare a chi spende di più, insieme regina di cuori e regina di denari. Entrambe le vicende, per altro, si svolgeranno assai diversamente da come vorreb-

²² Colei che diventerà la signora Svevo, in aggiunta, appare registrata negli Archivi triestini come Livia Fausta (Veneziani): non una sola, quindi, ma due volte Augusta.

²³ Ivi, p. 480.

²⁴ Ivi, p. 482.

bero i *partners* maschili delle donne (e diversamente fra loro, anche se con più d'un punto di contatto; senza omettere, infine, che la prassi amatoria di Mirandolina va ben oltre il costume della cicisbeatuta, entrando quasi in un clima pre-romantico, ortisiano,²⁵ mentre, data Angiolina, siamo già in vista dell'Angelo azzurro e del professor Unrat di Heinrich Mann).

Mirandolina appartiene alla stessa progenitura angelica della bella protagonista di *Senilità*: "donna del miracolo", se ne riconduciamo il nome alla forma positiva di Miranda (da *mirari*, ovviamente, tra «per che si fa gentil ciò ch'ella mira» e «mostrasi sì piacente a chi la mira», tra VN XXI e VN XXVI), ma proiettata subito nel gioco seduttivo, qualora traduciamo lo stesso nome nel suo deittico teatrale: «Guardami!» e «Guardatemi!» (o osserviamo la donna nelle esatte parole goldoniane e quindi nella frase entusiastica del conte d'Albafiorita, Scena quarta, Atto primo: «Ecco la nostra padrona. Guardatela se non è adorabile»; dove converrà anche soffermarsi su quell'«adorabile», interamente secolarizzato, ma non al punto che sia stata per intero cancellata la sua origine sacra: «da adorare»). Accertati questi lontani, benché visibili, echi stilnovistici, vorrei ora alzare il sipario sulla Scena quarta dell'Atto secondo, una scena decisiva per il percorso onomastico e, più in generale, interpretativo della commedia goldoniana: in essa, Mirandolina, la quale sta intrattenendo il cavaliere di Ripafratta (un nome parlante? qualcosa come "cuore infranto"?), accetta di bere con lui ma, intenzionalmente, si fa versare il vino nel bicchiere usato prima dall'ospite-cliente, con la celebre battuta, introdotta dalla didascalia "*ridendo*": «Beverò le sue bellezze».²⁶ Da qui portiamoci subito al brindisi di fine scena, ancora pronunciato dalla donna: «Signor cavaliere (*con vezzo*) [...]. Tocchi (*gli fa toccare il bicchiere col suo*). Che vivano i buoni amici»; cui, subito dopo e per concludere, la locandiera aggiunge: «Viva... chi si vuol bene... senza malizia tocchi».

Siamo in argomento e probabilmente Goldoni si è ricordato molto da vicino dell'*Ars amandi* di Ovidio, I 573-6: «Fac primus rapias illius tacta labellis/ pocula, quaque bibit parte puella, bibas,/ et quemcumque cibum digitis libaverit illa,/ tu pete, dumque petes, sit tibi tacta manus»: «Cerca poi di afferrare per primo il bicchiere su cui la fanciul-

²⁵ Non a caso Apollonio parla di «vertigine che prende Mirandolina alla rivelazione romantica dell'amore-passione». Cfr. la monografia *L'opera di Carlo Goldoni*, Milano, Athena 1932, alle pp. 137-44 (ancora decisive, pur a tanta distanza di tempo).

²⁶ Escludiamo subito la lettura banalizzante: «Berrò quello che è rimasto nel bicchiere»; o consideriamola quale significato secondario.

la ha posato le sue labbra e di bere proprio dove ha bevuto lei [come in Goldoni: «di mettere le tue labbra dove le ha messe lei»]; e qualunque cibo abbia sfiorato con le sue dita, tu prendilo e, nel prenderlo, tocca la sua mano». Se in Ovidio la malizia è dichiarata con l'affermazione esplicita, in Goldoni essa appare attenuata in vari modi: ma la sostanza non cambia; e *Mirandolina*, a ben leggere (e dopo che l'abbiamo vista in posa tra blasfema e oscena, intenta a inzuppare il pane nel vino),²⁷ *bacchatur*. Descritto questo, allineo ora le tessere di un altro breve, ma eccellente, paragrafo intertestuale, per il quale, sempre rimanendo all'interno della medesima scena, raduno battute più vicine e legate: Mir.: «Beverò le sue bellezze (*ridendo*)»; Cav.: «Eh galeotta! (*versa il vino*)»; Cav.: «Via via, siamo soli».

Pare indubitabile che qui appaia una ripresa dal V di *Inferno*: se auto-evidenti sono le due ultime battute trascritte, «beverò le sue bellezze» è invece, attraverso un calco fonico e la somiglianza della *forma elocutionis*, un'assai originale riproposta dell'analogo gesto e delle analoghe parole di «la bocca mi baciò». Così il primo bacio della storia della letteratura italiana si ripropone, preziosamente mediato, intorno ai vetri veneziani di un bicchiere da vino, e Francesca, tale è la forza di irraggiamento poetico di questo personaggio, riappare in una stanza di locanda.²⁸ Resta da chiedersi: memoria del poeta o memoria della lingua, memoria abituale o memoria attuale? Probabilmente ambedue.

Lasciamo *La locandiera* con un momento di teatro della crudeltà, quando la donna vuole rendere definitiva la seduzione, mettendo in opera l'arma del finto svenimento. Siamo giunti alla Scena diciassettesima dell'Atto secondo: il cavaliere insieme ammaliato e spaventato la

²⁷ Lingua e gesto tabernario, parodia sconcia della messa. *Mirandolina* attinge al medesimo stile sboccato e blasfemo subito dopo, restando, se non vado errato, nella medesima zona del rito: «Oh! Non son degna di tanto, signore» (in cui sentiamo: «Domine non sum dignus»).

²⁸ *Mirandolina*, a ben leggere, dava inizio alla propria commedia in commedia nella Scena quindicesima dell'Atto primo, quando fingeva di prendere l'ospite ritroso come alleato e complice contro i corteggiatori indiscreti, tramite un inizio calcolato di intimità fisica, il gesto della mano trattenuta nella mano (Mir.: «Mi porga la mano»; Cav.: «Perchè volete ch'io vi porga la mano?»; Mir.: «Favorisca; si degni; osservi, sono pulita»; Cav.: «Ecco la mano»; Mir.: «Questa è la prima volta che ho l'onore d'aver per la mano un uomo che pensa veramente da uomo»; Cav.: «Via, basta così (*ritira la mano*)»). L'autore guidava poi la situazione, fornendo alla donna, appena dopo, una battuta decisiva (e quasi un ammicco d'intesa allo spettatore): «Sono [...] sicura che con lei posso trattare con libertà, *senza sospetto* che voglia fare cattivo uso delle mie attenzioni». Si veda alla p. 412 di *Senilità...*, cit. Ho sottolineato con il corsivo, come un anticipo significativo di quanto seguirà, l'espressione «senza sospetto».

contempla, divenuta così inerme e quasi arresa («Oh, come tu sei bella» esclama), ma noi dobbiamo puntare sul seguito della battuta, «Che tu sia benedetta», dove la benedizione viene attribuita, perché il cavaliere or sa cos'è l'amore e crede in aggiunta che la donna priva di sensi lo ricambi e sia svenuta proprio per la forza del nuovo sentimento. E, dunque, come non pronunciare la lode più bella e più grata, per un momento che rappresenta una vera e propria conversione, e come non citare la più generosa e più affidata preghiera dell'infanzia: «Benedicta tu [in mulieribus]»? Credo di non iperinterpretare, qualora constato che ci troviamo sui margini estremi, ben inteso, ma ancora nella zona della leggenda e della lode beatriciana.

2.b. Ho fatto un percorso di geografia, seguendo il litorale adriatico, da Trieste a Venezia; ora ritorno al più consueto tracciato storico. Nel quale non può mancare, data anche la maggiore vicinanza temporale, e, anzi, la quasi contemporaneità, un riferimento al Puccini amorosissimo della *Bohème*. Ci conduce al musicista e all'opera un passo della stessa *Senilità*, al capitolo ottavo, laddove leggiamo: «[Il Balli] raccontava delle storie ch'Emilio già conosceva; si capiva che parlava per la sola Amalia. Erano storie di un genere che aveva già provato sulla disgraziata. Raccontava di quella triste e lieta *bohème*, della quale Amalia amava tanto la gioia disordinata e la spensieratezza» (non omettiamo di riflettere, però, che il melodramma è del 1896, mentre *Senilità* è di due anni dopo, del 1898: cosicché appare arduo pensare a un rapporto diretto e più probabile vedere, invece, una qualche dipendenza comune dall'archetipo celeberrimo, dalle *Scènes de la vie de bohème* di Henri Murger, 1847-9).²⁹ Lasciamo il problema irrisolto e soffermiamoci sulla canzone e sul tempo di valzer di Musetta, all'Atto secondo: un tempo di valzer lento, perché le grazie della donna abbiano più agio di dispiegarsi e di venire apprezzate.

Musetta (*musette*) vale strumento musicale, nome di una danza e piccola Musa, ovviamente, con i suoi incanti; mentre Dante, magari, rammentando di essere stato lui stesso poeta di canzoni a ballo e di Violetta e di Fioretta e di Lisetta, avrebbe sorriso della citazione quasi per le rime,³⁰ anche se non proprio aderente al tema da lui proposto.

²⁹ Devo la precisazione, orale, a Giuseppe Farinelli, assiduo frequentatore e storiografo della letteratura scapigliata.

³⁰ Non si dice, ovviamente, nel senso tecnico dell'espressione, ma per indicare una precisa e voluta corrispondenza con rovesciamento.

Apriamo il libretto:

Quando men vo,
 quando men vo soletta per la via,
 la gente sosta e mira,
 e la bellezza mia tutta ricerca in me,
 da capo a piè.
 Ed assaporo allor la bramosia
 sottil che dagl'occhi traspira
 e dai palesi vezzi intender sa
 alle occulte beltà.
 Così l'effluvio del desio
 tutta m'aggira -
 felice mi fa, felice mi fa!

Devo ricordare? Su «Quando men vo» riascoltiamo, pari pari, «Ella sen va»,³¹ mentre su «la gente sosta e mira» non è chi non intraveda: «mostrasi sì piacente a chi la mira». Ancora una volta la leggenda mistica diventa civetteria, cosicché la doppia pronuncia dell'inizio (che abbiamo appena sopra visto: «Quando men vo,/ quando men vo soletta per la via») non è certo esitazione, ma provoca e attende il formarsi del cerchio degli astanti, attorno alla zona in luce della scena; mentre, alla fine, ci si aspetterebbe di vedere l'*enchanteresse* del caffè Momus battere le mani a se stessa, felice di essere attraente e di venire riconosciuta tale e di avere cantato e danzato. Personaggio con una sua ricchezza di trasparenze, Musetta, se dobbiamo aggiungere a quanto detto anche il piacere evidente di donarsi, e, nel dono di sé, l'ingenuità e la gratuità; e qualora riconosciamo nel suo abito verbale, dopo la filigrana beatriciana, un bell'effetto d'eco persino da *Purg.* XXVIII e dal personaggio di Matelda, vv. 37 e 40-2: «E là m'apparve [...] / una donna soletta che si gia/ e cantando e iscegliendo fior da fiore/ ond'era adorna tutta la sua via».

Tanto avviene come se i librettisti volessero mostrare dilezione per il loro personaggio, andando in cerca di “adornamenti” dal tesoro del già poetato; mentre l'intenzionalità sta proprio nel moto affettuoso che orienta verso certe scelte liriche piuttosto che verso altre. Costituiamo, allora, la memoria come atto d'amore: in ragione di cui la grazia del personaggio attiva, negli autori, e li porta a scegliere i ricordi che hanno a che fare con la grazia della poesia: ed ecco la nascita di Musetta.

Del resto i due abilissimi e coltissimi librettisti della *Bobème* – Illica

³¹ La lezione critica è, come noto, «Ella si va», ma la memoria popolare e, più genericamente, l'uso corrente optano per la variante *facilior* sopra citata.

non per nulla è ex-alunno di Carducci – con grande artigianato riescono a far riapparire al termine dell’Atto terzo, questa volta non più nella voce di Musetta, ma in quella di Mimì, anche una filigrana della più detta e ridetta – come mostrato, fin a sazietà, anche nel mio studio – fra le storie d’amore della letteratura italiana. Francesca, ancora e sempre: sarà già stato notato (ho controllato nei limiti del possibile la bibliografia sveviana, affatto quella pucciniana), ma si colgano di nuovo la rima illustre e l’insigne «amoroso³² grido» della scena dell’addio fra Mimì e Rodolfo, con l’antico *sermo tragicus* divenuto pronuncia quotidiana e crepuscolare: «Donde lieta uscì al tuo grido/ d’amore, torna sola/ Mimì al solitario nido./ Ritorna un’altra volta/ a intesser finti fior!/ Addio, senza rancor».

In questa sede non si può trascurare il problema del nome³³ con cui si apre, all’Atto primo, nella «soffitta che guarda sui tetti coperti di neve di Parigi», l’aria-racconto della protagonista: «Sì. Mi chiamano Mimì,/ ma il mio nome è Lucia [...]./ Mi chiamano Mimì,/ il perché non so»; e pensare, per la soluzione, a un uso abbreviato con grazia del nome di professione (*midinette*, sartina, come da copione: «La storia mia/ è breve: a tela o a seta/ ricamo in casa e fuori»). Del resto, una didascalia relativa alla festa che si svolge la vigilia di Natale nel Quartiere latino intreccia proprio studenti e *midinettes*. È però anche vero, assottigliandoci, che la pronuncia delle due prime sillabe del nome Lucia è proprio su un “mi” ribattuto, mi-mi). Chiudiamo il paragrafo pucciniano, segnalando infine come le domande di Rodolfo a Mimì, nel primo incontro dei giovani, dunque nella stessa zona testuale della precedente frase, si fossero senza sforzo disposte ancora nei modi di una *perconatio* dantesca: «Deh! Parlate. Chi siete?/ Vi piaccia dir!».

Troppo frequente l’intrecciarsi delle riprese dal *thesaurus* della poesia antica: sembra, insomma, di poter dire che il «vasello» arturiano e la «gaia» compagnia del Dante giovane siano approdati alla Parigi nevosa di un anno di fine Ottocento, così che i Fedeli d’amore con le rispettive donne escano dalle pagine del manoscritto gotico per rivivere nel nuovo testo e prestarvi parte del loro «incantamento».

3. Se accostiamo all’orecchio *La coscienza di Zeno*, sentiamo uscirne il bitono della claudicazione isterica e il suono diseguale e con errori ritmici del violino: il bitono della claudicazione è, ovviamente, un clas-

³² «Affettuoso», in realtà, in Dante.

³³ Vanno visti, insieme, libretto e partitura.

sico richiamo edipico, a Edipo lo zoppo e a Edipo piedigonfi. La fatica del camminare viene come raccontata in eco dal violino, quasi a dire che la zoppia contagia la musica e ne costituisce il raddoppio strumentale: in sostanza, anche il violino zoppica come il suo suonatore.³⁴

Si può forse inoltre sostenere, non del tutto impropriamente e costruendo una metafora continuata, che anche l'italiano di Zeno, in alcuni luoghi del romanzo, zoppichi; ed aggiungere che la questione della lingua, di cui si fece un gran parlare a proposito di questo autore, deve venire piuttosto annessa ad un paragrafo della poetica (fra le tante dichiarazioni del personaggio, di contributo alla critica di se stesso, estraiamo almeno questa: «Io [...], come aprivo la bocca, svisavo cose e persone [...]. Avevo la malattia della parola»³⁵ Ricorderemo qui poi il rammarico di Zeno, diarista di un ben particolare "libro di memoria del mercante", sulla difficoltà di orientarsi fra le sue lingue, le medesime del *melting pot* costituito da Trieste, anche per necessità empiriche di negozio commerciale, con la divertita uscita sui modi diversi di chiamare e di pronunciare l'essenza arborea "abete": «Vecchio come sono, avrei dovuto prendere un impiego da un commerciante in legnami toscano?»³⁶

Tanta elaborata introduzione punta alla lettura del finale della *Coscienza*, di quella *crux* che resta, ancora oggi, non interpretata («Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e *s'arrampicherà* al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere massimo [...])»³⁷ È «arrampicarsi», ovviamente, a fare problema, dal momento che tutti i lessici – anche quelli dialettali, dell'area giuliana e veneta – ne danno univocamente il significato di salire verso l'alto, mentre l'eroe finale della *Coscienza* deve necessariamente discendere, per collocarsi al centro della terra e scatenarne l'*ekpurosis* («Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie»). Probabilmente la soluzione sta nel pensare che qui entri in gioco la lingua del malato, la lingua malata

³⁴ Vediamone subito l'esilarante descrizione: «C'è una lieve paralisi nel mio organismo, e sul violino si rivela intera [...]. Anche l'essere più basso sa che cosa siano le terzine, le quartine o le sestine, sa passare dalle une alle altre con esattezza ritmica come il suo occhio sa passare da un colore a un altro. Da me, invece, una di quelle figure, quando l'ho fatta, mi si appiccica e non me ne libero più, così ch'essa s'intrufola nella figura seguente e la sforma». Cfr. *La coscienza di Zeno, Romanzi*, cit., pp. 608-9.

³⁵ Ivi, p. 574.

³⁶ Ivi, pp. 874-5.

³⁷ Ivi, p. 895.

che si è separata dalla ragione e confonde e capovolge i deittici di orientamento, l'alto e il basso: lo scrittore crea con essa un effetto di realtà, riproducendola mimeticamente.

Dopo la *Poetica* di Aristotele, dobbiamo ricorrere e, spero, con intera soddisfazione, a un altro dei testi-madre dell'Europa occidentale, all'*Ars poetica* di Orazio, vv. 7 e 30, laddove si discorre degli «aegri somnia», ubbidendo ai quali l'artista «delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum»: come, allora, seguendo i sogni della malattia, l'artista «dipingere un delfino nei boschi, o un cinghiale tra i flutti», così l'ultimo uomo del mondo può arrampicarsi, e non discendere, al centro della terra.

Ci troviamo, parrebbe proprio, nell'ambito di una retorica dell'*adynaton*, propiziata dalla lingua della follia. Per tutto l'insieme cerco, e mi venga perdonata, una illustre smorzatura manzoniana: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri [dell'autore della *Coscienza di Zenò*]».

La *Coscienza di Zenò* nasconde ancora la soluzione di un enigma che è esattamente onomastico, quello dell'identità del Dottor S., psico-analista di Zenò ed editore del suo diario. Possiedo un'ipotesi, si capisce, su cui ho già lavorato,³⁸ alla quale premetto la schedatura e la discussione della relativamente ricca bibliografia sull'argomento.

Sono stati chiamati in causa molti terapeuti della scienza nuova che si apre nel '900 con la *Traumdeutung* (tutti i nominati, si badi, ebbero rapporti epistolari o contatti personali con l'industriale e scrittore triestino): il dottor S.igmund [Freud] (soluzione che tenderei ad escludere, come banalizzazione. Senz'altro più economico e suggestivo un eventuale e diretto dottor F.); Wilhelm S.teckel; René Arpad S.pitz (per i quali – crederci – la pertinenza della lettera iniziale si accompagna alla sostanziale mancanza di esemplarità delle persone in causa); Georg Groddeck (ma verrebbe a mancare la pista fornita dalla maiuscola puntata che avvia il cognome); Charles Baudouin (psicologo ginevrino, propugnatore di un «metodo misto», quello che sarebbe stato propriamente adottato da Zenò nella *Coscienza*. È una tesi sostenuta da Giovanni Palmieri e nutrita da una documentazione assai ricca. Di nuovo, però, l'identità-spia della lettera S. cadrebbe. Palmieri poi, si badi, sembra contraddirsi quando, istituita una specie di tavola delle concordanze fra i personaggi della *Coscienza di Zenò* e quelli dell'*Edipo re*, riconosce il Dottor S. in Tiresia. La sua seconda ipotesi mi appare più vicina al vero della prima, ma ancora non decisiva). Colloco a sé due al-

³⁸ E questo Convegno di Onomastica letteraria mi pare la sede più adatta per riproporla.

tre letture, non convincenti, a mio parere, ma senza dubbio assai interessanti: una che identifica il dottor S. con il medesimo Svevo, quasi in un gioco di specchi, per il quale il personaggio si confesserebbe al suo autore; l'altra che indica invece il dottor Weiss, l'introduttore della dottrina e pratica freudiana a Trieste e, di lì, in Italia. Pierantonio Frare – è sua³⁹ l'idea – si sposta però verso l'equivalente forma verbale, *Ich weiss*, che andrebbe in direzione di un parodistico Dottor S. tutto, in ciò perfettamente appropriato al gusto dell'autore.

Ripeto: pur non condividendo alcuna di queste letture, penso comunque che la ricerca sia tutt'altro che superflua, anzi resto convinto che la soluzione dell'enigma onomastico faccia parte della profonda produzione di senso del romanzo.⁴⁰

Discusse e archiviate le precedenti, torno ora ad avanzare la mia interpretazione.

Mi limiterò alle tessere che mi appaiono meglio cogenti, incorniciandole entro il cosiddetto «sogno di Basedow»,⁴¹ il quale racconta, senza meno – con adattamenti, omissioni e un nuovo montaggio dei materiali che, però, non coprono mai del tutto la traccia profondamente incisa dell'archetipo –, l'antica leggenda tebana del re-padre ucciso, del figlio esposto e della regina-madre incestuosi (e della conseguente pestilenza che devasta la città), mescolando epoche e luoghi, quasi in una rivisitazione surrealista, come è della semantica onirica e, quel che più conta, riscrivendo il finale della storia. La figura paterna compare nella vita notturna di Zeno con gli abiti scenici di un re da teatro tragico (di un Laio evocato dall'Ade: «un vecchio pezzente, coperto di un grande mantello stracciato, ma di broccato rigido»), assumendo la «grande testa coperta di una chioma bianca disordinata», propria di Cosini *senior*, un altro *revenant* dal regno dei morti (sarà da notare che per tutto il romanzo non se ne dice mai il nome proprio, quasi per una specie di *damnatio nominis*); mentre sulla faccia di questa immagine nata da due

³⁹ Comunicazione orale. Weiss sarà fondamentale per Saba, come ben noto e ripetutamente riconosciuto dal poeta in persona.

⁴⁰ Quanto al lato negativo della mia affermazione, cioè che le chiavi sopra proposte non aprano la porta esatta, mi appoggio senz'altro ad una precisa indicazione dello stesso autore, cui non dubito che convenga prestar fede. Si tratta della nota lettera a Valerio Jahier, del 10 dicembre 1927, la quale afferma in termini inequivocabili: «Io feci la cura nella solitudine senza medico. Se non altro da tale esperienza nacque il romanzo nel quale, se c'è una persona fatta senza averla conosciuta, è quella del medico». Cfr. I. SVEVO, *Epistolario*, a c. di B. Maier, Milano, Dall'Oglio 1966, p. 858.

⁴¹ Si veda *La coscienza...*, cit., alle pp. 788-93.

viene stampato in rilievo il tratto più peculiare, la maschera clinica del *morbus Basedowii*, «gli occhi sporgenti dall'orbita che guardavano ansiosi».

(Si pensi: a differenza della tragedia di Edipo che emerge alla luce e viene raccontata da Sofocle già in un alveo pietrificato, l'eroe in titolo di Svevo attraversa tutti i territori della mescolanza degli stili, adottando infine anche modi della poetica dello *Schemiel* e dunque svolgendosi attraverso peripezie bizzarre e perfino buffonesche. La *fabula simplex* dell'antico entra così e si trasforma in un libro fatto a prospettive sghembe e aperte – e non a caso l'esegesi non ne è ancora ferma, neppure sui nuclei principali –, in un gioco non di negazione, ma di riapertura delle funzioni e, persino, di ridistribuzione capovolta delle parti: al punto che, ad esempio, il ruolo decisivo del *pharmakon* tragico abbandona il figlio e si sposta sul padre. Trascuro la parte di rivalità nuziale, così esplicita nel sogno, e ricchissima di appena mediate allusioni sessuali – su tutte, l'affanno del salire le scale –, per giungere alla *climax* del racconto; quando l'Arcimboldo macabro e composito, generato dalla fantasia onirica, appare investito della responsabilità della pestilenza, cosicché, ben a punto Svevo può citare, mistificandolo e risignificandolo, un notissimo Manzoni: «[Il vecchio] s'avanzava inseguito da quella folla [...]. E la folla urlava: "Ammazzate l'untore"»).

Disegnata la quadratura nella quale l'intera prosa del romanzo dimora, come in una *mise en abîme*, affronto direttamente il cuore della questione, chiamando a collaborare il passaggio suggestivo di un Marx giovane, ancora legato al gusto hegeliano delle grandi sintesi culturali:

La storia ha radici profonde e attraversa parecchie fasi, quando deve condurre alla tomba una figura vecchia. L'ultima fase di un figura storica universale è la sua "commedia". Gli dei della Grecia, che già una volta erano stati tragicamente feriti a morte nel *Prometeo incatenato* di Eschilo, dovettero di nuovo morire comicamente nei *Dialoghi* di Luciano. Perché la storia procede così? Affinché l'umanità si separi *serenamente* dal suo passato.⁴²

⁴² K. MARX - F. ENGELS, *Opere*, III (1843-1844), Roma, Editori Riuniti 1976. L'originale si trova in *Werke*, I, Berlin, Dietz Verlag 1964, p. 382. Questo testo venne scritto fra il 1843 e il 1844; il lavoro non fu mai ripreso e apparve postumo: «Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren im *gefesselten Prometheus* des Äschylus, mußten noch einmal komisch sterben in den *Gesprächen* Lucians. Warum dieser Gang der Geschichte? Damit die Menschheit *beiter* von ihrer Vergangenheit scheidet». Ricevo notizia di questo

Se ne veda subito la pertinenza: in effetti, io ritengo che il terzo romanzo di Svevo adottò, per descrivere le peripezie di Zeno, una poetica della tragedia mutata sistematicamente in commedia (e viceversa, ben inteso: con l'eccezione inquietante del finale del romanzo, apocalittico, senza meno); da aggiungere alla scheda duale del romanzo d'una psicoanalisi doppiato dalla parodia del romanzo d'una psicoanalisi. Ed è esattamente all'interno di tale ambiguo statuto, di testo tragicomico, in sostanza, che la *Coscienza di Zeno* nasconde il proprio segreto.

Inizio, facendo rilevare che nel capitolo finale del romanzo, *Psicoanalisi*, nel luogo quindi deputato alle agnizioni, viene ripetuta più volte la seguente dittologia: malattia di Edipo e diagnosi di Sofocle.⁴³ In tale posizione forte del libro, Sofocle viene dichiarato a tutte lettere il diagnosta, da lontano, della malattia di Zeno, dopo esserlo stato, da vicino, di quella, la medesima, di Edipo; anzi, nella condensazione affabulatoria e nella atemporalità del mito, Zeno è addirittura fratello di latte di Edipo. Nel sogno "inventato" da Zeno, ma non per questo meno significativo, assistiamo a una scomposizione e ricomposizione di forme e di piani, come in un quadro cubista; ed è proprio tale tecnica complessa a permetterci di vedere, sovrapposti e però trasparenti l'uno nell'altro, i principali personaggi del romanzo e la loro figura antica.

L'autore implicito e personaggio-protagonista, Zeno, suggerisce, quale titolo interno, il suo consueto struggente emblema floreale, il desiderio di avere «le rose del Maggio in Dicembre», ma forse non sarebbe male sostituirvi un più esplicito *Le mammelle di Giocasta*.⁴⁴

significativo passo dal libretto di sala della rappresentazione milanese del *Prometeo incatenato* di Eschilo, per la regia di Luca Ronconi, Teatro Strehler, gennaio 2003.

⁴³ È forse il caso di richiamare qui una lettera alla moglie del 7 settembre 1910 (*Epistolario*..., cit., p. 541), almeno come documento di un'attenzione ai casi di Edipo (e alla trilogia di Sofocle. Qui infatti, si vedrà, il riferimento è all'*Edipo a Colono*) ben precedente alla *Coscienza*. Rimane vero che non abbiamo alcuna notizia cronologica sui tempi del romanzo e non possediamo nulla degli eventuali materiali elaborativi. Si tratta di un episodietto di cronaca di casa, nel quale viene descritto lo scioglimento serale del cane di nome Turco, per la vigilanza notturna. Racconta, in prima persona, il *paterfamilias* alla moglie lontana per "passare le acque" che: «Avendo molto da fare, vedo poco Letizia. Veramente, per dirti tutta la verità, sono con essa dieci minuti al giorno, ma che dieci minuti! Si tratta di mollare Turco. Fa scuro come in cantina ed essa mi tiene per mano su per la montagnola come Antigone con Edipo. Andiamo, andiamo attraverso i cespugli, finché troviamo la casa del bestione, il quale fa poi tante feste da ribaltarmi. Sono contento quando riesco di nuovo al chiaro [...]». Inutile far rilevare la ripetuta insistenza sul non vedere e sul buio.

⁴⁴ Per questa citazione e le due successive si veda il cap. ultimo della *Coscienza di Zeno*, cit., alle pp. 871-2, 865, 876. Ho estratto passi particolarmente significativi, ma è decisiva la lettura dell'intero epilogo.

Dimostravo così anche di aver capito perfettamente la malattia che il dottore esigea da me. Edipo infantile era fatto proprio così. Succhiava il piede sinistro della madre per lasciare il destro al padre.

Altre due mi appaiono però le pezze d'appoggio maggiormente dettagliate e di quasi provocatoria chiarezza, una chiarezza accecante, secondo quanto amava dire lo stesso Svevo, *à crever les yeux*.

Trascrivo la prima, la quale contiene, quasi con volontà di compendio didascalico, il mito delle origini di Zeno, l'indicazione del nome del patologo di Edipo, una chiosa esplicativa sulla malattia dell'eroe tragico antico e del suo discendente novecentesco:

La mia cura doveva essere finita, perché *la mia malattia doveva essere stata scoperta. Non era stata che quella diagnosticata a suo tempo dal defunto Sofocle sul povero Edipo*: avevo amata mia madre e avrei voluto ammazzare mio padre. Né io mi arrabbiai! Incantato stetti a sentire. Era una malattia che mi elevava alla più alta nobiltà. Cospicua quella malattia i cui antenati arrivavano all'epoca mitologica!

Probabilmente ancor maggiormente significativo, oltre ad essere in perfetta intesa con il versante ludico della poetica sveviana, è il passo seguente che pare ostentatamente mettere a fronte il *rebus* e la sua decodificazione, allorché Zeno passa dall'analisi dell'inconscio all'analisi delle urine. E commenta:

In quel tubetto [delle urine, in cui è stato versato un reagente chimico] non avveniva nulla che potesse ricordare il mio comportamento quando, per far piacere al Dottor S., inventavo nuovi particolari della mia infanzia che dovevano confermare la *diagnosi di Sofocle*.

La strategia testuale disposta da Svevo – scrivevo già in passato e ne sono tuttora convinto – sembra davvero invitare (e in maniera, si direbbe, inequivoca) allo scioglimento del Dottor S. in Dottor Sofocle, padre arcaico e padre nobile di tutti gli psicoanalisti e anche nomignolo a duplice valenza, sia antonomastico, dunque, che carnevalizzato, datane l'evidente ridondanza ed eccessività, dello psicoanalista in carica della *Coscienza*.

Apparirà chiaro, a questo punto, e termino, come Dottor S. possa venire ironicamente iscritto tanto sulla targa d'ottone della casa viennese del dott. Freud, quanto sull'ingresso dello studio triestino del dott. Weiss – ed anzi, al limite, fungere da riferimento dotto (e nello stesso tempo irridente) per qualsivoglia psicoanalista.

Siamo in chiusura di discorso e, dunque, ci compete affermare con forza che (pur con l'indubbia singolarità da cui è caratterizzato, e regi-

strato lo scarto nei confronti della forma-romanzo tradizionale) questo testo viene comunque attraversato da un percorso unitario, in ragione del quale l'inizio legge la fine e reciprocamente. Quasi, a suo modo, un *pacte autobiographique*: ed affinché l'anello si saldi, bisogna dunque ascoltare anche l'accusato, ripetendo le frasi, le sue, con cui prende l'avvio, significativamente, il romanzo.

Le parole della *Prefazione* sono sempre, retoricamente e ideologicamente, cariche di responsabilità e forniscono una specie di lasciapassare (o, se si vuole, essendo in campo Svevo, hanno la funzione della nota tenuta del primo violino per accordare al meglio tutti gli strumenti-personaggi dell'orchestra-racconto). Eccole, dunque, argute e sagge; ma, quel che più conta, atte ad introdurre l'opera nel codice ermeneutico che le compete e nella lettura sottile, per il diritto e per il rovescio, che essa esige. Si tratta infine, non dimentichiamolo, anche di un *setting* clinico: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla talvolta con parole poco lusinghiere. Chi di psico-analisi s'intende,⁴⁵ sa dove piazzare l'antipatia che il paziente mi dedica [...]. DOTTOR S.».

Ed è tutto.

⁴⁵ E la competenza di Svevo (come già vide un'autorità pressoché indiscutibile, C. MUSATTI, *Svevo e la psicanalisi*, «Belfagor», XXIX, 1974, pp. 129-41) sembra tale da suggerirci un'esperienza non solo di letture o, come che sia, non solo di seconda mano. Quanto vengo in questa nota dicendo appartiene naturalmente alla categoria delle provocazioni epistemologiche; diversamente si tratterebbe del segreto di famiglia meglio custodito.