

Moderno e modernità: la letteratura italiana

XII CONGRESSO NAZIONALE DELL'ADI

Roma 17-20 SETTEMBRE 2008

Sapienza Università di Roma

Facoltà di Lettere e Filosofia | Facoltà di Scienze Umanistiche

A cura di

Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam

Redazione elettronica

Emilio Bartoli

Prima edizione: settembre 2009

© 2009 Dipartimento di Italianistica e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5

00185 Roma

Tel 0649913786/787

Fax 06491609

www.disp.let.uniroma1.it

disp@uniroma1.it

«Anima portentosamente multipla» e «fotografie d'un soggetto unico in diverse pose»: l'autore e i personaggi della narrativa moderna.

Laura Nay

«La modernità non è soltanto in ciò che è esterno ma è soprattutto in ciò che è interno, se adeguatamente interrogato».¹ Dunque non unicamente in ciò che è fuori di noi è da ricercarsi il senso della modernità: vi è una modernità che si cela nella nostra mente, che sprofonda nelle pieghe dell'io. L'uomo moderno si interroga con il desiderio e fors'anche il timore di guardarsi dentro: modernità come interiorità, come scoperta dell'io, ma anche come individualità. La soggettività diventa il centro attorno al quale si sofferma l'attenzione e la raffigurazione artistica, ma tale esasperata individualità allontana inesorabilmente l'uomo dal consorzio umano così come dai luoghi in cui la sua vita scorre. Lentamente si trova solo e, giorno dopo giorno, la solitudine diventa estraneità non solo nei confronti di ciò che è «esterno», ma anche nei confronti di quell'io che sta scrutando. Modernità come estraneità allora.

Se accettiamo tale ipotesi sono almeno due le domande che dobbiamo porci. La prima riguarda il quando, ovvero a partire da quale epoca della nostra letteratura inizia tale presa di coscienza; la seconda, il come, ovvero quale genere letterario meglio si presti a darvi voce.

Partiamo dal quando chiarendo subito che non è possibile determinare più di tanto una data, nella misura in cui, è Jaus ad insegnarcelo, tale consapevolezza la si acquisisce nell'«adesso storico», nell'«incessante trasformazione dell'attuale» da intendersi come successione di momenti via via superati e dimenticati in un passato che si fa subito remoto.² Tuttavia, se vogliamo tentare una sorta di periodizzazione del moderno così inteso, dovremmo ipotizzare un momento da cui questo «adesso storico» ha inizio. Come ho avuto modo di scrivere altrove,³ una data possibile collocherebbe tale 'moderno' a partire dal 1870, anno della II edizione ampliata dei *Principles of psychology* di Herbert Spencer e del saggio *De L'Intelligence* di Hyppolite Taine. Inoltre, fin dal '69 Eduard von Hartmann aveva dato alle stampe la *Filosofia dell'inconscio*, subito tradotta in francese dal Nolen, e Théodule Ribot, dal 1881, inizia la pubblicazione di una serie di saggi dedicati

¹ E. Raimondi, *Le ombre sull'abisso*, in *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 89.

² H. R. Jaus, *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della Modernità*, in *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999, p. 77.

³ Cfr. L. Nay, *Fantasmii del corpo fantasmii della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 1999.

alle dinamiche psicologiche. Grazie a tali opere si sviluppa un non superficiale interesse per la psicologia che, a partire da questi anni, si codifica scientificamente, passando attraverso fasi differenti, grosso modo dalla psicofisiologia alla psicologia dell'inconscio, da intendersi, in prima battuta non in senso freudiano, è ovvio, e con tutti i ben noti sconfinamenti in campi non del tutto ortodossi, come quello dello spiritismo. A partire dal 1870 vi è quindi una prima generazione di psicologi che potremmo definire pre-freudiana, la quale, come ha scritto Michel David, «scopre e sistemizza intere regioni della psiche».⁴

Ancora una rapida battuta sul come. In genere i letterati prediligono la narrativa, soprattutto la «landa spugnosa» del romanzo,⁵ che consente loro di declinare il rapporto sia con se stessi, in quanto individui e in quanto letterati, sia con il mondo, nella consapevolezza che il binomio uomo'reale'-*homo fictus* non può più essere pacificamente acquisito come rispecchiamento, secondo quanto indicato da Ian Watt.⁶ Ma, garante Capuana, alla data del 1898 «il romanzo moderno è malato»: dopo essere passato attraverso un «accesso di romanticismo», aver assunto una buona dose di «naturalismo e di sperimentalismo», essere caduto vittima del «*delirium tremens*», aver subito invasive terapie a colpi di «iniezioni sottocutanee di psicologismo», ha iniziato a «scrutarsi dentro, farsi lunghi esami di coscienza» ed è peggiorato: chi propone una «cura ricostituente a base di idealismo o neo-cattolicismo», chi «sciroppi di simbolismo e anche di lirismo»: ma «mentre i medici si accapigliano il malato muore».⁷

Modernità come estraneità: estraneità innanzitutto nei confronti dell'ambiente. Lo scrittore moderno sente sfuggire il rapporto con la realtà, che non riesce più a osservare oggettivamente. Viene meno, in questi anni, la fiducia che aveva accompagnato la grande stagione del romanzo naturalista e con essa l'immagine, tanto cara a Zola, dello scrittore-scienziato che nel laboratorio-studio lavora sui ben noti documenti umani. Sono davvero molti i nomi che si potrebbero fare a tal riguardo, mi limito a due: Fogazzaro e Svevo. *Monologo senza titolo*: si tratta di pochi appunti fogazzariani conservati presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, una sorta di incunabolo del racconto *Liquidazione*, uscito su rivista nel 1885 e confluito, nel 1887, nella raccolta *Fedele ed altri racconti*. Secondo una modalità tipica del moderno narratore, «anima multipla», Fogazzaro si sdoppia: da una parte c'è la voce narrante, dall'altra il suo *alter-ego*, ovvero il proprietario dello studio in cui il narratore immagina avvenga una sorta di visita guidata di un gruppo di lettori. Fra quelle mura nasce il nuovo romanzo e lo si fa senza «la ricetta naturalista francese», come senza «il

⁴ M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, pref. di Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, 1970, p. 250.

⁵ E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 31.

⁶ Cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1976.

⁷ L. Capuana, *La crisi del romanzo*, in *Gli 'ismi' contemporanei. Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo e altri saggi di critica letteraria ed artistica*, a cura di G. Luti, Milano, Fratelli Fabbri, 1973, pp. 40-41

bizantinismo italiano». Ciò che colpisce immediatamente i visitatori è la «vita depurata» che il proprietario dello studio «ritrae» nei suoi romanzi: «come fa a non studiarla tutta intiera la vita?» si chiedono «come fa a non tenere il suo archivio di documenti umani? Il suo museo d'anatomia e di fisiologia?». È un rapido cenno che introduce due importanti argomenti: Zola e i documenti umani. Fogazzaro non risparmia osservazioni dure al padre del naturalismo: «un gran poeta ignorante», uno scrittore che «ha del Dio e della bestia insieme», un ingegno potente per il quale si prova tanto «rispetto» quanto «schifo». Ma soprattutto Zola e «quasi tutta l'arte contemporanea» soffrono del «morbo» dei «dettagli»: il «bisogno di verità» si confonde con «l'impotenza» a descriverla correttamente e l'artista è come «un ragazzo quando scarabocchia qualche informe figura umana» e anziché completare il ritratto si perde ad aggiungere altri elementi finendo poi col «disegnarne con poca cura i bottoni dell'abito e la catena dell'orologio e gli anelli». Quanto ai «documenti umani» «ce ne sono, veri e noi, li vedremo – chiarisce Fogazzaro - Il resto c'era, una volta, ma dava pessimo odore» e il narratore ha deciso di disfarsene. Fuor di metafora, nella versione del racconto consegnata alle stampe, Fogazzaro ammette di «osservare la vita», ma non con occhio clinico. La realtà appuntata sul «taccuino, vi muore miseramente, vi si dissecca, – conclude – io vi cerco invano una ispirazione, la mia fantasia la sdegna, il mio cuore non la sente più». «“Il vero, il vero”» gridato per le strade dai romanzieri naturalisti, sono immagini tratte dal *Monologo*, non è dove loro credono è «in alto [...] in alto e solitario, [...] fuor di un tal baccano!», come fuori «da gloriose scuole che, a torto o a ragione, [...] parevano troppo anguste». L'«immenso vero» non è nei «libri dei maestri», ma «nelle cose e nelle anime»: è «deformità» e «tesori», «fascino» e «spavento»; come gli «abissi inesplorati» dell'«oceano» è «vivente, mobile, tutto trasparenze ed ombre». Non lo si può «trattenere, afferrare, stringere» perché sempre «sfugge via come l'onda magnifica ch'esalta e passa».⁸

Riferendosi a *Una vita*, Svevo si dichiara 'malato' («e perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio?», scrive a Valerio Jahier nel 1927; la cura cancella l'individualità e riconduce l'uomo ad una dimensione accettabile socialmente).⁹ Svevo è 'malato' di due differenti patologie, ma è solo la prima a interessarci qui: «l'incapacità d'arrivare all'immediata rappresentazione di una cosa reale nella forma che gli altri sentono nella cosa stessa». Questa malattia «innata» si è manifestata «6 anni or sono», quando lo scrittore era alle prese con la stesura di *Una vita*: «girando e rigirando attorno all'idea – scrive a

⁸ A. Fogazzaro, *Monologo senza titolo* CFo.5r.F.1; *Liquidazione*, in *Racconti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1931, p. 206. Sul confronto fra il frammento manoscritto e il testo a stampa, cfr. il mio articolo, *Antonio Fogazzaro e l'«immenso vero»*, in «Campi immaginabili», 2007, 36-37, pp. 52-62.

⁹ Mi permetto di rimandare al mio saggio *Italo Svevo ovvero «l'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo»*, in *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di R. Cepach, Trieste, Museo Sveviano, 2008, pp. 33-84.

Silvio Benco il 23 novembre 1895 - riuscivo a fissarne parte sulla carta».¹⁰ La realtà che Svevo rappresenta è parziale, c'è in lui la consapevolezza di non registrare un dato reale, ma un'idea, in modo più o meno imperfetto. Va de sé allora la scarsa fiducia nei «documenti umani», come si legge in uno dei *Frammenti brevi* pubblicati postumi, in cui Svevo difende la scrittura quale atto immaginativo che non tollera di essere irregimentato. Torna l'immagine del taccuino dello scrittore naturalista, una prigione per Svevo, e non il luogo in cui fissare le idee, che preferisce lasciar fluire, senza sottrarle alla «evoluzione», per consentir loro di «fertilizzare come quella materia organica che si decompone per meglio ricostituirsi quando viene la sua stagione».¹¹

«L'immaginazione è una vera avventura. Guardati dall'annotarla troppo presto perché la rendi quadrata e poco adattabile al tuo quadro. Deve restare fluida come la vita stessa che è e diviene». Le ricette del romanzo naturalista possono servire ora, semmai, al dottor Prarchi, il medico-letterato di *Una vita*, autore di un romanzo così congeniato: «si tratta di studiare un lento corso di paralisi progressiva. I medici cominciano a studiarla quando è già completa; io invece allora l'abbandonerò. La studierò nel suo formarsi. Carattere da paralitico, organismo da paralitico, idee da paralitico e che arrechino dei disturbi alle persone che lo contornano e... il romanzo è fatto». Zola, a sua volta recensito nel 1884 per *La joie de vivre*, e di cui Svevo torna ad occuparsi in un articolo di qualche mese più tardi dedicato al *Libro di don Chisciotte* di Scarfoglio, viene indicato come colui che ha 'narrativamente' posto «l'idea scientifica dell'ereditarietà [...] al luogo che occupava il destino nella tragedia greca e con il medesimo diritto».¹²

Dunque la realtà può essere colta, secondo Svevo, prendendo atto della propria parzialità e soggettività; oppure, come suggerisce Fogazzaro, in modo epifanico, il che ci consentirebbe, anche grazie a Charles Taylor, di collocarlo in una dimensione moderna, essendo questa una delle strade che l'arte di oggi percorre per rispondere allo «svilito mondo meccanicistico portando alla luce la realtà spirituale che sta dietro la natura e l'originario sentire dell'uomo».¹³ Ma, per poterne afferrare anche solo un riflesso, bisogna almeno in parte superare quell'estraneità che abbiamo ipotizzato essere cifra della modernità: e non è sempre facile. La realtà, in particolare quella urbana, alle volte appare angosciante e minacciosa.

La città si antropomorfizza ha «bocca» e «occhi», che di notte si «chiudono», per consentire ad ognuno di noi di riposare «come in un camposanto», in «camere misteriose» dove accanto ai mobili,

¹⁰ I. Svevo, *Epistolario*, Milano, dall'Oglio, 1966, p. 34.

¹¹ Id., *Racconti e scritti autobiografici*, ed. crit. con apparato genetico e commento di C. Bertoni. Saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 779-81.

¹² Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 760; Id., *Una vita*, in *Romanzi e «continuazioni»*, ed. critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittoriani. Saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 126; Id., «*La joie de vivre*» di Emilio Zola e «*Il libro di Don Chisciotte*» di Edoardo Scarfoglio, in *Teatro e saggi*, ed. crit. con apparato genetico e commento di F. Bertoni. Saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 993-96, 1012.

ai letti e ai «panni smessi» giacciono i «fantasmi», i nostri fantasmi, quelli che si nutrono delle nostre debolezze e si chiamano «bisogno [...] ambizione, [...] terrore, [...] amore, [...] odio». «La città sogna», ma nemmeno «una legione di Hoffmann e di Poe» sarebbe in grado di descrivere ciò che si cela dietro alle «fronti solcate», alle «bocche squarciate, contorte o cascanti» agli «occhi semiaperti e vitrei» o dar voce alla «somma dei prodigi e degli orrori [...] che si succedono e si confondono in quelle migliaia di capi immobili». Siamo nel 1905 e chi scrive queste righe è Edmondo De Amicis.¹⁴ Hoffmann e Poe, dunque, e non gli scienziati che, a questa data, ci saremmo potuti aspettare: un segno che le strade per arrivare al moderno sono tante, diverse e non necessariamente scientifiche? «Il Corvo – si legge sul «Fanfulla della domenica» – potrà far vibrare ancora nelle anime degli uomini del 2000 quelle stesse corde».¹⁵ La città rende «estraneo» a se stesso anche chi di fatto lo è già, ovvio il rimando a Mattia Pascal sballottato in strade piene di «frastuono» e di «fermento».¹⁶ La città è «un canoro-mostruoso alveare» sono parole di Boine,¹⁷ nelle cui vie gli uomini si accalcano, fino a soffocarsi: «tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero [...] alla fine dovevo supplicare questa gente che mi desse un poco di tregua: la sentivo attorno alla mia giovinezza come insetti attorno ad un lume acceso allora allora» (questa volta è Tozzi).¹⁸ Non c'è spazio per alcun sentimento positivo, non esiste solidarietà fra chi condivide questi spazi claustrofobici: «La Folla» «quello era il nemico», un nemico che non vede perché cieco e non sente perché sordo, ma come un «torrente che precipita» travolge ogni cosa, come un'«Idra vorace e scatenata [...] inghiotte nelle sue fauci innumerevoli ogni cosa grande e nobile e bella» (è un'immagine tratta dall'*Incantesimo* di Butti).¹⁹ Siamo lontanissimi dall'«atmosfera di Banche e di Imprese industriali», con cui polemizzava Verga nella introduzione ad *Eva* o dalla Milano «Babilonia» descritta nelle lettere a Capuana, così come dalla Milano «microscopico Parigi della Lombardia» di Cletto Arrighi, o quella «manifestatamente abietta» di Paolo Valera.²⁰

¹³ C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 558.

¹⁴ E. De Amicis, *La città che dorme*, in «Illustrazione Italiana», 31 dic. 1905, poi in *Nuovi racconti e bozzetti*, Milano, Treves, 1908, pp. 3, 4, 5, 9, 10. A De Amicis ho dedicato due interventi attualmente in corso di stampa: «*Es un meccanismo de nada*»: la scienza e l'«abisso», in *Edmondo De Amicis scrittore d'Italia*. Convegno nazionale di studio, Imperia, 18-19 aprile 2008; *De Amicis, Torino e gli «anfibi della scienza e delle lettere»*, in *De Amicis nel Cuore di Torino*. Convegno internazionale di studi, Torino 9-10 dicembre 2008.

¹⁵ G. L. Ferri, *Le grandi nevrosi*, in «Fanfulla della Domenica», XX, 24 apr. 1898, 17.

¹⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1973, p. 429.

¹⁷ G. Boine, *La città*, in «Riviera ligure» maggio 1912, in Id., *Il peccato e altre opere*, con un *Ritratto di Boine* di G. Vigorelli, Parma, Guanda, 1971, p. 88.

¹⁸ F. Tozzi, *Bestie*, in *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, introd. di G. Luti, Milano, Mondadori, 1987, p. 611.

¹⁹ E. A. Butti, *L'automa. L'incantesimo*, a cura di G. Manacorda, Bologna, Cappelli, 1968, p. 524.

²⁰ G. Verga, *Eva*, in *Tutti i romanzi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, p. 89 e Id., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 52 (lettera cit. Milano 13 marzo 1874); C. Arrighi, *La Scapigliatura romanzo sociale contemporaneo*, a cura di G. Farinelli, Milano, IPL, 1978, p. 147); la definizione di Arrighi relativa

In queste città moderne si agitano infiniti uomini che lavorano incessantemente estraniandosi sempre di più. Si pensi alla grande famiglia degli impiegati, che già aveva interessato i narratori naturalisti: da Alfonso Nitti, a Gino Bianchi, impiegato della «Società delle Strade Ferrate Meridionali» (come Leopoldo, nei *Ricordi di un impiegato* di Tozzi, per il quale, sono parole di Debenedetti, «l'impiego alle Ferrovie [...] è come il solidificarsi esteriore di una situazione di impiegato subalterno, di salariato della vita»: Leopoldo è «l'impiegato della vita»). Gino Bianchi, la cui vita «anteriore all'assunzione» ha senso solo «come una serie di indispensabili precedenti per passare dalla posizione di non impiegato a quella di impiegato», vive secondo un tempo-lavoro che travalica la normale ottimizzazione delle ore d'ufficio e dilaga nel privato: «alle undici e tre quarti – Gino Bianchi - ha appetito; alle 19 di ogni Sabato le sue unghie vogliono essere tagliate» e via discorrendo. Nemmeno quando arriva la domenica Gino Bianchi trova il modo di sottrarsi a tali alienanti rituali. Dopo «aver scoperto che la vita cittadina è tutta fittizia», colpevole di tale presa di coscienza è stato l'«acquisto fatto a un barrocino di un opuscolo del compianto igienista Senatore Mantegazza Paolo», Gino non può esimersi dal «recarsi ogni Domenica - o meglio ogni «festivo moderno» per dirla con Jahier - nelle adiacenze della città per conseguire una respirazione più conforme ai dettami del progresso».²¹ A questo sono servite le opere di divulgazione scientifica, assai diffuse a fine Ottocento grazie proprio al «Senatore Mantegazza Paolo» autore, fra l'altro, di un romanzo di grandissima fortuna, *Un giorno a Madera*. In quelle pagine a una trama piuttosto prevedibile, si alternano consigli igienici su come comportarsi nel caso in cui ci si ammalasse, o ci si innamorasse di qualcuno che ha contratto la tisi (un'onda lunga quella di Mantegazza, che pure Svevo menziona in un articolo sull'«Indipendente» del'90, dedicato al romanzo di Claretie, *La Cigarette*, in margine al rapporto fumo-nevrastenia, e che avrebbe influenzato, in particolare la *Fisiologia dell'amore*, i racconti *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e *Una burla riuscita*).²² Non solo: Mantegazza è il padre riconosciuto della «nevrosi». Grazie lui, infatti, l'intero secolo XIX si è guadagnato l'etichetta di «secolo nevrosico» (e dunque anche una «nevrosi artistica», come si legge in Capuana).²³ Sentenzia Mantegazza:

Il nostro secolo può vantarsi della locomotiva e del telegrafo, può insuperbirsi del telefono e della luce elettrica; ma noi, tastandogli il polso, possiamo domandargli: O superbo secolo XIX, sei tu più felice degli altri? E se il secolo superbo fosse sincero, dovrebbe rispondere. No.

alla *Milano sconosciuta* di Valera è cavata da *Antipasto. I nostri predecessori*, in *Il ventre di Milano: fisiologia della capitale morale*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Longanesi, 1977, p. 8.

²¹ P. Jahier, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi con un allegato e un'appendice*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 27, 42, 73, 72; G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971, pp. 92, 103.

²² Svevo, *Racconti*, cit., pp. 971, 1162.

²³ L. Capuana, *La nevrosi artistica*, in *Cronache letterarie*, Catania, Giannotta, 1899.

L'aumento «dei suicidii e delle alienazioni mentali» lo dimostra.²⁴ La nevrosi, «terribile flagello del secolo nostro», unitamente alla «civiltà estrema» di «alcune metropoli moderne», sono, a detta di Pica, le «cagioni» della «malattia spirituale» che affligge Des Esseintes.²⁵ E allora forse dovremmo, aiutati da Auerbach, chiederci se la narrativa moderna non inizi proprio là dove non solamente c'è estraneità - non appartenenza fra l'uomo e il mondo - ma «disintegrazione della concezione della realtà», che cessa di essere «oggettiva, comune a tutti»: «alla realtà una e indivisibile si sostituiscono [...] diversi strati della realtà, cioè un prospettivismo consapevole»; insomma realtà diverse «secondo la coscienza degli individui [...] che le contemplan».²⁶

Modernità come tutto ciò che è interno se adeguatamente interrogato. Ma come si può adeguatamente interrogare un io che sfugge e si rifrange? Svevo non ha dubbi al riguardo. La psicoanalisi gli ha insegnato molto, soprattutto in letteratura. Lo scrive, il 10 dicembre 1927, a Jahier: «grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati»; e ancor di più gli aveva insegnato Schopenhauer (di cui quell'Hartmann citato in apertura era allievo).²⁷ C'è un solo modo, a detta di Svevo, per salvarsi e, contemporaneamente, per scrivere:

portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia il puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarria, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. [...] Insomma fuori della penna non c'è salvezza.

Il letterato, prima ancora di pensare alla stesura dell'opera, scandaglia se stesso con l'aiuto del mezzo che più gli è familiare, la penna. La scrittura diviene modalità di conoscenza del proprio io e quel magma informe che emerge deve essere «anatomizzato» per poter essere poi utilizzato creativamente. Pochi anni dopo, il frammento appena citato è del 1899, quello a cui faccio brevemente cenno adesso del 1902, Svevo torna a parlare della penna come strumento di analisi interiore indispensabile per coloro che, «impotenti», riescono a «pensare» solo «con la penna in mano»: «dunque – aggiunge – ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre». L'autoanalisi così condotta non necessariamente porta alla creazione artistica, talvolta serve addirittura per compiere il

²⁴ P. Mantegazza, *Il secolo nevrosico*, Pordenone, Ed. Studio Tesi, 1995, p. 25.

²⁵ V. Pica, *Joris-Karl Huysmans in Letteratura d'eccezione*, a cura di E. Citro, presentazione di L. Erba, Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 228-29.

²⁶ E. Auerbach, *Uno sguardo all'ultimo secolo*, in *Introduzione alla filologia romanza*, Torino, Einaudi, 1963, p. 278.

²⁷ Svevo, *Epistolario*, cit., p. 857. Sull'influenza di Schopenhauer cfr. G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002.

percorso inverso ed aiutare lo scrittore ad «eliminare dalla [...] vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura». Non è facile formulare delle ipotesi su questo frammento, che secondo il rispetto dello statuto diaristico Svevo sostiene di non voler «assolutamente» pubblicare.²⁸ Forse, si tratta di un «proposito», come lo ha inteso Lavagetto, poi - è il caso del fumo - puntualmente tradito. Forse bisogna distinguere fra scrittura e letteratura, come ha fatto Mazzacurati: «se la “letteratura” appare pregiudicata per sempre, tra istituzioni sclerotiche e convenzioni inautentiche, la scrittura afferma ancora la propria necessità, come segnale geroglifico di una oscurità interiore che sgomenta».²⁹

Letteratura e scrittura possono essere praticate separatamente perseguendo fini differenti. Scoprire la propria «anima portentosamente multipla» può portare ad una condizione in cui a sdoppiarsi non è soltanto l'io, ma anche la pratica stessa della scrittura, che si allontana dalla letteratura per farsi auto-cura psicanalitica (come insegna Baudouin in un celebre saggio posseduto da Svevo nella seconda edizione - *Suggestion et autosuggestion. Étude psychologique et pédagogique d'après l'école de Nancy* - e come Svevo stesso suggerisce a Valerio Jahier).³⁰

Ma che ne è della letteratura?

Nell'anima di ciascuno di noi sono in germe tutte le passioni, gli amori, gli odj, le invidie, le malvagità, gli slanci generosi, le cupidigie, le viltà, gli eroismi, le follie che muovono qualunque altra anima umana. Chi è capace dell'osservazione interna e ha qualche fantasia, qualche acume può rappresentarsi con tutta vivezza, studiare come dal vero in se stesso i movimenti delle azioni altrui [...]. Io traggo il mio libro, parte da altri libri, parte dal vero delle cose, parte dall'anima mia profonda; perché essa pure è un cielo pieno d'ombre e di astri che sorgono, tramontano e risorgono ancora senza posa e v'hanno abissi in fondo a lei che l'occhio interno non penetra.

È Fogazzaro e forse, qui più che altrove, si può cogliere il limite oltre al quale lo scrittore non intende spingersi, quella parte di sé che «l'occhio non penetra», ma nei confronti della quale vi è una sorta di serena accettazione.³¹ L'io a cui Fogazzaro guarda è, come lo era stato il vero, descritto con immagini mutate dalla natura, tutto sommato, rasserenanti: insomma sopra l'abisso c'è ancora un cielo pieno di stelle. Non altrettanto si può dire per De Amicis dolorosamente consapevole di camminare «sopra una corda» come se fosse «un ponte di granito», del continuo «tenersi su» con

²⁸ Svevo, *Pagine di diario*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 733, 736.

²⁹ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 9; G. Mazzacurati, *Dentro il silenzio di Svevo: crisi, morte e metamorfosi della “letteratura”*, in *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, p. 237. Cfr. inoltre, M. Palumbo, “Scribacchiare” e “scrivere sul serio”: esercizi di scrittura di Svevo e dei suoi personaggi, in *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, pp. 165-83.

³⁰ Svevo, *Epistolario*, cit., pp. 859-60 (lettera del 27 dicembre 1927).

³¹ O. Morra, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo (dai carteggi familiari)*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 203-04.

«cautele e [...] sforzi» per non guardare nell'«abisso che *gli* vaneggia sotto». Quando decide di farlo, si mette egli stesso in scena, personaggio fra gli altri, in un racconto dal titolo emblematico: *Nel giardino della follia*.³² Anche Svevo attinge al «livello invisibile, ricco di frane e di caverne oscure» che Montale ci descrive parlando dei di lui romanzi; mosso dal «desiderio continuo di sondare, ben al di là delle parvenze fenomeniche dell'essere, [...] quella zona sotterranea e oscura della coscienza dove vacillano e si oscurano le evidenze più accettate».³³ Tozzi, a sua volta, può cogliere solo qualche «riflesso» affacciandosi al «profondissimo pozzo dell'anima», immagine questa assai ricorrente in uno scrittore che non sa pacificamente rinunciare, come ha fatto Fogazzaro, a guardarsi dentro, e che si domanda con angoscia se in quel pozzo vi è «una buca di scorpioni» o un «un nido di usignoli» (metafora, quest'ultima, mutuata da *Gli ideali della vita* di William James)³⁴. Insomma, più ci si avventura all'interno di sé, più il terreno diventa franoso e la frantumazione dell'io un pericolo imminente.

Ma la letteratura può sanare, o più semplicemente, commentare tutto questo? Nel momento in cui chi scrive non solo organizza un *plot* narrativo ma dà vita a personaggi che su quel *plot* agiranno, si limita ad essere «le émule de Dieu» come scrive François Mauriac,³⁵ o tenta, per così dire, di cristallizzare fuori di sé non parti del proprio io, quanto piuttosto compiute proiezioni di singoli io nati non solo dallo sdoppiarsi, ma dall'immillarsi della personalità dello scrittore? Ancora una volta si deve tener conto di quanto stava accadendo in campo scientifico. Nel 1892 Alfred Binet dà alle stampe *Les altérations de la personnalité*, ben noto a Pirandello, in cui dimostra come l'uomo racchiuda dentro di sé una pluralità di io e tutto questo non sia necessariamente appannaggio di nevrotici e di isteriche.³⁶ I letterati trovano lì una sorta di legittimazione per quell'universo che si agita in loro e tentano di dare concretezza a questi 'altro da sé' imprigionandoli sulla pagina con la speranza di poterli così, in un qualche modo, governare, o quantomeno, disciplinare. Ma le cose non sono tanto semplici. «I personaggi arrivano puntuali quando sono evocati, ma colmi di spirito ribelle» e «tentano di vivere la loro vita, e di conseguenza si trovano spesso a tramare contro il disegno principale del libro».³⁷ Molti narratori descrivono tale assedio. Lasciando da parte le assai note pagine pirandelliane, già Fogazzaro scrive a Giuseppe Giacosa del suo convivere con le proprie creature, ma sceglie di attenuare la sensazione straniante che ne deriva giocando sulla dimensione onirica: «i personaggi si muovono quasi da sé come quando si passa dalla veglia al

³² E. De Amicis, *Nel giardino della follia*, a cura di C. A. Madrignani, Pisa, ETS, 1990, pp. 67-8

³³ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo, Omaggio a Italo Svevo in Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, t. I, Milano, Mondadori, 1996, pp. 97, 79.

³⁴ Cfr. M. Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Firenze, Olschki, 1999; Tozzi, *Io non so quel che porto, Continuazione delle «Barche capovolte»*, in *Opere*, cit., p. 735.

³⁵ F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Chastel, 1984, p. 95.

³⁶ Cfr. V. Roda, *Binet tra Fogazzaro e Pirandello*, in *I fantasmi della ragione*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 161-80.

³⁷ Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 77.

sonno immaginando qualcuno, e io stesso sono preso dalla grande, viva, divertentissima curiosità di sapere cosa diavolo faranno». A sua volta De Amicis si sofferma sul «lavoro di preparazione», quando i «personaggi» gli «danzano intorno [...] e s'accozzano, si parlano ed operano» e lentamente la sua «officina» «s'affolla» e «in ogni angolo, davanti a ogni libreria, nel vano d'ogni finestra» gli appare «una larva umana». Non basta: vi sono narratori, come Capuana, che decidono di regalare questa esperienza ai loro stessi personaggi. È il caso del dottor Maggioli nelle pagine di *Conclusioni*, quelle che avrebbero fornito lo spunto al Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Maggioli «osserva» i suoi personaggi «i loro atti», le loro «voci», ma un bel giorno decide di non concludere la stesura di una novella. I due protagonisti non ci stanno: prima lo destano nel sonno «scotendolo» con le mani, quindi gli appaiono «quasi fossero persone vive» e in ultimo gli gridano: «o dunque? Ci lascia così? Né in cielo, né in terra?». Al povero dottore non resta che scrivere febbrilmente la conclusione della novella facendoli morire entrambi.³⁸

Doppio e molteplice si affiancano e si alternano nelle pagine di questi narratori e trovano diversa e legittima cittadinanza nei loro scritti. Alle volte a sdoppiarsi sono i personaggi chiamati ad incarnare differenti aspetti della natura del protagonista (Maria Ferres ed Elena Muti confuse nella mente di Sperelli); in altri casi un solo personaggio si moltiplica nella percezione che gli altri ne hanno (l'Angiolina di *Senilità* diventa Ange e Giolona).³⁹ Diverso e più complesso quando tale sdoppiamento avviene all'interno dello stesso personaggio in modo più o meno consapevole: il «doppio nel tempo», il «double [...] all'interno del soma»,⁴⁰ fino al personaggio che dialoga con se stesso come accade in *Perché non prendo moglie?*: «la nostra anima dev'essere doppia, altrimenti non saprei come spiegarmi questo gioco di domande e risposte, di rimproveri, di dilucidazioni, di scuse, di compatimenti, di scherni che avviene dentro di me». ⁴¹ Ancora differente il caso di Tullio Hermil, nella cui mente il rimorso per l'orrendo crimine commesso funge, per così dire, da detonatore frantumandone la personalità. Non è possibile creare un personaggio deputato ad aiutare Hermil a prendere coscienza di sé. Qui è necessario che D'Annunzio entri in scena e spieghi al lettore le «crisi contraddittorie» di cui è vittima il protagonista, la sua vita «illogica, frammentaria, incoerente». Ma non basta: di fronte a un fenomeno tanto complesso come quello della

³⁸ A. Fogazzaro, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940, p. 160; E. De Amicis, *Scrivendo un libro*, in *Capo d'anno. Pagine parlate*, Milano, Treves, 1902, p. 171 e *La mia officina*, in *Nel regno del Cervino*, Milano, Treves, 1905, p. 122; L. Capuana, *Decameroncino*, in *Racconti* a cura di E. Ghidetti, to. II, Roma, Salerno, 1974, pp. 321, 326. Per il rapporto tra questa novella e Pirandello si vd. la nota 1, p. 320 di questa edizione.

³⁹ Cfr. V. Roda, *La donna «composta»: D'Annunzio, Gualdo, Maupassant*, in *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 161-83.

⁴⁰ Cfr. Id., *Doppi 'nel tempo' e altri doppi nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, in AA.VV., *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, a cura di Id., Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 123-46; Id., *Alle origini del «fantastico» italiano: il motivo del corpo diviso*, in *I fantasmi della ragione*, cit., p. 15.

⁴¹ L. Capuana, *Perché non prendo moglie?*, in *Istinti e peccati*, a cura e con una introd. di C. Bernari, Roma, Lucarini, 1989, p. 147.

frammentazione dell'io, il narratore-psicologo deve impegnarsi in una definizione del «fiorire sul fondo stabile del suo – di Tullio – essere» di secondo un movimento che può avvenire «a gradi o a un tratto di anime nuove». In una parola Tullio Hermil è «multanime».⁴² È un approdo importante avvenuto anche grazie alla conoscenza degli studi di Ribot, in particolare del saggio dedicato alle «malattie della personalità» (e mi limito a ricordare che Ribot è lettura condivisa anche da Fogazzaro e da Tozzi). L'approdo alla 'multanimità' avviene, dunque, grazie al narratore: al personaggio non è concesso di avere tale percezione di sé. Tullio può arrivare solo fino a sdoppiarsi, a creare un «altro», il «predecessore» al quale attribuire il suo crimine.⁴³ È forse questo un primo larvale segno di quello scivolamento metaletterario che consente all'autore di non «essere tutto nel prodotto creato», ma di guardare alla sua opera e ai suoi personaggi «ormai creati e determinati comunicando l'impressione che essi producono su di lui adesso»? Il primo segno, insomma, di quella indipendenza dei personaggi dall'autore, ma anche dell'autore dal suo ruolo esclusivo di «loro attivo creatore» per poter divenire «critico, psicologo o moralista» (è Bachtin a suggerirlo).⁴⁴ Mi rendo conto di attribuire a D'Annunzio un compito davvero alto in un percorso che sarà compiutamente portato a termine da Pirandello, ma che, mi piace pensare, fors'egli aveva intuito con quella sensibilità che lo aveva portato a riconoscere, nella lettera a Michetti in apertura del *Trionfo della morte*, il debito che la letteratura aveva contratto con la psicologia.⁴⁵

Infine una domanda e un'ipotesi, prendendo le mosse dal noto intervento *Che cos'è un autore?* di Michel Foucault. «L'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo», si definisce Svevo in una lettera alla moglie⁴⁶ e forse tale sigla potrebbe essere spesa, pur con qualche cautela, per tutti gli scrittori fin qui menzionati, che condividono il medesimo interesse per l'«imo» verso il quale si ripiegano quando si allentano i rapporti con il mondo. Non è una scelta facile e in questo tortuoso percorso molte volte è alla scienza che si deve guardare, a Freud, beninteso, quando la cronologia lo consente, ma non solo. Grazie a questi scrittori è nato, a mio modo di vedere, non un genere letterario, ma piuttosto «la possibilità e la regola di formazione di altri testi»; grazie a loro si è «stabilita una possibilità indefinita del discorso». «Fondatori di discorsività», potremmo allora chiamarli, prendendo in prestito Foucault,⁴⁷ che hanno permesso ad altri, penso ancora al grande assente di queste pagine, Pirandello, al quale tutto questo discorso inevitabilmente tende, di completare quel percorso.

⁴² D'Annunzio, *L'innocente*, in *Prose di romanzi*, cit., pp. 384-85 (c.vo dell'autore).

⁴³ Ivi, p. 604. Sul *double* di Tullio cfr. le osservazioni di Roda, *Il personaggio allocentrico*, in *Homo duplex*, cit., pp. 129-60.

⁴⁴ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2000, pp. 7-8.

⁴⁵ D'Annunzio, *A Francesco Paolo Michetti, Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, cit., pp. 639-44.

⁴⁶ Svevo, *Epistolario*, cit., p. 39 (lettera del 23/12/95).

Il «potere» dei romanzieri non è quello di «riprodurre un pezzo di vita», ma bensì di «vivere più o meno intensamente le diverse vite dei personaggi da rappresentare», scrive Enrico Corradini sul «Marzocco» e continua:

datemi un'anima portentosamente multipla e materiale, che possa essere a volta a volta, non per un disegno della volontà, ma per forza propria, [...] la più ineffabile dolcezza femminile e la più rozza crudeltà e il pensiero più implacabile tormentatore di sé; quell'anima si chiamerà costantemente Shakespeare, ma sarà a volta a volta Ofelia, Jago, Otello, Amleto.

La molteplicità dell'anima porta a sentirsi estranei a se stessi, come condizione necessaria per scrivere, al di là della volontà. «L'anima che può diventare più anime [...] che può direi quasi, diventare più persone in ogni più fugace aspetto, in ogni più tenue moto della carne e dello spirito: quella è l'anima dell'artista». La soggettività ne è la sigla, annota Ugo Fleres in un articolo di poco precedente: i «sentimenti e le azioni sono considerati in fondo dall'autore attraverso se stesso» e «le figure artistiche» non fanno che rifletterlo come frammenti di una sola e molteplice personalità: «fotografie d'un soggetto unico in diverse pose»⁴⁸. Attraverso l'anima dello scrittore, come attraverso una sorta di fantastico caleidoscopio, appaiono i personaggi della narrativa moderna, non più «tipi classici» - a parlare adesso è lo «psicologo profondo» Luigi Capuana (così lo aveva definito Vittorio Pica),⁴⁹ - ma «individui vivi» destinati a un «completo trionfo» su quelli «astratti»: «insomma – conclude Capuana – una cosa perfettamente moderna».⁵⁰

⁴⁷ M. Foucault, *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 15.

⁴⁸ E. Corradini, *Intorno a una polemica letteraria*, in «Il Marzocco», I, 3 gennaio 1897, 49 (c.vi dell'autore); U. Fleres, *L'arte d'oggi*, in «Nuova Antologia», maggio 1894, 135, p. 125.

⁴⁹ V. Pica, *Luigi Capuana. I Ribrezzo* (luglio 1885), in *All'avanguardia. Studi di letteratura contemporanea*, Napoli, Luigi Pierro, 1890, p. 406.

⁵⁰ L. Capuana, *Al lettore*, in *Storia fosca*, Catania, Giannotta, 1886, pp. V-VI.