

All'ombra delle querce.  
Memoria romantica e strategia intertestuale nel prologo di *Una vita*

Matteo Rosario Maria Branduardi  
(Università di Bologna)

Pubblicato: 10/10/2022

**Abstract** – Through a new analysis of the letter that opens Svevo's first novel, *Una vita*, addressed by the protagonist Alfonso Nitti to his mother, this article aims to investigate the subterranean intertextual strategy adopted by the author to provide an initial psychological portrait of his character, surfacing in transparency behind the official presentation entrusted to Alfonso's voice. In particular, the analysis of a short narrative segment generally traced by critics to a distant bucolic-Virgilian influence, reveals the closest and most significant presence, behind the prologue of *Una vita*, of Romantic literature, and specifically of Goethe's *Werther*, a model revisited problematically by Svevo and assumed in the terms not of an inert acquiescence, but of a manifest impossibility of recovery.

**Keywords** – Svevo; Letter; Intertextuality; Romanticism; Mannerism.

**Abstract** – Attraverso un nuovo esame della lettera che apre il primo romanzo di Svevo, *Una vita*, indirizzata dal protagonista Alfonso Nitti alla madre, il contributo si propone di indagare la sotterranea strategia intertestuale adottata dall'autore per fornire un primo ritratto psicologico del suo personaggio, affiorante in trasparenza dietro alla presentazione ufficiale affidata alla voce di Alfonso. In particolare, l'analisi di un breve segmento narrativo generalmente ricondotto dalla critica a un lontano influsso bucolico-virgiliano, rivela la più vicina e significativa presenza, dietro al prologo di *Una vita*, della letteratura romantica, e in particolare del *Werther* goethiano, un modello rivisitato problematicamente da Svevo e assunto nei termini non di un'inerte acquiescenza, ma di una manifesta impossibilità di recupero.

**Parole chiave** – Svevo; Lettera; Intertestualità; Romanticismo; Manierismo.

Branduardi, Matteo Rosario Maria, *All'ombra delle querce. Memoria romantica e strategia intertestuale nel prologo di Una vita*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 78-89  
[matteo.branduardi@studio.unibo.it](mailto:matteo.branduardi@studio.unibo.it)  
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15620>  
[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Il primo romanzo di Svevo, *Una vita*, si apre con la lettera indirizzata dal protagonista Alfonso Nitti alla madre: che essa rappresenti per molte ragioni uno snodo già cruciale dell'intero libro, forse il più cruciale, basterebbe a testimoniarlo l'attenzione continua di cui è stata oggetto, i numerosi interventi critici – talvolta anche polemicamente in disaccordo tra loro – che le sono dedicati.<sup>1</sup> Si potrebbe anzi dire che qualunque lettura critica di *Una vita* e del suo giovane protagonista debba necessariamente passare attraverso un attento esame e un'interpretazione preventiva di questo *incipit*, come attraverso una cruna obbligata. I motivi di interesse, del resto, non mancano: la posizione forte, liminare, che basta a investire la lettera di un'oltranza di significato; le tangenze – ma problematiche e non sostanziali – con gli inserti documentari tanto cari alla poetica naturalistica; infine, soprattutto, il suo essere affidata alla viva voce di Alfonso, cui solo nel prologo è concesso di prendere direttamente la parola, per far valere in prima persona le proprie ragioni, sono i punti di attrazione attorno cui si coagula una materia che è già, nelle prime pagine di questo esordio, pienamente rappresentativa della più centrata e matura indagine sveviana.

Non ci soffermeremo ora minuziosamente sul contenuto della lettera, che lì per lì ha tutta l'aria di essere un serbatoio tematico liofilizzato e compresso: il malessere patito da Alfonso a Trieste, la nostalgia per il *paesello* (e dunque per la campagna e per la madre), l'ambigua dialettica tra spinta dell'urbanesimo e fedeltà alla natura, tra inferiorità subita e putativa superiorità, il richiamo della lotta e la tentazione della fuga, sono tutti motivi annunciati qui in astratto, che nel corso della narrazione troveranno un adeguato sviluppo e lieviteranno, non appena sarà loro aggiunto il solvente rimosso del concreto svolgimento romanzesco. La lettera di Alfonso si presenta dunque, in prima battuta, come un solido espediente tecnico e formale nelle mani di Svevo, uno strumento già sorprendentemente affilato per uno scrittore ai suoi inizi, grazie al quale può condurre il lettore, senza troppe ambagi, al cuore narrativo del discorso, dove bruciano le contraddizioni; ma essa è anche, a volerne indagare la stratificata profondità e non la superficie, una macchina dal funzionamento molto più complesso, un vero e proprio dispositivo crittografato nel quale l'esistenza stessa di un messaggio autentico e positivamente fruibile dal destinatario è dissimulata entro una pioggia di false piste e ridondanze. Tutto il meccanismo di questa spietatissima *ouverture* è infatti, come cercheremo di dimostrare nelle pagine seguenti, una specie di *marchingegno* leonardesco, un *palcoscenico*

<sup>1</sup> Sulla lettera alla madre, cfr. almeno: G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»: la lettera alla madre*, in ID., *Stagioni dell'Apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 167-183; S. Maira, *Dalla metafora della «vita» alla metafora della «scrittura»*, in M. Beer et al., *Contributi sveviani*, Trieste, Edizioni Lint, 1979, pp. 41-57; P. Tuscano, *L'integrazione impossibile. Letteratura e vita in Italo Svevo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985; L. Fava Guzzetta, *Il primo romanzo di Italo Svevo. Una scrittura della scissione e dell'assenza*, Messina-Firenze, D'Anna, 1991; E. Giordano, «Mamma mia»: *Una vita e lo sguardo materno*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1992, pp. 185-205; G.A. Camerino, *Una vita di Svevo: la lettera iniziale*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, XLII, 3, 2013, pp. 63-69.

girevole a piani sovrapposti e insieme un trucco, una *trappola* (anzi, una doppia trappola), calibrata da Svevo fin nei più intimi automatismi con un istinto sicuro, degno dello scenotecnico più navigato.

Chiamiamo subito in causa, tra i vari contributi relativi alla lettera, il lucidissimo saggio dedicato da Mazzacurati a questo esordio, intitolato sintomaticamente *Un «jeu de trompe-l'oeil»: la lettera alla madre*, le cui conclusioni (la denuncia della falsa coscienza di Alfonso, della perdita d'innocenza della sua scrittura) rappresentano senz'altro, almeno in parte, un punto di partenza imprescindibile per la nostra analisi. Proviamo allora a chiarire, sulla traccia di Mazzacurati, quanto è appena stato detto, per arrivare infine al punto che ci interessa più da vicino. La lettera di Alfonso come palcoscenico e come trappola, dunque; e precisamente: palcoscenico perché il protagonista, esposto per tutto il romanzo al fuoco di fila incrociato del narratore extradiegetico e dell'autore implicito,<sup>2</sup> è qui in certo modo «autorizzato ad esibirsi, prima d'essere travolto e surdeterminato»,<sup>3</sup> è insomma chiamato a favorire in via preliminare le proprie credenziali e tra queste, se mai ne fosse provvisto, la propria patente di eroe; trappola (doppia, dicevamo) perché Alfonso, quasi consapevole di avere pochissimo tempo a disposizione per annunciarsi, per dare al suo pubblico un ritratto di sé, prima che la parola gli venga irrevocabilmente tolta, gioca in modo truffaldino le sue carte, apparecchia una vera e propria rete da uccellazione in cui vorrebbe impigliare il lettore, ma che finisce per chiudersi comicamente sulla sua testa, con la stessa logica consequenziale e ferrea con la quale vediamo bonariamente puniti gli antagonisti un po' goffi dei cartoni animati.

Se la lettera di apertura si offre in piena evidenza come uno snodo fondamentale del romanzo, non è solo perché in essa sono già contenute tutte le premesse che lo svolgimento successivo della materia sottoporrà a una rigorosa procedura combinata di sviluppo e di rettificazione, ma perché è proprio nello spazio letterario di queste poche pagine che è davvero in gioco il destino di Alfonso come personaggio: un destino legato indissolubilmente alla forza di attrito della parola, alla sua capacità di imporre una pausa di senso agli automatizzati ingranaggi del reale, se è vero che *Una vita* può essere letto, sotto certi aspetti, come una *tragedia del linguaggio*, in quanto «mostra, racconta, il progressivo confondersi dei linguaggi e il graduale perdere di senso del parlare»,<sup>4</sup> nel contesto generale di «un sempre maggiore restringersi degli spazi del comunicare, con la allarmante e tragica conseguenza della totale paralisi/rifiuto della parola».<sup>5</sup> Nel libro d'esordio di Svevo, insomma, un'insidia radicale minaccia l'atto comunicativo in quanto tale, ne deforma le ragioni e le espone a un processo erosivo di sgretolamento, a una silenziosa manovra di asfissia i cui effetti patologici andranno rintracciati, ancora secondo la lezione di Livia Fava Guzzetta, proprio nella parola di Alfonso, che è «colto

<sup>2</sup> Sulle strategie testuali e i procedimenti narrativi adottati da Svevo nei tre romanzi, cfr.: G. Baldi, *Da Senilità alla Coscienza: inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io-narratore*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, cit., pp. 325-351.

<sup>3</sup> G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 175.

<sup>4</sup> L. Fava Guzzetta, *Il primo romanzo di Italo Svevo*, cit., p. 23.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

sovente, e fin dall'inizio coinvolto, in difficoltà che riguardano il parlare, e subisce spesso nell'impatto della relazionalità lo scorno del balbettamento o della sospensione della frase, che gli viene impedita proprio dalla situazione di psicologico disagio in cui si verifica l'atto del discorso».<sup>6</sup>

La lettera alla madre acquista così, nell'economia del romanzo, un rilievo cruciale: nessuna occasione migliore per reclamare con forza quella parola negata o impedita, per recuperare l'autenticità di una comunicazione da opporre, con tutto il sotterraneo *pathos* del suo sentimento, alla doppia congiura dell'alienazione e del silenzio; un'occasione che il protagonista sciupa però deliberatamente, nascondendosi nell'affettazione, in una «esibizione impudica»,<sup>7</sup> nella bolla d'inchiostro di «uno spreco di buoni sentimenti»<sup>8</sup> – scegliendo insomma di scrivere non per la madre ma per sé, per gli *altri* da cui è ossessionato e non lo possono leggere, al limite per noi, che siamo i suoi posteri, giudici e lettori. Così Alfonso traccia per sé, a proprio uso e consumo, un profilo di inadattabile, di ribelle o *beautiful loser* romantico, e per poco non si produce in un autoritratto in forma di sonetto, alla maniera del Foscolo o dell'Alfieri; ma intanto non si accorge di come schiumino in superficie (già nella lettera, e poi, a maggior ragione, nella stesura del romanzo, dove troveranno conferma e sviluppo) le miserie, le contraddizioni e le meschinità che pure impastano nel profondo la sua coscienza, per cui davvero «in un certo senso Alfonso si denuda mentre tenta di ricoprirsi, si copre mentre crede di denudarsi e di esibire i propri sentimenti intatti alla madre».<sup>9</sup>

Insomma, il gioco crudele di Svevo ai danni del suo personaggio è tutto qui: lo induce ad esporsi, gli dà spazio e voce, sembra dargli delle garanzie; e Alfonso – che certamente ha le sue colpe – ne approfitta, vorrebbe strappare a Svevo la penna e scrivere il proprio romanzo (cosa che riuscirà soltanto a Zeno), magari un romanzo epistolare di stampo romantico e settecentesco, nel quale il suo tentativo tanto ambizioso quanto illegittimo di autoproclamazione eroica non risulti frustrato, vilipeso e deriso. Ma Svevo ha in mente ben altro per il proprio esordio di romanziere: così Alfonso è messo preventivamente in fuori gioco, la parola gli è subito tolta, e tutto quello che il giovane si è lasciato sfuggire sarà usato contro di lui in tribunale (il tribunale, si intende, della coscienza e dell'autocoscienza, con cui tutti i personaggi di Svevo dovranno fare i conti, prima o poi); e quel romanzo epistolare che Alfonso avrebbe sognato per sé resterà abortito, ridotto a una falsa partenza, nulla più che una balbuzie, un sussulto a vuoto del motore romanzesco, prima che davvero si accenda e cominci a scaldare i suoi pistoni. E converrà ricordare a questo punto come Svevo, quasi a voler infierire, chiuda il suo primo romanzo con un'altra lettera, opposta e speculare alla prima (anche formalmente, nella loro esibita funzione liminare di prologo ed epilogo): è il bollettino aziendale e burocratico della ditta Maller, che annuncia gelidamente la morte per suicidio di

<sup>6</sup> Ivi, p. 26.

<sup>7</sup> S. Maira, *Dalla metafora della «vita» alla metafora della «scrittura»*, cit., p. 44.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 169.

Alfonso, vera pietra tombale calata sulla vicenda del protagonista, e che ancora alle soglie della morte recupera – di nuovo sconfessandolo – il modello del romanzo epistolare di segno romantico, essendo il suicidio anonimo e privo di eco del personaggio sveviano l'esatto rovescio della sublimazione sacrificale di un Werther o di un Ortis.

Se la critica si è mostrata generalmente unanime nel riconoscere che le due lettere poste in apertura e chiusura del romanzo non abbiano molto da spartire, a dispetto delle apparenze, coi documenti umani così tipici della ricetta naturalista, pochi hanno poi indicato con decisione dietro a esse un'altra genealogia possibile, un modello diretto assunto da Svevo in maniera tutt'altro che inerte, ma anzi rivisitato problematicamente, fatto oggetto di un'analisi tanto corrosiva quanto inedita, perché assunto (e proprio in virtù del suo offrirsi in una chiave all'apparenza sentimentale e pacifica) nei termini di un radicale rovesciamento e di una cruciale smentita, o meglio ancora di un'impossibilità manifesta. Un'indicazione decisiva in questo senso è contenuta nel saggio «*Mamma mia*»: *Una vita e lo sguardo materno* di Emilio Giordano, per il quale «il primo romanzo sveviano nasce consapevolmente dalle ceneri del romanzo epistolare»:<sup>10</sup>

*Una vita*, insomma, sembra presentarsi con i caratteri di una puntuale rivisitazione del romanzo epistolare europeo sette/ottocentesco come genere letterario codificato nel tempo, ma il testo – nel momento stesso in cui ripropone provocatoriamente alcuni particolari del modello (il romanzo si apre e si chiude con una lettera) – batte decisamente altre strade, non potendosi neppure escludere la presenza, in certe pagine, di un vero e proprio intento parodico nei confronti di esso, che alla fine appare davvero come un involucro vuoto, incapace di alcuna comunicazione.<sup>11</sup>

Due lettere, dunque: una, in apertura, tanto calda e appassionata da sfociare nell'effuso patetismo di una confessione; l'altra, in chiusura, fin troppo gelida e rude nel suo lugubre zelo aziendale. Due lettere, due simmetrici lacerti, due palpiti sommersi di un romanzo epistolare naufragato perché impossibile: e in mezzo lo svolgimento di una materia che di quell'impossibilità è allo stesso tempo ipotesi e riprova.

Torneremo presto su questo uso provocatorio e critico, da parte di Svevo, del modello epistolare sotteso al prologo (e non soltanto al prologo) di *Una vita*, che permette innanzitutto di rendere ragione della stratificata complessità di moduli e soluzioni già presenti allo scrittore all'altezza del suo primo romanzo, ricondotto spesso e troppo frettolosamente a tecniche espressive di stampo prettamente naturalista; ma intanto sarà opportuno tornare al nostro protagonista, Alfonso, e analizzarne più nel dettaglio le intenzioni nascoste. Diamo per assunto, sulla scorta di Mazzacurati, che nella lettera alla madre Alfonso cerchi di cucirsi addosso un costume ormai logoro da melodramma romantico, e accogliamo l'analisi dello studioso per cui «di colpo, con questa *ouverture*, Svevo poneva formalmente (e perciò tanto più

<sup>10</sup> E. Giordano, «*Mamma mia*»: *Una vita e lo sguardo materno*, cit., p. 191.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

criticamente) in crisi uno dei miti più tenaci dell'Ottocento (e dei suoi storici), sopravvissuto a parecchi sobbalzi sperimentali: il mito dell'eroe tradito, dei valori incompresi, dell'autenticità sopraffatta.<sup>12</sup> Non resta che da vedere più nel dettaglio in quale modo e attraverso quali canali il protagonista si atteggi ad eroe *positivo*, proprio in quello scorcio di secolo che cominciava a registrarne l'inesorabile declino, e di conseguenza quale sia la strategia narrativa adottata da Svevo, ai danni del suo personaggio, non soltanto per screditarlo e spogliarlo delle sue pallide pretese, ma anche e soprattutto per mettere in luce un aspetto essenziale del suo carattere, della sua forma di esistenza, aspetto che del resto non pertiene unicamente ad Alfonso ma è anzi una costante del protagonista narrativo sveviano.

Se prima abbiamo parlato del prologo di *Una vita* come di un dispositivo crittografato, è perché crediamo che in esso, proprio sulla soglia della produzione romanzesca di Svevo, sia nascosta fra le righe una chiave di codifica, un frammento algoritmico che, opportunamente decifrato, permetta di sbloccare una sorta di eccezionale guida alla lettura, non soltanto di questo romanzo e del suo giovane, mancato eroe, ma dell'intera opera sveviana. Conviene allora riportare subito il passo incriminato, che è del resto tra i più citati dell'intera lettera di Alfonso. Il protagonista ha appena lamentato alla madre il malessere patito in città, dove è costretto a farsi in quattro per guadagnare denari che non bastano mai, sotto un cono d'aria densa e affumicata; fantastica quindi di un impossibile ritorno al paradiso perduto del suo *paesello*, e ne fantastica precisamente in questi termini: «Non farei meglio di ritornare a casa? Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo, ma poi leggerei tranquillo i miei poeti, all'ombra delle querce, respirando quella nostra buona aria incorrotta».<sup>13</sup>

L'effusione è languida, non c'è dubbio, e la critica non si è mostrata mai particolarmente tenera nei riguardi di Alfonso, della reticenza un po' melensa con cui sa dissimulare al bisogno un basilare desiderio di fuga: e infatti si è parlato, solo per citare alcuni contributi, di «un quadretto di vita campestre letteralmente – e letterariamente – idillico»;<sup>14</sup> di una «contraffatta dimensione bucolica»;<sup>15</sup> ancora, e più duramente, di «nient'altro che il vecchio ideale arcadico del dotto pastore T'itiro»;<sup>16</sup> flebilmente contrapposto al mondo delle città, delle fabbriche e dei commerci. E sarebbe difficile non trovarsi d'accordo con questa diagnosi della perfetta malafede di Alfonso: nelle sue parole si percepisce davvero una stonatura, una nota falsa, un vocalizzo che manca del suo contrappunto; qualcosa di posticcio e contrabbandato, un sentimento clandestino, di importazione, inteso certo ad autenticarsi, ad aumentarsi.

Certo, il riferimento insistito alla poesia pastorale, e specialmente a Virgilio e alle sue *Bucoliche*, non manca di lasciare un po' perplessi: e infatti Giuseppe Antonio Camerino, che non condivide l'ipotesi per cui Svevo, nella lettera iniziale, cercherebbe di porre Alfonso in una

<sup>12</sup> G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 177.

<sup>13</sup> I. Svevo, *Una vita* (1892), in ID., *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Mondadori, 2004, p. 6.

<sup>14</sup> B. Stasi, *Svevo*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 54.

<sup>15</sup> G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l'oeil»*, cit., p. 174.

<sup>16</sup> S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana Editrice, 1965, p. 43.

luce sostanzialmente negativa, non manca di polemizzare con «quei critici che fanno semplicisticamente di Alfonso Nitti un nostalgico dell'idillio agreste». <sup>17</sup> È vero che Alfonso contrappone, nella lettera alla madre, le ragioni della natura all'ambiente nevrotico – tardo-borghese e capitalistico – della società moderna, incarnata in modo indimenticabile nel primo romanzo sveviano da quella Trieste che pare, così mostruosamente palpitante sul suo golfo, un immenso polmone incatramato e triste; ma il sogno rustico di un'impossibile Arcadia, e la conseguente immedesimazione con Titiro, appaiono in effetti soluzioni troppo anacronistiche, anche per l'immaginario attardato di un sognatore/letterato come Alfonso. Eppure poco più avanti il protagonista, parlando dei colleghi superbi e vanesi che ha conosciuto alla banca, potrà dire alla madre (ma non sta piuttosto parlando a sé stesso?): «Gente sciocca! Se mi dessero in mano un classico latino lo commenterei tutto, mentre essi non ne sanno il nome». <sup>18</sup> Un classico latino, dunque: indizio ulteriore e importante, che sembra confermare la correttezza dell'indicazione virgiliana. Carlo Annoni, in uno studio intitolato *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici*, e dedicato appunto agli elementi di tradizione classica e volgare presenti nell'opera dello scrittore, ha così potuto legare assieme e interpretare le due citazioni (i poeti da leggere all'ombra delle querce, più il classico latino da commentare) «come una specie di *mise en abîme*, vedendo, cioè, un luogo testuale che specchia [...] un se stesso lontano; e quindi ordinando un lettore di fine Ottocento, il quale “commenta” sotto un albero un classico, dove si mostra un pastore intento a far musica *sub tegmine fagi*», <sup>19</sup> e insomma proponendo ancora una volta, sulla scorta di Sandro Maxia, «di pensare qui alla prima delle *Bucoliche* e di vedere nel giovane Nitti un emulo del Titiro virgiliano». <sup>20</sup>

Volendo accettare la proposta, resterebbe però da chiarire il senso più profondo di questa immedesimazione: Alfonso sogna ingenuamente un'Arcadia perché alle concrete difficoltà della vita e all'inferno cittadino non sa opporre altro che un immaginario saturo di idealismo letterario, o allude sottilmente all'egloga virgiliana, in un complicatissimo gioco di specchi e di rimandi, perché in essa può leggere il dramma di un destino che la vita ha imposto anche a lui, nello sradicamento, nel distacco doloroso dal paese natio? Allora sì, nello spazio del desiderio e del sogno potrebbe ben rappresentarsi come il Titiro benedetto da un dio, cui è concesso di restare nella sua terra, al riparo di un faggio: ma intanto, nella dialettica irrisolta – e così tipicamente sveviana – di destino sognato e destino subito, la realtà gli ha inflitto l'altro polo, quello dell'esule Melibeo, la sorte non di chi resta ma di chi va, spinto da una necessità incalzante ad abbandonare la patria e i dolci campi.

Certo, quella che da Svevo porta direttamente a Virgilio, con quanto necessariamente ne deriva, è una strada percorribile, e di fatto percorsa; ma ciò che ci interessa in queste pagine

<sup>17</sup> G.A. Camerino, *Una vita di Svevo: la lettera iniziale*, cit., p. 67.

<sup>18</sup> I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 7.

<sup>19</sup> C. Annoni, *L'orologio di Flora e il dottor Sofocle: Svevo lettore dei classici*, in N. Cacciaglia, L. Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, cit., pp. 253-285: 254.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

è vedere se non esista piuttosto un altro itinerario, meno battuto dalla critica – perché in fondo siamo partiti col dire che Alfonso, scrivendo alla madre, si drappeggia nei panni di un eroe romantico, non di un pastore arcadico, e se in questo senso il riferimento insistito a Virgilio e alla prima egloga è certamente opportuno, ci sembra però che venga eliso un riferimento più prossimo e forse più significativo: a Virgilio insomma ci si arriva, ma prendendo una strada più ampia. Esiste infatti un altro personaggio della grande letteratura mondiale che ama leggere i poeti all'ombra delle piante; un personaggio che già abbiamo avuto modo di citare, e il cui autore certo non mancava nella biblioteca di Svevo, ben da prima che vi comparissero i veristi: si tratta nientemeno che dell'eroe romantico – lui sì – per eccellenza, il Werther di Goethe. E alla luce di questo riferimento sembrerà forse ancora meno casuale (e insieme meno naturalista) la scelta del genere epistolare per le pagine che fanno da esordio a *Una vita*.

Nell'intervento sopra ricordato, Emilio Giordano ha osservato giustamente come Alfonso Nitti sia, per certi aspetti, «un redivivo Werther»,<sup>21</sup> rintracciando il fantasma dell'eroe goethiano «nelle estreme parole»<sup>22</sup> di *Una vita*, vale a dire nel suicidio col quale il protagonista di Svevo «rivive consapevolmente il drammatico gesto wertheriano, proprio per rivelare alla fine, oltre la realtà di una parentela, anche la distanza che separa la sua storia da quella del personaggio del romanzo tedesco, per dare insomma tutto il senso dell'incontro/scontro di Svevo con il testo tedesco».<sup>23</sup> L'analisi è penetrante, e ci trova sostanzialmente concordi; ma crediamo che l'ombra di Werther si materializzi molto prima nel romanzo sveviano, già nelle pagine dell'*incipit* e appunto nel passo che abbiamo riportato: in questo modo la sua presenza/evanescenza verrebbe ad aprire e insieme a chiudere il romanzo, abbracciandone l'intera materia nel segno di un modello *impossibile*, di un sigillo infranto.

All'inizio del romanzo di Goethe, Werther si è da poco trasferito in campagna, presso un villaggio che riproduce, nei suoi tratti scopertamente edenici, lo stesso idillio pastorale del paesello di Alfonso; ma qui al protagonista è concesso davvero di tradurre in azione quell'ideale di *otium* umanistico ed emotivo che Alfonso può soltanto vagheggiare, e l'attività che è ad un tempo presupposto e complemento di tale ideologia, sua radice simbolica e insieme affettiva, è, neanche a dirlo, la lettura dei poeti all'ombra delle piante:

A un'ora circa dalla città c'è un luogo chiamato Wahlheim. È situato in una interessante posizione, in cima a una collina: uscendo per il sentiero che conduce al villaggio, si scopre all'improvviso l'intera vallata. Una buona ostessa, vivace e piacevole nonostante l'età, offre vino, birra, caffè; e, ciò che importa di più, ci sono due tigli che con i loro larghi rami coprono la piazzetta dinanzi la chiesa, stretta tutt'intorno da case di contadini, da granai e cortili. Non ho mai trovato luogo più intimo e appartato; lì, mi faccio portare dall'ostessa tavolino e seggiola, bevo il mio caffè e leggo Omero.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> E. Giordano, «Mamma mia»: *Una vita e lo sguardo materno*, cit., p. 189.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 190-191.

<sup>24</sup> J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* (1774), trad. it. di P. Capriolo, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 18.

Al passo citato segue un appassionato elogio della natura, del suo sentimento e della sua sincera espressione: in netta opposizione alle regole tranquillizzanti ma sterili della società borghese, è solo alla natura e alla sua infinita ricchezza che è riservato il potere di «formare il grande artista»,<sup>25</sup> sul filo della classica dicotomia urbanesimo-campagna che tornerà, con tutta la sua costellazione psicologica di falsi lirismi e distonie, nell'argomentare enfatico e spezzato della lettera di Alfonso. E certo non sorprende, data la sua valenza programmatica, che questo vero e proprio archetipo bucolico-romantico torni anche, per filiazione diretta, nell'*Ortis* del Foscolo, dove il protagonista siede anch'egli con gli abitanti del villaggio «sotto il platano della chiesa leggendo loro le vite di Licurgo e di Timoleone».<sup>26</sup> Possono cambiare le specie arboree (siano tigli, platani o querce), possono cambiare le letture (i poeti, Omero o Plutarco), non cambia però la forza di un *topos* che dal romanticismo risale certo fino al Tiro virgiliano e alle ampie corone dei suoi faggi, ma che a Svevo giunge filtrato, arricchito nei suoi sottintesi, già cristallizzato e quasi serializzato in una forma collaudata e pronta all'uso (o meglio al riuso, a una rivisitazione consapevolmente problematica e perciò tutta infusa di una subdola ironia). In termini di tecnica romanzesca, la strategia narrativa messa in atto da Svevo è una forma particolare e velata d'intertestualità, perché solo il lettore la cui memoria letteraria sia ben vigile e attenta può cogliere l'allusione celata in questo passo nell'interrezza della sua portata: gli indizi che spingono in tale direzione del resto non mancano, a cominciare proprio da quella cornice epistolare che lega problematicamente l'esordio di *Una vita* ai modelli *impossibili* del Werther e dell'*Ortis*. È d'altra parte stimolante notare ancora una volta la varietà di soluzioni stilistiche e testuali già padroneggiate da Svevo all'altezza del suo primo romanzo: nel corso della narrazione, eterodiegetica ma tutt'altro che impersonale, il narratore sveviano ha buon gioco a smascherare l'inattendibilità del protagonista e la sua falsa coscienza attraverso il contrappunto ora brutale ora ironico dei propri commenti e delle proprie intrusioni, creando un «duplice livello di consapevolezza»<sup>27</sup> nel quale la dialettica tra personaggio e autore è risolta nella tensione strutturante di una sproporzione. Nel prologo, invece, dove Alfonso parla in prima persona e la struttura a livelli sovrapposti del romanzo risulta inevitabilmente compressa, con l'inattendibilità del personaggio che filtra ambiguamente nella voce narrante e permea di sé ogni parola, Svevo deve operare diversamente, come autore implicito o nascosto, cercare una linea di piegatura tutta interna, una chiave di lettura riposta e dissimulata che faccia scattare il meccanismo dell'*ouverture* chiudendola come una trappola sulla testa del protagonista.

E questa linea tratteggiata e semi-nascosta andrà cercata appunto nell'agnizione di lettura, nell'indicazione allusiva e intertestuale che richiede necessariamente la complicità del lettore (ovvero il contatto tra testi compresenti nella sua memoria letteraria) per scaricare la propria

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), Roma, Newton Compton Editori, 2007, p. 33.

<sup>27</sup> S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 13.

elettricità statica e produrre una vibrazione di senso: solo così, vedendo Alfonso fantasticare di letture meridiane all'ombra delle querce, possiamo intenderne davvero il movente nascosto, la sua illegittima manovra volta ad usurpare titoli e onori, insomma a presentarsi come l'ultimo discendente di una ben altrimenti fondata genealogia eroica, quasi che la lettura all'ombra delle piante fosse una sorta di vizio ereditario della nobiltà romantica, un'abitudine ormai colata a picco nelle profondità genotipiche, che Alfonso vorrebbe esibire come un falso sigillo, un segno contraffatto d'elezione. E si potrebbe anche giungere alle estreme conseguenze, sul filo della suggestione intertestuale, e parlare del prologo epistolare di *Una vita* come di un frammento o una scheggia di antiromanzo, se è vero che una peculiare caratteristica dell'antiromanzo – ciò che contribuisce a farne a tutti gli effetti un genere a sé stante – è che in esso noi «vediamo comportarsi e parlare come eroi romanzeschi dei personaggi che, come sappiamo, sono solo degli hidalgos o dei piccolo-borghesi». <sup>28</sup> E un piccolo-borghese è appunto Alfonso, e il sublime letterario del quale aspira a fare parte non è più quello dei romanzi cavallereschi, ma quello dell'universo romantico.

Alfonso insomma patisce, con l'Ottocento ormai agli sgoccioli, l'onda lunga della *Werther-Fieber*, della febbre o dell'effetto Werther: e il suicidio finale ne è una tragica (ma logica) riprova. Certo, Svevo non può più servirsi, come operatore d'ipertestualità, di un espediente tanto logoro e scopertamente comico com'è quello del delirio, della follia romanzesca; si servirà piuttosto di un altro operatore, già individuato da Genette accanto a quello principale del delirio: «l'imitazione cosciente e (quasi) lucida», <sup>29</sup> che è cosa evidentemente diversa e più complessa della patologica confusione tra finzione e realtà, di una follia piovuta dal di fuori che si traduce in un generale disorientamento di qualunque strumento ermeneutico o cognitivo.

E con questo saremmo giunti ormai alle soglie di un grande tema sveviano, quello appunto dell'imitazione, del mimetismo, che è certo un aspetto fondamentale del protagonista narrativo in Svevo, e che già è stato oggetto di numerose ricognizioni critiche, legate più o meno

<sup>28</sup> G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 175.

<sup>29</sup> Ivi, p. 176.

strettamente al pensiero di René Girard e alla teoria del desiderio mimetico,<sup>30</sup> secondo la quale il desiderio umano è ontologicamente configurato in chiave triangolare-mimetica, incapace cioè di eleggersi un oggetto prescindendo dalla cruciale mediazione di un modello. Ma sarebbe interessante, avviandoci alla conclusione, istituire qui un altro raffronto, quello con lo psichiatra e filosofo svizzero Ludwig Binswanger, che nell'ambito di un volume dedicato a tre peculiari «forme di fallimento, di mancata riuscita dell'esistenza umana»,<sup>31</sup> ha individuato nel *manierismo* una precisa forma o struttura di esistenza, consistente nell'«assunzione di un modello precostituito, di una immagine, nello sforzo costante di imitarlo».<sup>32</sup> una teoria che dunque, proprio nel ruolo centrale attribuito all'imitazione di un modello di successo, presenta un significativo punto di contatto con il mimetismo girardiano. La forma di esistenza manieristica si esplica precisamente, per Binswanger, in questo «disperato *rispecchiamento* di un “sé”, nell'espressa *imitazione* di un *modello* alla moda»,<sup>33</sup> ovvero di «un “Sé” “innaturale”, inautentico o adattato (*adattato* attraverso il confronto)»,<sup>34</sup> finché la vita stessa non si risolve e non si svuota nell'«esistere *come maschera*, vale a dire non dietro ma *in una maschera* (un ruolo), [...] l'opposto diretto dell'esistenza autentica e dell'autentica comunanza».<sup>35</sup>

C'è in particolare un esempio molto bello, e per noi di particolare interesse, cui Binswanger si rifà per dare l'idea di questo «formarsi esclusivamente in base a una forma precostituita, atteggiarsi secondo l'atteggiamento implicito del modello»:<sup>36</sup>

Ciò viene drasticamente in luce nel notissimo scritto di Kleist sul teatro delle marionette. Per mostrare «quali disordini susciti la coscienza nella grazia naturale dell'uomo», egli cita un giovanetto di «meravigliosa grazia» il quale, asciugandosi i piedi seduto su uno sgabello e guardandosi nello specchio, si ricorda del «ragazzo che si estrae una spina dal piede» e cerca *intenzionalmente* di

<sup>30</sup> Il paradigma mimetico derivato da René Girard è stato adottato per l'analisi dei testi sveviani a partire dagli anni Settanta del Novecento, inizialmente attraverso la mediazione dell'interpretazione lacaniana del desiderio. Il lavoro più sistematico e rigoroso in questo senso è rappresentato da T. De Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo Editore, 1976, saggio molto solido nell'impostazione strutturalista ma viziato da contraddizioni difficilmente sanabili, soprattutto per l'assimilazione senza residui tentata dall'autrice tra paradigma mimetico ed edipico. Altre letture mimetiche di Svevo si sono concentrate in anni più recenti, talvolta non negando alla radice il codice psicanalitico (cfr. C. Gigante, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carrocci, 2020), talvolta ponendosi in aperta rottura con esso (cfr. P. Antonello, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, in P. Antonello, G. Fornari (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 143-159). Di grande interesse è pure il recente contributo di R. Castellana, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella Coscienza di Zeno*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», L, 3, 2021, pp. 33-49, articolo che ricostruisce la storia delle letture girardiane dell'opera di Svevo, proponendo un possibile punto di tangenza tra istanza psicanalitica e mimetica, con inedita attenzione agli sviluppi più recenti della psicanalisi.

<sup>31</sup> L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, trad. it. di E. Filippini, Milano, SE, 2011, p. 12.

<sup>32</sup> Ivi, p. 205.

<sup>33</sup> Ivi, p. 215.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Ivi, p. 228.

<sup>36</sup> Ivi, p. 206.

imitare il suo contegno, ma facendo questo perde sempre di più la sua grazia originaria, tanto che i suoi movimenti fanno addirittura un effetto comico.<sup>37</sup>

È questo il paradosso in cui è chiuso, *mutatis mutandis*, il nostro Alfonso: ammesso che la lettera alla madre possa registrare davvero, dietro a un groviglio di contraddizioni e schermature, il bisogno del giovane di «ritrovarsi coi suoi sogni, nella purezza della sua adolescenza, nella certezza dei valori del bene e del bello che gli suggeriva la lettura dei suoi poeti, nell'aria serena e pacificatrice della campagna»,<sup>38</sup> ecco che nel confessare alla madre il proprio desiderio di tornare al centro di quel mondo Alfonso si *ricorda* degli eroi della letteratura romantica, e nel tentativo intenzionale di imitarne il contegno, perde sull'istante qualunque possibile grazia; così, quello che dovrebbe essere un «nitido ritratto interiore»,<sup>39</sup> una confessione liberatoria, autentica, di sincera passionalità romantica, diventa, nel suo *pathos* effuso ma vuoto di senso, una specie di orribile smorfia, non garanzia di appartenenza a un medesimo ordine di idee, ma denuncia di uno scarto incolmabile rispetto al *modello* – perché «qualsiasi manierismo», come insegna ancora Binswanger, «nutre la tendenza alla smorfia, alla deformazione». <sup>40</sup> È in questo senso che il prologo di *Una vita* nasconde a nostro avviso una prima, importantissima traccia, una vera e propria chiave di lettura offertaci da Svevo in via preliminare, nelle pagine iniziali del suo primo romanzo: Alfonso, abbiamo visto, legge all'ombra delle querce, imitando con qualche patetismo le pose romantiche del Werther o dell'Ortis; ma quello che l'autore vuole dirci, più in generale, è che è sempre all'*ombra* di qualcuno che Alfonso vive, e così i suoi fratelli carnali, Emilio e Zeno nei successivi romanzi: all'ombra cioè di una guida, di un maestro, di un *modello*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 198.

<sup>38</sup> P. Tuscano, *L'integrazione impossibile. Letteratura e vita in Italo Svevo*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1985, p. 52.

<sup>39</sup> Ivi, p. 49.

<sup>40</sup> L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata*, cit., p. 179.