

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 115

settembre-dicembre 2020

Fondato da Luigi Russo

Direttore scientifico: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

Coordinamento redazione: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Segreteria di Redazione: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Comitato scientifico: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

2020 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261625

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

“Un sentore di trementina”. Piccola teoria del romanzo “Scent of Turpentine”. A Brief Theory of the Novel di Marcello Barison	7
Un po' più a fuoco	15
I. “La lingua di Tergesteo”	19
II. L'imperfezione del mondo	23
III. “Flusso” e “figure”: il ritmo del tempo	41
IV. Tempestività <i>versus</i> decadenza	61
V. La prosa del mondo	75
Bibliografia	93
Atmospheres and Environments: Prolegomena to Inhabiting Sensitively di Aurosa Alison	97

“Un sentore di trementina”. *Piccola teoria del romanzo*

di Marcello Barison

Title

“Scent of Turpentine”. A Brief Theory of the Novel

ABSTRACT

The essay can be understood as an attempt to explain this apparent contradiction: Eugenio Montale – perhaps the most refined writer of Italian Modernism, maniacally committed to the achievement of stylistic elegance, perfection of vocabulary and musicality of rhythm – was the first to promote Svevo’s work, attributing to the writer from Trieste the most valuable results in the field of fiction writing – and this despite his “insipid and neglected” style, even though his prose is, and in a clear way, as far as possible from an exercise in formal refinement.

Analyzing the theoretical stakes of the relationship between Svevo and Montale to the point of outlining an actual theory of the modern novel, the essay argues that it is Svevo’s renunciation of stylistic obsession to release the flow of a modern and secularized prose truly capable of revealing the world as it is, to absorb it and represent it in its entirety. This explains Montale’s statement according to which, before Svevo, “many perfect works but no really necessary book” had seen the light in Italy.

Keywords

Svevo, Montale, Lukács, Novel, Time

a E.ber, unanimità di poesia e critica

Alla 'pagina' come genere s'è visto che Svevo era negato.

E. Montale, Il vento è mutato

Leggo pochi epistolari (il ‘privato’, in letteratura, sa di biancheria) e preferisco la storia alla critica perché rispetto la fatica – meno l’ingenua fiducia – della prima mentre la seconda, quando non seduca come genere a sé stante, cioè quasi sempre, mi par l’espedito parassitario di chi da dire ha forse troppo poco.

Ma ripassando le lettere tra Svevo e Montale, e ancor più profili e omaggi dedicati dal poeta al “romanziero nato”¹, ho dovuto in parte ricredermi perché la posta, tra dispacci editoriali, convenevoli e qualche (per la verità minimo) disappunto, trascende di gran lunga l’‘occasione’ e confronta, per quel che v’intendo, la *possibilità della forma romanzo* e lo stile – o meglio: l’*antistile* – necessario a questa forma.

Lo *stake* – banditi i ‘contemporaneismi’, piace replicare uno di quei balzi anglofili con cui, vezzo o singulto modernista, Mon-

¹ E. Montale, *Vita di mio marito*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966, p. 142. È questa, nel confinamento, l’unica edizione di cui disponiamo in via diretta e sulla quale il saggio è stato concepito. Durante l’effettiva redazione i passi citati sono però stati costantemente verificati nell’edizione di riferimento (E. Montale, I. Svevo, *Carteggio*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976), che presenta alcune aggiunte e qualche aggiornamento anche se nessuna variazione sostanziale quanto ai testi che qui si commentano. Per un rendiconto analitico circa la differenza tra le due edizioni si veda E. Bonora, *Recensione a Italo Svevo-Eugenio Montale*, *Carteggio*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 154, n. 486 (gennaio 1977), p. 309. La prima versione De Donato era invece stata accuratamente recensita, tra gli altri, da G. Singh, in “Books Abroad”, 41, n. 1 (1967), pp. 84-85; E. Saccone, in “MLN”, 82, n. 1 (1967), pp. 123-127. Sulla ‘posta’ dello scambio tra Svevo e Montale, poiché punto genetico del Novecento letterario italiano, sono stati versati fiumi d’inchiostro; troppo, per poter menzionare ogni intervento. Facendo cernita, a nostra preferenza: i saggi raccolti in O. Ragusa (ed. by), *Montale-Svevo*, Special Number of “Italica”, 55, n. 4, (1978); S. Carrai, *Come nacque* La coscienza di Zeno, in “Studi Novecenteschi”, 25, n. 56 (1998), pp. 239-256; G. Lonardi, *Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia*, in “Studi Novecenteschi”, 6, n. 17/18 (1977), pp. 227-240; V. Marchesi, *Eugenio Montale critico letterario*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013; G. A. Peritore, *Le prime letture di Eugenio Montale*, in “Belfagor”, 19, n. 3 (1964), pp. 275-294.

tale condiva i suoi ritratti – diviene tanto più esplicito se incornicato nel seguente paradosso: il più prezioso dei poeti, imparaggiabile per scalpello lessicale e assoluta disciplina d’orecchio, ammira il prosatore anacolutico e senz’arte al quale, all’opposto, “[...] fu negata <proprio> la sensibilità dell’orecchio”²; osservazione, questa, cui si può dare ulteriore risalto domandandosi perché – è pressappoco quel che si farà – il “miglior fabbro” dello ‘scrivere moderno’³ si spertichi in tali elogi del peggiore da azzardare, già nel ’25, destando (siamo nel 1963) “[...] un putiferio ancora non del tutto spento, che Italo Svevo è stato il maggior romanziere che l’Italia abbia dato dal tempo di Verga sino ad oggi”.⁴

Per inciso, a rimarcarne l’eccezionale prontezza critica, si noti si sta parlando di un poeta ventinovenne che cogli *Ossi* ha appena proiettato la lirica italiana al centro di un ipotetico – perché ancora inconsapevole – palcoscenico europeo, ma l’ha fatto rimaneggiando con intento corrosivo e deformante, come a screpolarli, metri e timbri tradizionali e soprattutto dannunziani⁵; adotta infatti l’*escamotage* dell’interposta poetica quando, di Gozzano, chiarisce che “fu il primo [...] ad attraversare D’Annunzio per approdare a un territorio suo”, interpolando, a mo’ d’indizio, la glossa pseudoautobiografica: “com’era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui”⁶, lasciando intendere, al solito un po’ sornione: “per me”. Concetto affine è espresso altrove con

² E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 162.

³ Per una discussione del rapporto tra Montale e il Modernismo, e della possibilità di qualificare (almeno) la prima parte della sua opera avvalendosi di questa categoria, si rimanda a R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in “Allegoria”, n. 63, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100, che include anche un’accurata ricognizione bibliografica delle principali posizioni sul tema, sviscerato in tutte le sue complicità nel fondamentale G. Gazzola, *Montale, the Modernist*, Biblioteca dell’“Archivum Romanicum” (Serie I: vol. 464), Olschki, Firenze 2016.

⁴ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 152.

⁵ Sulla ‘sformazione’ montaliana di D’Annunzio, vera anti-*Bildung* esempio di “disturbata”, dunque inasprita e incrinata continuità, si veda in generale O. Giannangeli, *Metrica e significato in D’Annunzio e Montale con una lettera autografa di Montale* (“Athenaeum”, 14), Solfanelli, Chieti 1988; molto acuto anche il capitolo-saggio di G. Orelli, “Attraversare D’Annunzio”, in *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 5-16. Mi paiono infine ancor oggi irrinunciabili, tra i molti titoli a sua firma dov’è trattata o lambita la ‘materia’, le considerazioni svolte in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D’Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, *passim*.

⁶ E. Montale, *Gozzano dopo trent’anni*, in “Lo Smeraldo”, n. 5, settembre 1951, p. 8. Perspicace, su questo passaggio, E. Sanguineti, *Documenti per Montale*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Riso, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 51-52.

la formula “farsi prosa senz’essere prosa”⁷, che possiamo dipanare allegando il seguente ‘specchietto’:

Fino a una ventina d’anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l’impiego di un linguaggio ‘poetico’ (che poteva essere anche prosastico, ma in particolare accezione), per l’uso di strutture metriche visibili a occhio nudo (il verso, la strofa, il polimetro) ed anche per l’esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico [...] I moderni poeti ‘inclusivi’ non hanno fatto altro che trasportare nell’ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n’erano stati esclusi. Il primo poeta inclusivo fu Dante.⁸

Risulta così in bell’evidenza – il richiamo dantesco solleva ogni dubbio – che l’opzione montaliana non consiste in un’abdicazione alla *labor limae* che, della tradizione, sconfessi la ‘tecnica’, quindi la sapienza tanto metrica che prosodica, ma in un’inclusione di contenuti impossibili al pur nobile lignaggio petrarchista che privilegia il ‘liscio’ e, per intenderci in fretta, “i capei d’oro a l’aura sparsi” a scapito degli “aspri sterpi” e del “ramarro sotto la gran fersa”

⁷ E. Montale, *Storia dell’araba fenice*, in “Corriere della Sera”, 29 marzo 1951. Cfr., su quest’affondo montaliano, P. V. Mengaldo, *La tradizione*, cit., p. 331; G. Orelli, “Attraversare D’Annunzio”, in *Accertamenti montaliani*, cit., p. 184; L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002, p. 51. Nel suo commento, E. Sanguineti (*Documenti per Montale*, in *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 51) associa la formula “farsi prosa senz’essere prosa” all’“antilirismo” perorato da A. Schiaffini, *Antilirismo del linguaggio della poesia moderna*, originariamente in G. Devoto, B. Migliorini, A. Schiaffini, *Cento anni di lingua italiana (1861-1961)*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1962, riproposto in A. Schiaffini, *Mercanti – Poeti – Un Maestro*, Ricciardi, Napoli 1969, pp. 132-151. Con quest’ultima inferenza credo si debba però dissentire, perché la “stortura” montaliana non mira a ‘assassinare’ il lirismo, come in certa scomposta avanguardia, bensì a farlo “scabro”, rimorderlo con salsa puntasecca (*Avrei voluto sentirmi...*, egloga mediterranea, ne è il più ovvio manifesto). Ma proprio così il ‘ricercato’ consegue il proprio apice: senza abolirlo ma incorporandovi altri strati, meglio: incrostazioni, include nel lirismo la sua apparente negazione – e allora se mai lo intensifica (giustissime, e su questa stessa lunghezza poichè volte a riconosce la ‘tempra’ classica dello ‘sfregiato lirismo’ montaliano, le considerazioni svolte da T. de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2002). Ogni cosa, anche le più infime scorie del mondo – i danteschi “tre carati di mondiglia” (*Inf.* XXX, 90) che Montale risemantizza nella “mondiglia” che il mare ‘ributta’ (*Proda di Versilia*) – ha dignità di poesia se il giusto metro la scandisce e rifinisce l’incisione (“il tuo profilo s’incide / contro uno sfondo di perla”) il bulino lessicale più affilato. Suona così inappuntabile l’ammissione del poeta di aver voluto “torcere il collo” “all’eloquenza della nostra vecchia lingua aulica [...], magari a rischio di una controeloquenza” che, pare ovvio, non è antilirica aridità ma tutt’altra, essiccata, concezione del lirico (E. Montale, *Intervista Immaginarina*, in “La Rassegna Italiana”, n. 1, Gennaio 1946, pp. 86-87; reperibile in riedizione in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, p. 565; si confrontino infine anche la discussione del passaggio in A. Schiaffini, *Mercanti – Poeti – Un Maestro*, cit., p. 144; G. P. Biasin, *Il vento di Debussy. Poesia e musica in Montale*, in “Rivista di Studi Italiani”, n. 2, dicembre 1983, p. 54; F. Contorbia, *Il paesaggio, l’amore, il miracolo*, in *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999, p. 95).

⁸ E. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 146. Del concetto d’inclusivo, qui proposto per esplicitare un’estensione ‘dantesca’ del lessico poetico moderno, verrà poi elaborato l’equivivalente sveviano: l’inclusività quale ampliamento antilirico dei contenuti della prosa-romanzo (cfr. II. *L’imperfezione del mondo*).

(*Inf.* XXV, 79), lo stesso che “scocca / sotto la grande fersa / dalle stoppie” tra i *Mottetti* de *Le occasioni*. La poesia deve quindi incorporare quel che, Dante a parte, la tradizione ha relegato a prosa. Ma convogliato “nell’ambito del verso” questo “friggere vasto della materia / che discolora e muore” ne assimila la qualità formale, che è sempre altissima.

Questo per dire che la predilezione di Montale per Svevo rimane tanto più sorprendente alla luce del ‘gusto’ formale che il poeta pratica quando accorda versi che, pur senza infiorettature, sfarzo o pompa alcuna, ossia benché allergici, e spesso addirittura avversi, all’aulico’, suonano esatti come colpi di metronomo – e prodigiosamente torniti pur nella loro labile e strozzata agonia di marine trepidazioni, “dura materia” di “inutili macerie”, “afa che a tratti erompe” dalle “ore perplesse” quando “i turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli” (...) – e mi si perdonerà l’improvvido *collage*.

Che cosa ha colto, allora, Montale in Svevo di così dirompente e indispensabile, benché lontanissimo dalle aspre sottigliezze del proprio agnostico artigianato lirico?

Un po' più a fuoco

In *Poesia e società* il poeta racconta come, per puro caso, s'imbatté la prima volta in Svevo. Era un mattino "quasi primaverile".⁹ Un signore attempato, atticcato ma elegante, scrutava il manifesto del *Lohengrin*, quell'anno in cartellone alla Scala. L'accompagnava una donna discretamente più giovane e di schietto buongusto. Montale, che ricordava la fisionomia di Svevo da un ritratto comparso sulle "Nouvelles Littéraires", pedinò la coppia per via Manzoni finché, dappresso, azzardò la fatidica domanda: "Il signor Schmitz?"¹⁰, per scoprire si trattava proprio dell'autore che pochi mesi prima l'aveva ringraziato per il premonitorio (aveva anticipato Crémieux di un trimestre) articolo su "L'Esame" (novembre-dicembre 1925). Al caffè, conversarono senza approfondimento. Svevo ricordava di un importatore di resine e acquaragia omonimo al suo primo critico. Erano forse parenti?

Ammissi che si trattava di mio padre, senza supporre che acquistavo un titolo di benemerenda ai suoi occhi, come avvenne in realtà. E da allora un sentore di trementina restò sempre nei nostri rapporti, che non riuscii mai a portare a lungo sul piano della letteratura.¹¹

L'aneddoto, sapido per sé poiché rivela insospettate tangenze, già predisposte dall'imprevisto ben prima di risultare in sodalizio, è di spessore. La nostra domanda d'abbrivio, infatti, chiede del valore di Svevo alla luce della sua refrattarietà al letterario in senso classico, appannaggio del solo 'bellostile'. Ripete infatti di sé, lo scrittore triestino, d'essere un "vecchio industriale"¹², e ha gesto di stizza quando, per via di un contratto editoriale disatteso con "specioso pretesto", rincara: "Io non sono un letterato e non so sopportare una cosa simile".¹³

⁹ E. Montale, *Poesia e società*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 131.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., 6.12.1926, p. 65.

¹³ Ivi, 17.12.1926, p. 68.

Opposta alla ‘maniera’ letteraria è l’operosa concretezza del capitano d’industria – e Svevo, sposata Livia Veneziani, entrò come dirigente in quella del suocero, per il quale organizzò la filiale londinese di Charlton che produceva vernici sottomarine antivegetative e di cui l’azienda G. G. Montale & C. era fornitrice. Montale *junior* suggerisce allora che, a scapito del “piano della letteratura”, su cui era difficile, con Svevo, recepirsi, un’intesa era possibile solo là dove aleggiava quel vago “sentore di trementina”. Sarebbe riduttivo avvertirvi in via esclusiva l’evidente sfumatura di rassegnazione a dire che non c’era, tra loro, alcuna complicità critica minuziosamente dibattuta e dunque intellettualmente condivisa; più sottilmente, trapela che, per via dell’incidentale pregresso paterno, appunto lo smercio di oleoresine, i loro rapporti disponevano, per averlo ironicamente ereditato¹⁴, di un ambiente comune estraneo al ‘discorso letterario’ in voga. E quest’estraneità ancora ‘al grezzo’, esattamente ciò che alimenta la scrittura sveviana, è la prosaica inappariscente del mondo, la sua opaca e talora laboriosa mediocrità, l’impoetica inerzia delle cose in cui la realtà deposita imperterrita il suo peso, facendo inamovibile tutto quel che l’eccezionalità letteraria si è da sempre sforzata di escludere¹⁵ mentre in Svevo, specie nella Coscienza e nei suoi dintorni e Continuazioni, diviene oggetto di analisi e racconto.

Il valore di Svevo – si compendierà così – è nel “sentore di trementina” che esala ogni sua pagina, nell’aver, per estrazione e senza sforzo, ossia per oziosa compostezza borghese, nessuna confidenza con le effimere guarnizioni del ‘bello’. Ma ci si diffonda di più su questo punto, recuperando a riguardo una discreta sfilza di lungimiranti annotazioni montaliane per discutere (I) i segni distintivi dell’antistilistica sveviana. Al discorso sul ‘registro’ seguiranno poi, in ‘induttiva’ progressione: (II) una sezione che spieghi perché soltanto questo *usus scribendi* si addica al romanzo moderno; (III) mostrerà invece quali specifiche strutture di ritmo e tempo rendano narrativamente possibile il romanzo sveviano; in (IV) verrà sondato l’elemento antidecadente della scrittura di Svevo, esempio eminente di opera *tempestiva* dunque immune a ogni atrabiliare desiderio di inattualità; (V), infine, ritornando sulla questione di partenza, e cioè come sia possibile il romanzo e quale il suo stile, svolgerà questi temi in relazione ad alcune esemplari – e contrapposte – tendenze del contemporaneo.

¹⁴ In questo senso rassegnazione e ironia vanno insieme, dacché è tramite la seconda che la prima si rivela – e possiamo pertanto seguire Cavaglion quando, circa lo stesso esempio, ritiene che Montale stia “mimando l’ironia sveviana” (A. Cavaglion, *Italo Svevo*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 114).

¹⁵ Annotazione che vale anche per il ‘realismo’ ottocentesco che predilige una tragicità fuori dall’ordinario – la malattia, la disperazione, il bassofondo dei ‘vinti’ – e, come palesemente in Verga, riscatta ciò che descrive (anche) coll’avvertito *labor limae* dello stile.

Mentre (I) e (V) si concentrano anzitutto su questioni di carattere stilistico, s'è deciso di dedicare le tre sezioni centrali – (II), (III) e (IV) – a un ‘abbozzo’, si spera con la dovuta cognizione strutturale, di *teoria del romanzo*. Per intercettare filosoficamente il tema, l'‘angolazione’ dell'approccio non poteva prescindere da una serie di confronti lukácsiani che, poiché, a ridosso o a distanza, accompagnano molte delle riflessioni tentate, s'è risolto d'includere a bordopagina nella forma d'inquadramenti speculari in parallelo rispetto agli argomenti svolti. (In spericolata – ma in verità deduttiva, incrementando man mano la risoluzione del dettaglio – *mise en abîme* tipografica, talora le cornici contengono a loro volta altre cornici più piccole e queste (si potrebbe supporre) altre più esigue – troppo, forse, per poter essere ancora visibili...).¹⁶

Per curiosa coincidenza, Lukács aveva concepito inizialmente la *Theorie* come una “catena di dialoghi” tra giovani isolati per esorcizzare la “psicosi della guerra”¹⁷ com'era accaduto, nel *Decameron*, con la peste. Proprio in questi giorni una pandemia dall'impatto ancora imprecisato sconvolge l'Europa e il mondo. Taluni la equiparano a una ‘peste’, altri a una ‘guerra’, confermando, ad un tempo, ambedue le ambientazioni. Non riesco a non sospettare siano entrambe fuorvianti, e che a partire da questa convinzione, approfittando anzi del confinamento per far sedimentare al meglio i pensieri, sia forse possibile, magari ragionando un poco sul romanzo, scongiurare anche la “psicosi”.

¹⁶ Il confronto in parallelo con la *Teoria del romanzo* di Lukács viene sempre introdotto dal simbolo ❖, che segnala il punto di raccordo tra il testo ‘principale’ del capitolo e la cornice, tipograficamente a sé stante. Se poi entro la stessa cornice viene attivato un ulteriore riferimento ad altro passo di Lukács, e si procede quindi all'impaginazione di un ulteriore riquadro più piccolo, contenuto dalla cornice principale, il simbolo di raccordo utilizzato è invece ◻.

¹⁷ G. Lukács, *Theorie des Romans*, Paul Cassirer, Berlin 1920, tr. it. a cura di G. Racciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999, p. 11 (il testo tedesco è stato costantemente verificato in Id., *Theorie des Romans*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 119849).

I. “La lingua di Tergesteo”

Anzitutto, perché non “del Tergesteo”? Montale¹⁸ riporta eziologicamente il nome del Palazzo in Piazza della Borsa al mito del giovane argonauta che, di ritorno dalla Grecia, trova ricovero in una grotta del Carso dove viene scovato da Bora che finisce per giacersi con lui. Il padre Eolo la dà per dispersa finché un nembo delatore gli rivela il nascondiglio degli amanti. Il dio dei venti, adirato, irrompe nella grotta, e la tempesta che scatena uccide Tergesteo scagliandolo contro uno spuntone. Bora, inconsolabile, si tramuta in arpia. Dal sangue dell'amante trucidato nasce l'albero porporino del Sommaco e, al piè della collina che digrada dal tumulo di conchiglie che ricopre il corpo senza vita dell'eroe, la città che porta il suo nome: Tergeste, Trieste.

Al primo piano del palazzo, tra i simboli della città e ambientazione ricorrente nella *Coscienza*, è la filiale della Unionbank dove Svevo lavorò per ben diciannove anni dopo la crisi dell'impresa paterna. Il palazzo è dunque al contempo quinta di scena, cioè luogo prestatato all'invenzione, negozio della biografia del “signor Schmitz” e, poiché il toponimo richiama il fondatore, icona della città di Trieste, ‘posto’ triestino per antonomasia.

L'accennata coloritura mitologica serve a Montale per suggerire che la lingua di Svevo è tutte queste cose ad un tempo: lingua radicalmente triestina¹⁹ (di Tergesteo è infatti “la lingua dei vecchi commercianti trie-

¹⁸ Cfr. E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 139.

¹⁹ Tanto è urgente la triestinità nella scrittura sveviana che, per metonimia urbanistica, si trasferisce dall'ambientazione alla ‘situazione’ generale del libro: “La *Coscienza di Zeno* è forse una città in cerca d'autore” (E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 170), dove, rivolgendo gli addendi, si può non senza ragione arrivare a ipotizzare che a scrivere *La coscienza* sia stata, più che il suo autore, la città stessa: “[...] della *Coscienza di Zeno* Trieste è ormai il tessuto, l'ordito primo, così forte che si direbbe produttore delle stesse figure, quasi che il tono fondamentale [...] avesse creato per partenogenesi figure, caratteri, situazioni” (ivi, pp. 169-170). Ma il tema, intrinseco a tutta l'opera sveviana e che dunque per certi versi la contiene, s'impone fin dal suo primo tentativo, tanto che si può forse identificare nell'invariante del “personaggio-città” il solo elemento davvero trasversale ai tre romanzi: “E in *Una vita* appare per la prima

stini”²⁰), tutt’una con lo spirito della città, tanto da identificarsi addirittura col suo *genius loci*; lingua di negozio, cioè d’impresa e di lavoro: quello borghese dello Svevo “non letterato”; infine, è l’‘idioletto’ dei suoi libri, il “*pidgin*”²¹ che si ‘ascolta’ anche nella *Coscienza*.

Cos’altro, più nel dettaglio, caratterizza questa lingua tutta triestina, “linguaggio senza radici letterarie” o “colorita loquela delle Venezie”²² senza avvezarsi alla quale ben poco potrebbe intendersi dell’impoetica ma comunque “musicale inquietudine”²³ di Svevo?

Giacomo Debenedetti l’ha definita “fortunosa e avventizia” perché, come rimarca anche Montale, è stata per Schmitz un “faticoso acquisto”²⁴ ed è il risultato di un continuo compromesso tra le ‘circostanze triestine’ come ipotesto esterno e l’esigenza di ridurle al “toscano”, come sente Svevo l’italiano unitario (“[...] bisognerebbe rifare la mia educazione”²⁵, ammetteva con beffardo *understatement* lo scrittore in una delle sue primissime al critico poeta).

L’italiano ‘tradotto’ della *Coscienza*, che pur avendola un poco emendata ancora risente della “[...] lingua approssimativa, convulsa, quasi dialettale e non scevra di anacoluti dei due primi volumi”²⁶, risulta nello stile “incondito e negletto”²⁷, cioè – due soli aggettivi del Montale diagnosta valgono un intero apparato critico – sen-

volta il più singolare personaggio sveviano, quello che potremmo dire il personaggio-città: Trieste stessa, non più naturalistico ‘ambiente’ ma segreta matrice di fatti e di situazioni, luogo piuttosto metafisico che geografico o geometrico di scontri che un diverso scenario renderebbe diversi e senza dubbio meno significativi” (ivi, p. 158). Viene così riproposta l’idea della città ‘poietica’, luogo metafisicamente genetico capace non solo di ambientare, ma anche di allestire attivamente eventi e “situazioni” di cui, nondimeno, essa stessa rimane il protagonista meno loquace ma più esposto (si veda a riguardo anche E. Montale, *Poesia e società*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 133, dove si afferma, anche se forse con meno visionarietà che altrove, che Svevo “[...] pareva dedurre *immediatamente* dalla sua città e persino dal suo ambiente sociale la materia dei suoi libri”). Sull’opera sveviana come topologia triestina, si vedano infine E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Editori Riuniti, Roma 1980; T. F. Staley, *Italo Svevo and the Ambience of Trieste*, in “Modern Fiction Studies”, 18, n. 1 (1972), pp. 7-16.

²⁰ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 139.

²¹ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 174.

²² E. Montale, *Ultimo addio*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 121.

²³ *Ibid.* Sulla “musicale inquietudine” della prosa di Svevo, dovuta, secondo Montale, alla sua “ammiccante lentezza”, toneremo in III. “*Flusso*” e “*figure*”: *il ritmo del tempo*. Ad ora è interessante notare come venga così riconosciuta la possibilità di una musica non lirica che potrebbe dar adito a fortunate indagini sul rapporto tra Svevo e alcune forme dell’avanguardia di quegli anni, ancora una volta a baricentro mitteleuropeo, che con l’emancipazione della dissonanza alla base della musica cosiddetta ‘atonale’ (definizione problematica ma qui ancora scusabile) ha incluso strutture forse comparabili all’accidentato – e talora mimeticamente claudicante – periodare di Svevo-Cosini.

²⁴ Ivi, p. 173.

²⁵ E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., 03.1926 (data non ulteriormente precisata), p. 22.

²⁶ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 104.

²⁷ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 135.

z'orpello e trascurato. Che cosa questo significhi viene suggerito in seconda battuta con un esempio tanto ironico quanto azzeccato. Quello sveviano sarebbe

[...] uno stile press'a poco: "In riscontro a Vs. pregiata del... ci premuriamo informarVi che..."²⁸

Il tono parrebbe dissacratorio – e certo un po' lo è dacché segna una distanza incolmabile tra lo 'stilismo' di chi scrive e il semplice "stile" dell'autore di cui parla –; ma che c'entra? A ben vedere si rende così esplicito, con accorta dissimulazione critica, l'elemento principale su cui, per Montale, si basa *anche* l'apprezzamento per Svevo, vale a dire la sua urgentissima attualità che dà spazio e risalto a un mondo di commercio e distinte, di pratiche e bolle d'accompagnamento. Svevo, appunto, non 'condisce', ma *si premura informarCi che...*

Sotto il proprio radicamento mitologico, qui in verità anzitutto geografico, la "lingua di Tergesteo", di pasta ruvida e non pochi spigoli al vivo, dichiara che la sua più genuina attinenza è all'industriosa alacrità del moderno. Il suo 'carattere di prosa', quindi, consegue per via diretta da quest'aderenza al mondo che allora fu 'd'oggi', fatto di prassi senza elegia che necessitano, perché si possa darne sobrio rendiconto letterario, di una scrittura efficace e dritta al punto, intonacata in calce come il Looshaus in Michaelerplatz, dunque scarna e senza ornato anche al prezzo, per essere civile, di dimettersi fino all'anodino.

Se ne ricava che Montale ammira in Svevo la *secolarizzazione dello stile*, contrariato che timbri aulici e gloriosi, ma anche più tenui 'squisitezze' senza costruito, presuppongano una trascendenza estetica, l'idea cioè che il bello stia sempre al di là delle troppo modeste pastoie del reale, e che coglierlo richieda pertanto un affinamento aggiuntivo, quello slancio al 'divino' che soltanto la perfetta messa in forma può indurre – e soltanto per distacco dalle 'cose come stanno'. Mentre invece di tutte le 'faccende' che racconta la *Coscienza* è, in forma testuale, *coscienza civile*, cioè mai altra dal suo mondo:

[...] il libro rappresentativo di pochi uomini civili e responsabili, che possono fare a meno, quando lo vogliono, di estetismi, drammatismi ed altre ubbie importate in Italia troppo tardi; che possono lasciarsi addietro qualche volta il 'sano odor della terra' e la 'fedeltà' locale, per riconoscersi in un documento della propria vita, espresso in forme poco o punto letterarie, ma esatte e senza sbavature.²⁹

²⁸ *Ibid.*

²⁹ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 108. D'intonazione affine la sgradevole "[...] illusione che se nei recenti nostri romanzieri difetta troppo spesso una materia reale, consistente, diremmo quasi civile o politica, nel

Si ponga attenzione a quanto tutto ciò sia lontano dall'ideologia o misticismo del suolo che 'visceralizza' i nazionalismi di quegli anni. Svevo e Montale condividono l'esigenza di un mondo laico, distante, oltre che da sé, anche dal clamore drammatico che rimbomba nella prosa del Vate *par excellence*, implicitamente convocato per screditarne fasti e patetiche sproporzioni. C'è bisogno, suggerisce Montale, di una prosa del mondo civile che non sia epica ma registro – quasi schedario, clinico e commerciale, di qui il cenno al “documento” – dei suoi Babbit e *monssù Travet*, imprenditori e impiegati dei *tempi moderni*, uomini veri più che veri uomini, cioè senza foga d'eroismo e immuni a quell'ascetismo sensuale, *controcorrente* solo per sedurre a nuovi idoli, di cui si fregia l'*art pour l'art* da Des Esseintes a Sperelli, il quale, appunto, l'ha importata in Italia già oltre il tempo consentito.

Che Svevo s'esprima in “forme poco o punto letterarie” niente toglie all'esattezza dei suoi bilanci in perenne e meticolosa revisione. Per questo già per *Senilità* e *Una vita* Montale parlava di “[...] linguaggio antiletterario, ma fervido, essenziale, che rapisce e trasporta con sé ogni detrito”, dove non è difficile sentir rispondenza dello “scabro ed essenziale” (*Avrei voluto sentirmi...*) che nomina, appunto, i *fervidi* detriti degli *Ossi*, “ciottoli [...] mangiati dalla salsedine”.

Nel romanziere il poeta ritrova qualcosa di sé, cioè l'interesse per l'impura, e gravida e sottile grana del mondo, premurandosi però subito di aggiungere che laddove ogni pretesa lirica è caduta non cantano gli squarci ma, a voce ferma, perciò anche monotona, “un che di genuino e di compatto, un'armonia fra premesse, sviluppi e conseguenze”³⁰ del tutto aliena ai suoi – pur calibratissimi, ma aggiustati su criteri più architettonici che processuali – fermimagine poetici.

senso della *polis*, il difetto non è solo negli uomini ma anche nella nostra società [...]” (E. Montale, *Poesia e società*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 133-134); l'appunto critico contro le astrazioni, tanto dannunziane che crociane, dell'estetismo incapace di realtà – e l'ipotesi che si tratti di un'inveterata tendenza provinciale del 'carattere' letterario italiano, restia alle incursioni del moderno – emerge anche qui con inequivocabile chiarezza.

³⁰ E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 99-100.

II. L'imperfezione del mondo

Definire, nello scambio tra Svevo e Montale, il rapporto tra narrazione e poesia, permette di precisare quale sia, rispetto all'atteggiamento lirico, la *ragion d'essere* della prosa, come, cioè – e riattizziamo così il *focus* di quest'indagine – sia possibile il romanzo moderno e quali i suoi caratteri.

Disponiamo, per inquadrare al meglio la questione, di un 'botta e risposta' intromesso in due missive a breve giro dove, per l'appunto, Svevo incalza il poeta recensore infilando tra le righe – appiglio-pretesto è riprovare Saba³¹ e il pentagramma poetico come solo 'spartito' delle cose – la domanda delle domande che, un poco rimaneggiata e resa esplicita, suona grossomodo così: "Lei che ha tanto talento, perché non passa alla narrazione in prosa?". – Il rebus del Novecento italiano, ci pare, è tutto qui, nel malcelato dissidio tra l'assolutezza di uno stile contratto e per ciò stesso necessariamente 'poetico' e la sua secolarizzazione in una forma che per poter veramente aderire alle cose sente di doversi dilatare per accogliere anche difetti e sbavature; s'allena infatti a respirare altrimenti, allentando la sorveglianza del 'bello', prendendo fiato con più calma, e talora anche svogliatamente, perché tra un respiro e l'altro s'aggiustino equivoci ed intoppi, in somma: tutto quel disordine che, restio alle ligie prerogative del ritmo, e alle incontentabili stroncature del lessico, s'accumula e risolve di pagina in pagina mentre cercherebbe spazio inutilmente, cioè senza poterlo trovare, nel serrato reticolo dei versi –.

³¹ Il giudizio, quantomeno ambiguo, su Saba, è esplicitato in una lettera del dicembre 1926 dove Svevo, dopo essersi proposto come intermediatore tra i due poeti, invitando il ligure a considerare il triestino, non trattiene comunque fendenti che rasentano addirittura l'acredine: "Non giudichi malamente il Saba. È un candido; (...) voglio dire che con grande candidezza rivela la sua ambizione e anche la sua vanità. Talvolta m'interessa. Tutte le volte che non m'indigna. (...) Posso indurre Saba d'inviarle le sue ultime cose? Io lo vedo meno perché m'inquieta" (E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., 06.12.1926, p. 66). Sulla stessa frequenza: "M'interessa quello ch'Ella mi dice del Saba. Là proprio, purtroppo, non me ne intendo e di altro neppure. Quello che so è che la sua compagnia non mi fa piacere e la evito di tempo in tempo (...)" (ivi, 17.12.1926, p. 68).

Ma, anche qui, si premetta all'esame il passo con cui si cimenta:

Io credo che il lavoro regolare benché arido non Le farà male. È il destino del poeta e bisogna sopportarlo. Io attendo ansiosamente che dai versi Ella passi al modo più ragionevole di esprimersi. Nell'ultimo tempo io ho sofferto per rime e ritmi... altrui e mi spazientirono. Poi io credo che il Suo destino si farebbe più facile. Infine non capisco perché chi in buona prosa sa analizzare uomini e cose quale critico, non voglia fare il critico della vita intera. Scusi questo sfogo che non La concerne personalmente. Io vedo Saba ogni giorno.³²

Nella sua del 28 novembre, Montale annunciava un'imminente partenza per Firenze dove, presso Bemporad, l'attendeva, per poter "sbarcare il lunario", un "duro e arido" ma "regolare lavoro".³³ Svevo riprende *verbatim* lo sconforto del poeta rovesciandolo però in circostanza propizia: l'impiego professionale non avrebbe potuto che giovargli. Il perché è evidente: l'avrebbe riportato, pareva al "signor Schmitz", al mondo concreto da cui la poesia sembra invece voler prescindere.³⁴ Non per caso la battuta a seguire auspica, parallelamente all'immersione negli obblighi professionali, un abbandono dell'inclinazione poetica: Svevo attende "ansiosamente" che "dai versi" 'Eusebio' "passi al modo più ragionevole di esprimersi", appunto: quello narrativo. Ne viene che il 'mondo del "regolare lavoro" ha carattere di prosa e che l'atteggiamento poetico è inatto a trattarne. La *Wirklichkeit* moderna, infatti, ha una sua effettiva razionalità che può essere recepita e riferita soltanto da un genere altrettanto "ragionevole" (aggettivo di un'esattezza senza appello perché preclude l'*élan* che trasfigura così come ogni infranto intimismo lirico). – Essendo la poesia una vocazione per sé irragionevole (!), questo compito tocca giocoforza alla prosa – così, almeno, suggerisce nient'affatto tra le righe uno Svevo cui "rime e ritmi", troppo velleitari rispetto al 'reale', sono ormai venuti a noia, anzi l'hanno addirittura maldisposto –. La 'sostituzione di poeta' per cui lo scrittore depista su Saba per addolcire a Montale uno stesso capo d'imputazione, getta un velo d'infingimento sul seguente "questo sfogo [...] non La concerne personalmente". Infatti dissimula: alla sbarra sta la poesia tutta, tanto più, quindi, quella dei due 'miliari', ligure e triestino, incapaci di tradirla e che per nulla prosa l'abbandonerebbero.

³² Ivi, 01.12.1926, p. 60.

³³ Ivi, 28.11.1926, p. 58.

³⁴ Trapela, in quest'appunto sveviano, l'ingenuità, per la verità tristemente comune, che ritiene la poesia non stia dalla parte delle cose ma svilisca la loro presa nell'effimero, dunque, in fin dei conti, in un'imponderabile e astrusa lontananza. Ora, benché approssimativa e sprovveduta – non c'è forse, a ben ponderare, concretezza più alta della poesia – questa convinzione ha avuto il merito, nel caso di Svevo, di farlo insistere nell'opera sua che, come si sta cercando di mostrare, se esiste è anzitutto grazie al rifiuto programmatico – una specie di feconda sordità – di ogni possibile seduzione al poetico.

Ancora non s'è sfiorato, però, il punto dirimente, dove Svevo, con massima lucidità, definisce, per scarto dalla tempra critica, il carattere del narratore proclamandolo "critico della vita intera".

Già il 'critico in minore', specie il suo primo, analizza "in buona prosa" "uomini e cose"; ma da un lato la sua è operazione indiretta, dunque parassitaria, *ton sur ton* perché anziché allestire una propria scena stende al massimo un'ulteriore velatura che permetta a stile, ambienti e personaggi di traspirare altrimenti. L'iniziativa critica, inoltre, è *selettiva* sia per quel che concerne la scelta dell'"oggetto", sia perché di quell'"oggetto" isola dettagli risalti o sfumature sempre particolari, dunque ancora una volta disattiva il 'tutto'. La critica, potremmo dire, è *l'essere del particolare fuori dal suo oggetto* e pertanto, proprio perché ne scrive, lo afferma soltanto negandolo. A questa negazione si deve sia l'autonomia della critica sia – è impressione costante – il sospetto che il critico, quando parla di qualcosa, stia sempre anche parlando d'altro. Va detto però che, poiché la critica traendo il particolare fuori dal suo oggetto lo nega, compiendo quest'operazione essa lo risolve nella propria universalità. Traendo il particolare fuori dal proprio oggetto ancora – per lei ed in sé – astratto, la critica pone sé stessa come il solo vero discorso universale su quel particolare – ed è questa, a conti fatti, la più convincente delle sue ambizioni.

All'universalità del particolare critico, che esiste solo nella mediazione del testo e del discorso, Svevo oppone la concretezza immediata dell'universale in atto ♦, cioè la *vita* nella sua forma totale (*Una vita...*), aselettiva, la quale, così com'è, non può essere intellettualisticamente o stilisticamente passata al frullone ma si deve raccontare tutta, o meglio: tutta intiera la si deve registrare.

La vicinanza del poeta al critico vien dal fatto che per entrambi l'espressione – cioè la messa in atto del linguaggio, che rimane pur sempre un rischio – può prodursi soltanto come esito di

♦ [...] *Già in Hegel l'arte diventa problematica per questo semplice motivo: che il "mondo della prosa", come egli definisce esteticamente questa condizione, è propriamente il momento in cui lo spirito consegue se stesso nel pensiero e nella prassi socio-statale. Sicché l'arte diventa problematica proprio perché la realtà perde ogni problematicità. Affatto opposta è la concezione formalmente simile della Teoria del romanzo: la problematica della forma del romanzo è qui l'immagine riflessa di un mondo fuori dai suoi cardini. Perciò la "prosa" della vita è solo un sintomo fra i tanti del fatto che la realtà offre d'ora in poi un terreno sfavorevole per l'arte; donde la liquidazione artistica di quelle forme conchiuse e totali emananti da una totalità dell'essere in sé compiuta, di quei mondi di forme in sé perfettamente immanenti – è il problema centrale della forma del romanzo.*³⁵ In Svevo, invece, contrariamente a quanto sostiene Lukács, il mondo sta nell'unica maniera in cui può stare: come *deve*

³⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 16.

una potentissima e sofferta mediazione: ogni parola, per essere, ha attraversato la resistenza di un *Nachdenken* stilistico tormentato e intransigente. Per Montale, lo si è visto, lo stile di Svevo è “incondito e negletto”.³⁶ Non si dice *insipido* o *insipido*, non *insulso* né, ovviamente, *scialbo*, ma nemmeno *scondito* (che implicherebbe una prima intenzione, poi fallita, di condirlo – che invece non è stata); così, non si dice *rozzo grossolano sgraziato dozzinale modesto inappariscende* – e non lo si dice perché non è niente di tutto questo. È proprio “negletto”, nient’altro che “negletto” – caratterizzazione di tal scrupolo, anche per come digrossa e bilancia garbatamente l’“incondito”, che in accoppiata con esso è già giudizio critico, addirittura compreso di argomento, benché si tratti di svolgimento impli-

– e non v’è, in questo, nulla di problematico. Non solo tutto ciò che è razionale, ma anche tutto ciò che è irrazionale, per Svevo, è reale e dunque rappresentabile senza alcun bisogno di negarlo. La prosa che recepisce il mondo e lo registra non esercita, rispetto ad esso, alcuna critica: non è il luogo di una mediazione che, pensando le cose, rifletta altrettanto sulla loro isolata incompletezza ‘spirituale’, sulla differenza tra ciò che sono e ciò che dovrebbero essere. Nel romanzo della *Coscienza* le cose esistono nella loro immediata universalità. La prosa non è l’esibizione dell’impossibilità, per il romanzo, di sanare il negativo che esprime l’insufficienza morale del mondo: non è cioè la sofferta attestazione del fatto che il mondo è “fuori dai suoi cardini” (come accade, ad esempio, col romanzo d’avanguardia), da cui conseguirebbe necessariamente la rottura della forma totale: solo una forma parziale inquieta dissonante[⊗], in incessante conflitto con sé stessa, può infatti rendere manifesto che il mondo di cui parla è tragicamente inaccettabile e per ciò stesso problematico.

In Svevo, viceversa, l’opera non ha alcun bisogno di negarsi alla forma compiuta perché il mondo che rappresenta, assunto senza giudizio, va ‘bene’ essenzialmente com’è e può pertanto essere integralmente incluso da una narrazione a sua volta compiuta, perfettamente contenuta – ed esaurita – dalla propria forma. Il presente sveviano non è, come quello descritto da Lukács con Fichte, l’“epoca della compiuta iniquità”³⁸, ma un tempo neutro la cui inclusiva razionalità narrativa è indifferente alla distinzione valoriale – perciò tutta politica – tra ‘giusto’ e ‘ingiusto’.

⊗ *Ogni forma d’arte è definita dalla dissonanza metafisica della vita, che ha il compito di confermare e configurare l’arte come fondamento di una totalità in sé compiuta; la tonalità caratteristica del mondo che ne deriva, l’atmosfera che pervade uomini e avvenimenti, è contrassegnata dal pericolo; questo scaturisce a sua volta da un’incompleta risoluzione della dissonanza, che minaccia la forma.*³⁷

Per Lukács il romanzo moderno racconta un mondo lacerato dall’iniquità: la ‘realtà’ vede imporsi una dissonanza insolubile e può quindi essere testimoniata soltanto da una forma altrettanto “problematica”, che mantenga attiva l’azione del negativo impedendo al testo di risolversi in perfetta e acquetata compiutezza. Opposta, in questi termini, la rassegnata inclusività sveviana e la forma, sempre compiuta, del suo ‘romanzare’.

³⁶ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 135.

³⁷ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 63.

³⁸ Ivi, p. 17.

cito, disponibile soltanto a chi intuisca. – Prosa, così, non si può scrivere; certo non prosa che racconti³⁹, perché sarebbe una danza tutta sulle punte –.

Diversamente, il romanziere moderno non bisogna che sia poeta né critico *parziale*, bensì “critico della vita intera”, perché l’equanimità con la quale deve accogliere il mondo tutto ❖, senza sele-

zione o censure, fa sì che in una stessa inclusiva *Darstellung* s’impongano realtà, volontà e caratteri opposti ma egualmente legittimati, tanto che qui ‘critica’ non significa più far risaltare l’uno a scapito dell’altro, ma descrivere l’oggettiva legittimità di entrambi i quali, poiché stanno in antinomico dissenso, finiscono, pur senza mai togliersi (l’uno implica l’altro), per corrodersi instancabilmente a vicenda: nel

❖ *Solo quel soggetto che, ben separato dalla vita e dall’empiria da cui questa necessariamente è affetta, troneggi sul vertice puro dell’essenzialità quale depositario della sintesi trascendentale, solo quel soggetto saprà celare e custodire entro la sua struttura tutte le condizioni della totalità, tramutando così i suoi confini nei confini del mondo.*⁴⁰

Lukács sta trattando di quella trasformazione espansiva della soggettività – “dalla *Vita nuova* alla *Divina Commedia*, dal *Werther* al *Wilhelm Meister*” – che così “[...] si dispone alla mera accettazione e umilmente si trasforma in un puro organo atto ad accogliere il mondo [...]”.⁴¹ È quel che accade anche alla Coscienza sveviana, che pure perviene all’accettazione, cioè a integrare il mondo anziché opporvisi, compiendo però un percorso opposto: l’inclusione, da parte della Coscienza, di “tutte le condizioni della totalità” non avviene per distacco trascendentale dall’empiria, ma per sovrapposizione, ‘amalgamazione’ ad essa. Al distacco formale della Coscienza trascendentale rispetto alla propria esteriorità, Svevo oppone l’assorbimento nella natura delle cose della vita della Coscienza, la sua prosaica inclusione nella materialità del mondo borghese. In Svevo, gli eventi narrati sono ad un tempo, e immediatamente, contenuti di Coscienza e contenuti materiali del mondo empirico. Coscienza e mondo sono materialmente omogenei – e non è questo l’ovvio risultato della secolarizzazione borghese: ‘materializzare’ il contenuto della ‘mente’, pensare materialmente, e non più spiritualmente, il processo di reificazione? Pensare l’ontologia della Silicon Valley non significa in fin dei conti riuscire a comprendere come possa avvenire la sussunzione materiale della Coscienza da parte del mondo fisico? Quando non soltanto il cervello, ma la ‘mente’ sarà in rete, avrà effettivamente tramutato “i suoi confini nei confini del mondo”.

romanzo ogni contrario è critica dell’altro proprio perché esiste in simultanea a ciò che, in tutto o in parte, vorrebbe moralmente negarlo (Zeno e Guido, Ada e Alberta, Alberta e Carla, e via discorrendo). E mentre la critica parziale è esito di una negazione che universalizza sé stessa in un discorso altro rispetto al proprio

³⁹ Da Landolfi a Manganelli a Bufalino (*et al.*) non mancano esempi in senso contrario: ma chi di loro, pur talora (lo ammettiamo) raccontando, sta davvero narrando qualcosa che non sia articolato espediente solo per far essere ed esporre il ‘momento’ dello stile?

⁴⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 47.

⁴¹ Ivi, p. 46.

oggetto particolare di partenza, la critica totale – appunto, “della vita intera” – è un’universalità in atto che non si produce negando il particolare e implementando un discorso che lo trascenda, ma lasciando che i ‘particolari’, pur negandosi incessantemente, discutano della loro immanente opposizione senza mai poterla risolvere e senza che il testo che li tiene insieme possa mai astrarsi da essa. In altre parole: *nel romanzo il testo assorbe la negazione per esibirla*, mentre critica e poesia attraversano la negazione per produrre un testo che è sempre altro rispetto ai propri oggetti. *Il romanzo pratica un’universalità immediata*, identica all’opposizione immanente dei suoi ‘particolari’; critica e poesia, viceversa, esistono solo nell’universalità mediata del linguaggio – ossia trascendendo in un linguaggio che giunge ad esprimersi solo quando ha già operato un’estenuante riflessione su sé stesso.

Veniamo quindi alla replica montaliana che, di rimpallo, consente di saggiare perché egli si senta inevitabilmente poeta e, con questo, che cosa, per manifesta incompatibilità con la prosa, individui critica e soprattutto poesia.

Sento ch’Ella è molto afflitto dai versi altrui, e probabilmente da quelli di Saba (...). Dei versi io ne farò ancora per qualche anno, perché è l’unica forma ch’io sento oggi possibile per me. Non si meravigli che possa esistere un temperamento polarizzato nel senso della lirica e della critica letteraria: da Baudelaire a Eliot e a Valéry, a quanti è toccata la stessa sorte?

Eppoi con l’esperienza di vita che ho io, tutta esclusivamente interna, che potrei dare nel campo narrativo? Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di seppia*, un libro di cui Saba non ha capito una sillaba.⁴²

L’attacco dissimula quanto l’appunto sveviano cui ribatte, ossia: non dissimula affatto. “Versi altrui” per Montale sono ovviamente i suoi, che aveva inviato a Svevo senza che questi si fosse mai premurato di dar loro più che una scorsa⁴³, e di cui si trova impli-

⁴² E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., 03.12.1926, p. 63.

⁴³ La lunga sequela di attenuanti cui Svevo ricorre per schivare l’opera del giovane poeta incomincia con una lettera del marzo 1926: “Io non ho visto i Suoi versi ma intanto sento in Lei il critico tanto sicuro che non posso ammettere che il poeta valga meno perché altrimenti quei versi non sarebbero pubblicati” (ivi, 02.03.1926, p. 14) – argomento, certo, di circostanza, per disculparsi d’una negligenza, ma dal quale, poiché confida nello scrupolo del Montale critico circa il poeta, si può evincere come già in quell’occasione critica e poesia facessero, per lo scrittore, fronte comune: critica sicura è quella che pesa il valore poetico con perentoria perizia d’artista. Su di una stessa lunghezza, altre esternazioni recuperabili più innanzi nel carteggio: “Ha visto *L’Uomo* di Saba? Io, purtroppo, non so avvicinarli abbastanza a Lei e a Saba. Sono sordo” (ivi, 06.12.1926, p. 66). “Lessi con piacere le Sue poesie e non Gliene dico niente. Io spero che Lei arrivi presto ad altri giudici” (ivi, 24.01.1927, p. 76), affermazione su cui, a breve distanza, Montale ritorna con indulgente bonomia: “Non si preoccupi di rodere i miei *ossi*: le rimarrebbero in gola e l’Italia perderebbe il suo migliore romanziere” (ivi, 17.03.1927). Avesse davvero intuito,

citamente a giustificare la *ratio essendi*, una necessità compartita con altre *dramatis voces* del firmamento modernista (non è forse il Baudelaire dello *Spleen* e soprattutto dei *Salons* il Proteo nero del Modernismo europeo?), tutte caratterizzate da una fiduciosa conciliazione d'intonazione lirica ed esercizio critico (inclinazioni sulla cui affinità formale qualcosa già si è detto e che difatti, convenendo con Montale, possiamo ribadire appartengono a una stessa 'polarità' del "temperamento" letterario).

La necessità della poesia – per lui “l'unica forma [...] possibile” – deriva da un'“esperienza di vita [...] tutta esclusivamente interna”. Siamo al punto: in che modo, si dovrà domandare, quest'“internismo” confligge con l'esteriorità (anche a sé stessa) della “vita intera”, della cui narrazione s'incarica invece la scrittura del romanzo?

La “vita intera” è pura esteriorità poiché altrimenti sarebbe vita riflessa, cioè parziale poiché determinata e determinata poiché negata nella sua indipendenza immediata dal pensiero, indi intellettualmente isolata per poter essere colta – e così appunto introiettata (interiorizzata) dall'Io. Ma questo coglimento che recupera a sé i propri 'oggetti' per rappresentarsi è già l'atto di una Coscienza critica che assimila per negazione (e ci rimanda, dunque, a quanto detto poc'anzi).

Per certi versi, come ha mostrato rigorosamente Kant⁴⁴, questa interiorizzazione è una conversione dello spazio fenomenico del mondo nel tempo soggettivo della Coscienza; nel nostro caso, la trasformazione dello spazio esterno

❖ *I primi teorici del romanzo, i teorici dell'estetica del primo romanticismo, chiamarono ironia l'autoriconoscimento – e dunque l'autosuperamento – della soggettività. In qualità di costituente formale della forma del romanzo, l'ironia registra la scissione del soggetto normativamente poetante in una soggettività intesa come interiorità, ossia posta in contrapposizione al complesso di forze provenienti dall'esterno e impegnata nello sforzo di imprimere sul mondo estraneo il contenuto della propria nostalgia, e in una soggettività che intuisce l'astrattezza, e quindi la limitatezza, dei mondi estraniati del soggetto e dell'oggetto, che comprende tali limiti nel quadro delle necessità e delle condizioni della loro esistenza e che attraverso questa intuizione lascia, sì, sussistere la duplicità del mondo, ma nel*

Svevo, il pregio di quegli *ossi*, vi avrebbe certamente concesso molta più cura, benché forse inutilmente, data la sua riconfermata 'sordità'. Essenziale tuttavia non è rimarcare che, per un'opera indiscutibilmente somma, sia mancata la dovuta considerazione, ma, credo, ribadire come quest'inedicata disattenzione sia affatto coerente col carattere ostinatamente antilirico che ha reso possibile lo Svevo scrittore. Ciò che, per contrasto, rende infine tanto più dovuto un plauso al 'fiuto' montaliano: nemmeno “il signor Schmitz” era autore celebrato dal suo tempo, ma ciò non ha impedito al poeta di dedicarvi alacramente il proprio sostegno critico, impegnandosi per la sua posterità.

⁴⁴ “Die Zeit ist nichts anders, als die Form des innern Sinnes [...] Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt” (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werkausgabe* (12 Bde.), hrsg. von W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, III, pp. 80-81, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, *Critica della ragion pura* (2 voll.), Laterza, Bari 1972, I, § 6, p. 77; ci troviamo come noto nell'*Estetica trascendentale*).

del romanzo nel tempo interno della lirica (che essa condivide, forse non troppo sorprendentemente⁴⁵, con la critica). Ma il mondo puramente descrivibile – cioè né intuibile né emendabile – del romanzo moderno coincide con un'esibizione di elementi, personaggi e ambienti di cui il testo costituisce la reciproca esteriorità: ciò che essi condividono gli uni rispetto agli altri. Il testo del romanzo è lo spazio di un'esteriorità reciproca ❖ in e per cui, in quanto *partes extra partes*, tutti i

*contempo scorge e configura, nella reciproca condizionalità di elementi essenzialmente estranei tra loro, un carattere unitario del mondo. Tuttavia questa unità è puramente formale; l'estraneità e l'ostilità tra il mondo interno e quello esterno non sono riscattate, ma solo riconosciute come necessarie, e il soggetto di questa conoscenza è pertanto un soggetto empirico, vale a dire un soggetto prigioniero del mondo e rinchiuso, alla stessa stregua dei suoi oggetti, entro i limiti dell'interiorità.*⁴⁶

Diversamente, non esiste in Svevo alcuna “ostilità tra il mondo interno e quello esterno”, anzitutto perché anche il mondo interno è in verità esterno ☉. L'ironia sveviana, infatti, è data dalla messa in ridicolo di chi considera interno ciò che è esterno, ossia, detto più esplicitamente, dall'oggettiva idiozia di chi crede la realtà essere quella che sente e non quella che è, e di poterla perciò cangiare mutando atteggiamento interiore. L'ironia, quindi, non “registra la scissione” del soggetto che

☉ [...] *La forma esteriore del romanzo è essenzialmente biografica.*⁴⁷

Lo è solo quando, come nel caso di Zeno, si tratta di una biografia *oggettiva* – e non perché corrisponda oggettivamente a ipotetici ‘fatti’, ma perché diviene reale falsificando la trasparenza della soggettività, cioè mentendo. Reale è il soggetto che si oggettiva negando la propria verità interiore. Il romanzo esiste ponendo narrativamente, dunque ex-ponendo, l'identità di soggettività e esteriorità.

sperimenta, esorcizzandola, la propria inconciliabilità con l'azione di un “complesso di forze provenienti dall'esterno”; al contrario, essa attesta la superiore unità con lo ‘stato delle cose’ che costituisce la più profonda convinzione del ‘carattere ironico’. L'ironia in quanto fatalistica aderenza alle cose ☉ per quello che sono, dunque anche alla loro insensatezza, è quindi la prova dell'unità nient'affatto “formale”, ma *materiale* di soggetto e mondo. La formula di quest'unità, anch'essa ironica, dice: *l'interno è l'esterno*. E

☉ *L'ironia è [...] l'oggettività del romanzo.*⁴⁸

l'esterno è il nome per la reciproca esteriorità dei soggetti la quale, proprio per questo, costituisce il loro comune campo d'azione, dunque il solo materiale del romanzo. La vita della Coscienza è estensiva e i suoi limiti coincidono con quelli del mondo. Nessuna prigionia interiore: “Psyche ist ausgedehnt”: “La Psiche è estesa”⁴⁹ – e così la Coscienza (di Zeno).

⁴⁵ Quando la critica – come ad esempio in Cecchi, Longhi e Contini, nell'*histoire savante* del ‘divino anglista’ o, più recentemente, nei sincopati guizzi di Marco Vallora – varca la soglia d'intensità stilistica oltre la quale diviene genere indipendente, basta indulgerci con stupefatto favore per intendere ch'è costruita su di un'altalenante impalcatura di risonanze liriche.

⁴⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 66-67.

⁴⁷ Ivi, p. 69.

⁴⁸ Ivi, p. 83.

⁴⁹ S. Freud, *Gesammelte Werke* (18 Bde.), hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999, XVII, p. 152, tr. it. di R. Colomi in *Opere* (12 voll.), a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1982, XI, p. 566

suoi elementi esistono. È facile vedere che non c'è alcun potenziale, stanti queste premesse, per un' 'intimizzazione' che, volgendo riflessivamente all'interno, selezioni una specifica porzione di realtà introducendo, nel valutarla e 'sentirla', la gerarchia di senso che costituisce incessantemente la trascendenza (sia egoica che linguistica, e talora anche regressiva) del poetico rispetto a ciò di cui parla, ossia, in fin dei conti, rispetto alle cose di cui vuol farsi voce.

“Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo”: non c'è da stupirsi, nell'immagine che correda la rivendicata professione di lirismo di Montale, che una forma del mondo, per quanto misera e stentata, venga a coincidere con la prima persona del poeta. Tutte le sue parole, d'altra parte, sono “grida mozze” e “sussulti”, cioè suoni dell'io, reazioni che manda d'impulso quando risente di un evento e si fa proprio, intimandoselo, anche il più secco sintomo esteriore.⁵⁰ Ancora una volta, inoltre, la poesia si rivela scabrosa melodia di minuzie. Tutto è dettaglio e si staglia, con sottile rassegnazione, sulla lente singolare dello sguardo; talora il segno profilandosi geme e la sua agonia 'sale' al canto, ma c'è mai nulla, in quest'esigua pena e perfezione di scorci, delle vaste proporzioni del romanzo; niente della sua generosità o delle sue scene corali e chiacchierate. Dell'ubiqua emergenza delle cose il poeta ritaglia solo ciò che lo riguarda perché si presta a far essere l'esatta agonia del suo stile: “inafferrati eventi, / luci-ombre, sommovimenti / delle cose malferme della terra”.

Tutti 'apici', questi, rispetto ai quali i prosaici 'ricettori' di Svevo rimangono insensibilmente atarassici. Ma è una grazia perché mai, altrimenti, avrebbe potuto lasciarci quel che ha firmato, la cui pre-

⁵⁰ L'idea che il carattere lirico agisca ponendo incessantemente in coincidenza l'essere soggettivo della rappresentazione sentita e la forma del mondo che la suscita, identificando le 'cose' con un momento espressivo del sé, cioè dando immagine all'indistinzione tra io e mondo, è magnificamente resa da Nietzsche quando, ne *La nascita della tragedia*, afferma: “[...] le immagini del lirico non sono nient'altro che *lui* stesso e per così dire solo diverse oggettivazioni di lui, ed è per questa ragione che egli, come centro motore di quel mondo, può dire 'io'” (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872, tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2018, p. 42); per l'appunto: “Sono un albero bruciato...”. Una stessa consapevolezza, circa la messa in identità, nella lirica, di singolarità soggettiva e particolare oggettivo, è chiaramente espressa da Lukács quando sostiene che in poesia “[...] oggetto del figurare non è la totalità della vita, ma il modo in cui il poeta, che calca il palcoscenico della figurazione nella sua grandezza di soggetto empirico – come pure nei limiti stretti della sua condizione creaturale –, si pone di fronte a questa totalità, vale a dire apprezzandola o rigettandola. / D'altra parte, anche se il soggetto ha annullato l'oggetto, diventando per ciò stesso signore incontrastato dell'essere, non per questo esso è in grado di organizzare, a partire da sé, la totalità della vita, la cui natura, conformemente al suo concetto, è estensiva: e per quanto alto il soggetto si liberi sopra i suoi oggetti, ciò che acquisirà in tal guisa come possesso sovrano saranno sempre e comunque singoli oggetti, e da una tale somma non risulterà mai una effettiva totalità” (G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 45-46).

condizione è anzitutto una naturale indifferenza al poetico. Svevo, rincara Montale, avrebbe infatti avuto “[...] la fortuna di ignorare teoricamente che cosa sia poesia (la letteratura che si esprime in versi, in forme poetiche prefabbricate gli era totalmente estranea)”.⁵¹ Si tratta ora di capire su quali specifiche prestazioni testuali faccia leva l’arte di Svevo per far funzionare la sua inclusiva prosa “della vita intera”.

Troviamo appiglio in un giudizio montaliano quando, considerando la *Coscienza* in rapporto a *Senilità*, il poeta precisa che a distinguere la prima è “la vastità del quadro e l’esattezza chirurgica dell’analisi”.⁵²

“Vastità del quadro” è la cornice inclusiva necessaria, appunto, per inquadrare la “vita intera”. Il riferimento all’“analisi” “chirurgica”, però, pone problema, perché pare introdurre quel micrologico criterio di dettaglio che sembrava invece prerogativa esclusiva di lirica e critica poiché lavoro – per esse sì, di contro alla prosa che racconta – concentrato sul particolare che entrambe estraggono perché si stagli quale oggetto assimilato ed esaltato dal loro stile autonomo e riflesso. L’analisi, cioè, se intesa come procedura cartesiana di scorporamento e distinzione, sembra confliggere con l’immediatezza sintetica del romanzo come *Darstellung* dell’intero.

A quest’obiezione si risponde suggerendo di riaggiornare l’analisi di cui si parla come *psico*-analisi; tutt’altra cosa, quindi, dal meticoloso divisionismo del metodo cartesiano, antesignano epistemologico di ogni critica. L’analisi della psiche è ‘separatista’ solo tra gli strati sovrapposti del proprio carotaggio e mira comunque a ricompattarli, ossia, come la prosa, a includere e esibire ciò che

⁵¹ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 170-171.

⁵² Ivi, 03.12.1926, p. 62. In *Senilità*, in cui “[...] Svevo non ricorda più nessun scrittore, ricorda solo se stesso” (E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 98), opera alla quale, per lungo tempo, era andata la predilezione del poeta, questi vorrebbe captare “[...] un vago riferimento alle sorgenti profonde del nostro melodramma ottocentesco [...]” (E. Montale, *Ultimo addio*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 121-122), giudizio già anticipato opponendo al “materiale friabile ed episodico” della *Coscienza* “la orditura musicale e compatta di *Senilità*” (E. Montale, *Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 117), “[...] il meglio calibrato se non il più importante dei suoi libri” (E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 138). Come si vede, ritorna, per *Senilità*, l’accento sull’unità musicale, dunque necessariamente ingentilita, che spiegherebbe quel poco di rifinitura e ornamento che rende il romanzo ancora ottocentesco precludendogli, per aver selezionato soltanto un certo tono, da melodramma per ‘soggetti’ accalorati, la rumorosa, perché più brusca ed ‘oggettiva’, “vastità” della *Coscienza*. A prediligere inizialmente *Senilità* è senz’altro il capriccio canoro, anche un poco lezioso, da cavatina operistica, di Montale; comprensibile che in età più avanzata il poeta, che nel frattempo ha indurito i suoi versi, riveda verso l’alto il proprio apprezzamento per l’ultimo romanzo di Svevo proprio per le ragioni che in gioventù gli facevano ancora preferire il penultimo.

l'affermazione del Principio di Realtà, e il suo inevitabile carico di rimozione, ha voluto espungere dalla piattaforma emersa dell'Io, precariamente impiantata sul fondale di un irrequieto pelago di pulsioni. Come il romanzo, quindi, la psicoanalisi lavora a una messa in evidenza del non-detto, s'impegna a enunciarlo sapendo però che nessuna delle sue progressive formulazioni ha carattere critico di 'spiegazione ultima'; la psicoanalisi, in altre parole, è una messa in evidenza che rinuncia alla presunzione che il proprio esito risponda davvero a un oggettivo principio di evidenza. Evidente, allora, non sarà l'atto linguistico che l'analisi induce, ma l'insieme dei comportamenti prodotti nel soggetto per il fatto di aver slatentizzato gli opachi o addirittura lancinanti recessi che alimentavano la sua 'condotta'. Nella prassi del soggetto diviene evidente che *qualcosa è cambiato* (come recita nella sua avulsa – e perciò tanto più rivelatrice – traduzione la commediola di James L. Brooks), che il rapporto tra azione e condizione psichica non è più motivo di perturbamento – pure a Zeno, maturando col romanzo, accade di star meglio ma non troppo: *as good as it gets* –, ma anche quest'evidenza è sintomo di un'assodata concretezza vitale il cui senso profondo, benché incessantemente agito, rimarrà interdetto qualora si provi a farlo esplicito come lampante contenuto di discorso.

È in coerenza con questo procedimento di progressiva assimilazione analitica del comportamento, il quale, più che a un criterio di selezione, risponde a una descrittiva esigenza di accumulazione, che l'opera sveviana appare non tanto critica ma stenografia della "nervosa modernità"⁵³ che egli, altrettanto nervosamente, trascrive sul suo taccuino di autore-paziente-terapeuta, consapevole però che non di giudicare o risolvere si tratta, ma di recepire – e che l'analisi, diversamente dalla critica che ambisce a affinare un proprio definitivo artefatto testuale, se condotta con intento romanzesco, dunque mai come cura, propende, tra i due possibili versanti – *Die endliche und die unendliche Analyse*⁵⁴ – per quello che si prolunga indefinitamente nell'*Interminabile*. (L'idea che la *Coscienza* sia solo l'estratto, arbitrariamente tagliato, di una pellicola potenzialmente inconclusa, sarebbe confermata dalle "Continuazioni" che, sempre a puntate, ne costituiscono il *sequel*, o, se si vuole, una 'seconda stagione': quella di *Zeno-Vecchione*).

La (psico)analisi sveviana, quindi, anziché epurare dal mondo

⁵³ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 107.

⁵⁴ Cfr. S. Freud, *Die endliche und die unendliche Analyse*, in "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse", 23 (1937), pp. 209-240.

ciò che è esteticamente insoddisfacente lo trasforma in testo. Poiché però l'intero quadro è finzionale, e non ambisce né all'abbellimento né al rimedio clinico, si tratta pur sempre di un documento mai davvero veridico – giustissima infatti la dicitura “diario truccato”⁵⁵ – che, per certa parte, sabotando continuamente sé stesso, travisa lo strumentario freudiano in “psicanalisi caricaturale”⁵⁶, sigla che oltre a confessarne l'ironia mostra, della *Coscienza*, com'essa riesca proprio perché, pur attingendo alla psicoanalisi a piene mani, fa sempre, rispetto ad essa, qualcosa d'altro. Ma che cosa?

Quel che si poteva e si doveva chiedergli è precisamente ciò che Svevo ha fatto: di fondere mirabilmente l'analisi con la rappresentazione in modo che il caso psicologico, il caso clinico se vogliamo, sia totalmente incarnato in fatto di poesia.⁵⁷

Quanta avvertenza, anche stavolta, nell'acume critico montaliano. Con Zeno il “caso clinico” non è oggetto terapeutico della *pars terminabilis* dell'analisi, viene anzi svolto in “poesia” (col che s'intende qui la prosa narrativa come prodotto poetico, non certo la lirica), ossia amalgamata alla “rappresentazione”. Svevo, quindi, non trasporta in letteratura l'atto linguistico della psicoanalisi, ma esibisce la sceneggiatura che ospita un insieme di comportamenti psicoanaliticamente rilevanti⁵⁸, il che, indiscutibilmente, è tutt'altra cosa, perché mentre la psicoanalisi non rappresenta nulla – non è un teatro retrospettivo⁵⁹ dell'Io e non associa i propri preconfe-

⁵⁵ E. Montale, *Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 117.

⁵⁶ Ivi, p. 116. I titoli, oltreché le ‘tesine liceali’ (*sic*), su Svevo e la psicoanalisi, si sprecano. Ci limitiamo pertanto a richiamarne solo alcuni: l'ottimo V. Baldi, *Zeno dopo Freud*, in “Studi Novecenteschi” 39, n. 84 (2012), 345-370, in cui (ivi, pp. 345-347) viene peraltro recuperata una fitta bibliografia sul tema; G. Cattaneo, *Svevo e la psicoanalisi*, in “Belfagor”, 14, n. 4 (1959), pp. 454-460; G. Genco, *Italo Svevo. Tra psicanalisi e letteratura*, Guida, Napoli 1998; E. Gioanola, *Un killer dolcissimo. Indagine psicoanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Mursia, Milano 1995; C. Musatti, *Svevo e la psicoanalisi*, in “Belfagor”, 29, n. 2 (1974), pp. 129-141; E. Saccone, *Svevo, Zeno e la Psicanalisi*, in “MLN”, 85, n. 1 (1970), pp. 67-82; Id., *Ancora su Svevo e la psicanalisi*, in “MLN”, 90, n. 1 (1975), pp. 127-136. L'approccio teorico più consistente rimane a nostro avviso quello di M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitt e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1986², peraltro inseribile nella più ampia cornice di Id., *Freud la letteratura e altro*, Nuova ed. riveduta, Einaudi, Torino 2001. A livello contestuale, si veda, in parallelo a Lavagetto, almeno F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992².

⁵⁷ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 163.

⁵⁸ Esattamente quel che anche Montale rileva quando, appurato che “[...] lo Svevo fa penetrare nel suo mondo l'ambigua e sotterranea corrente della psicanalisi”, ne ricava il seguente criterio: “Il libro deve emergere dall'incosciente, formarsi, definirsi da sé” (E. Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 102).

⁵⁹ L'artificio sveviano del “diario retrospettivo” è infatti, appunto poiché *mise en abîme* psicoanalitica, tutt'altro che teatrale (non il proscenio ma le quinte!). Bisognerebbe allora misurare quanto distino, tra loro, i due generi, ricavando così una migliore messa a fuoco della *Coscienza* come forma narrativa a sé stante; a questo, almeno, sembra invitare l'esegesi montaliana: “Giunto alle soglie dei cinquant'anni Zeno si volge indietro e obbe-

zionati significati intellettuali ai significanti del ‘paziente’; semmai, all’opposto, vuol liberare i significanti del comportamento da significati impropri che il ‘paziente’ ostinatamente impone a sé stesso – nel romanzo tutto è rappresentazione, cioè – questo qui significa – *Darstellung*, esposizione. Non che la rappresentazione nel senso classico di *Vorstellung* non agisca, anzi: il romanzo moderno, dal *Chisciotte* in poi, ipotizza (e talora, come già in Cervantes, anche smentisce) un autore che, per rappresentare il mondo, anzitutto *se lo* rappresenta in quanto ‘oggetto’ (o repertorio delle variazioni di un ‘oggetto’): ogni romanzo esiste incorniciato dall’immagine del mondo – o almeno, borgesianamente, di *un* mondo – ‘progettata’ dal suo autore. Con Svevo tutto ciò non viene abrogato ma, se così si può dire, scivola in secondo piano. Il fatto che si tratti pur sempre di un’idea di conio prettamente autoriale, ossia che in ‘cabina di regia’ agisca una *Weltanschauung* complessiva, non è smentibile (non vi sarebbe, altrimenti, romanzo in senso classico); tuttavia, specie ne *La coscienza*, è come se l’egida dello sfondo recedesse indefinitamente, tralasciando di sorvegliare i ‘fatti’ narrati al punto che essi paiono imporsi e trascorrere come un *défilé* di eventi ingovernati che il testo appunto esibisce accogliendoli in unità ma senza mai dar l’impressione di star loro imponendo la *propria* unità preventiva. Anche in questo, forse, agisce di ritorno l’ambiguo ascendente freudiano dal quale Svevo pur incessantemente svicola: il buon autore deve far sì che il testo si produca come il discorso del paziente, vale a dire come se l’analista (quasi) non fosse.

La “vita germinale e oscura”⁶⁰ della *Coscienza* viene pertanto rappresentata, cioè esposta in forma di romanzo, senza che alcuna analisi scompositiva affondi il bisturi soltanto su un risvolto (alla maniera critica, anche quella che qui colpevolmente si tenta!) e senza limitarsi a includere stratificati depositi in giacenza⁶¹, lasciandoli scaricare anziché rappresentarli, come invece fa la psicoanalisi.

L’unione di inclusione e rappresentazione – che tutto quanto è incluso non sia semplicemente pronunciato ma rappresentato – ci

dendo al desiderio del suo medico psicanalista lascia rampollare dal suo conscio e dal suo subconscio i ricordi della sua vita; scrive insomma un diario retrospettivo” (E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 166).

⁶⁰ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 110.

⁶¹ Compare, nella lettura di Montale e sempre in relazione alla resa narrativa della ‘retrospezione’ psicoanalitica, un’espressione affine su cui capiterà di tornare con debita attenzione: “Chi si volge indietro non può far sì che il tempo sia reversibile: può solo rioccuparlo parzialmente estraendolo dai *giacimenti della memoria*; ma parlo di ‘occupazione’ perché il tempo recuperato non svolge il suo filo, anzi ristagna” (E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 166-167; corsivo mio).

pare dunque l'espedito primario che qualifica il meccanismo narrativo sveviano. Di qui, alcune conseguenze, a una più sicura valutazione delle quali introduce il seguente giudizio:

Svevo è uno scrittore sempre aperto: ci accompagna, ci guida fino a un certo punto ma non ci dà mai l'impressione di aver detto tutto: è largo e inclusivo come la vita.⁶²

La narrazione sveviana si mantiene aperta per due motivi. Lo è orizzontalmente, con attenzione alla sua forma complessiva, perché esibisce – cioè inscena – una rappresentazione *interminabile* che,

come il più attendibile discorso psicoanalitico (che non mira alla verità del 'soggetto', ma a rendergli possibile l'averne un mondo), svolge senza mai risolvere. E lo è altresì verticalmente, poiché non spiega ciò che rappresenta, non ne esaurisce mai le presunte 'ragioni' corredandole di esatto momento. Nei romanzi di Svevo, che pur non dicono "tutto", c'è spazio per ogni cosa, anche l'insensatezza.

Per ciò sono integralmente omogenei alla vita; non perché la 'contengano' tutta, ma perché, al modo della vita in tutta la sua vasta inemendabilità ❖, non 'ritagliano' né censurano ma accolgo-

❖ *Il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla totalità.*⁶³

Sotto questo

punto di vista, l'inclusività sveviana rappresenta invece l'esatta alternativa alla concezione lukácsiana del romanzo moderno. La 'vita', al racconto sveviano, dunque alla neutralità del suo registro, si offre sempre integralmente, e ad essere immanente non è la problematicità del senso negato ma la sua assenza divenuta 'fatto' naturale e accettata così

senza inquietudine. Nella "totalità estensiva" della narrazione sveviana vi è indifferenza tra senso e non senso. Nessuna oscillazione emotiva, quindi: quello della *Coscienza di Zeno* è un anaffettivo assorbimento della totalità quale ambiente necessario – benché insignificante – di ogni vita.

⊗ *Il romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi; la psicologia dell'eroe del romanzo è in uno con l'elemento demonico; l'obiettività del romanzo fa capo a quella visione, tipica della maturità, secondo cui il senso non sarà mai in grado di pervadere senza residui la realtà, salvo però che questa, senza quello, andrebbe a dissolversi nel nulla dell'inessenziale: col che si vuole alludere esattamente alla stessa cosa.*⁶⁴

In Svevo, che pure registra il mondo della secolarizzazione borghese, dunque, appunto, "abbandonato dagli dèi", inclusi quelli positivistici del progresso, non vi è alcun nichilismo demonico (Mann) a indicare il conflitto tra psicologia dell'eroe e inadeguatezza dell'esistenza oggettiva. L'abbandono degli dèi fa anzi emergere come non più mediata da altra dimensione costituenti che la trascenda: la *realtà* – una realtà che nella propria insignificante concretezza è pervasa "senza residui" non dal "senso", ma da una prosaica accettazione della vita.

⁶² Ivi, p. 164.

⁶³ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 49.

⁶⁴ Ivi, p. 80.

no e ricomprendono (bellissimo, a riguardo, il “largo” di Montale⁶⁵, perché, a differenza del (quanto più facile!) “ampio”, include l'imprecisione di un 'lasco', come di smorzatura ai bordi, che ammicca alla risoluta ma comprensiva lentezza del tempo musicale, più in agio, per questo, coi 'volumi' in espansione della prosa).

Per questa capacità di captare e assimilare l'indole umana in ogni sua precaria fluttuazione, l'indulgente inclusività del romanzo – ben più che le inverosimili e cavillose prescrizioni dell'etica filosofica – è un'ottima palestra morale che invita, innanzi alle antinomie anche brutali del comportamento, a sospendere ogni giudizio, ammettere tutto e semmai (almeno qualche volta) compatire.

È una lezione, ragiona Montale, che s'apprende traversando, di Svevo, l'opera intiera:

Più in là sarete soli ma non rimpiangerete il tempo perduto; vi rimarrà il sentimento di aver compiuto una esperienza necessaria, di avere accresciuto la vostra comprensione della vita.⁶⁶

Perché l'ampiezza del raggio d'inclusione del romanzo ❖ è direttamente proporzionale all'accrescimento della nostra capacità di

vivere tollerando l'intrinseca e irresolubile contraddittorietà dell'esistenza, che è fatta (anche) di delusioni, fraintendimenti, omissioni, recriminazioni spesso immotivate, abusi narcisistici, tanta svogliata abulia coniu-

❖ *L'abbandono del mondo da parte di Dio si mostra nell'incommensurabilità di anima e opera, di interiorità e avventura; nella mancanza di un dispositivo trascendentale atto a correlare le umane aspirazioni. Questa incommensurabilità è grosso modo di due tipi: l'anima, cioè, può essere o più stretta o più larga di quel mondo esterno che le è stato dato come teatro e sostrato delle sue gesta.*⁶⁷

Dobbiamo sostituire “anima” con *Coscienza*. La *Coscienza* sveviana mostra non solo la commensurabilità, ma addirittura la sovrapposizione di “interiorità e avventura”, cioè di interiorità e esteriorità. La *Coscienza* non è né più stretta né più larga del mondo esterno ☉: coincide semplicemente con esso; non però idealistica-

☉ *Per il romanzo del diciannovesimo secolo ha assunto maggiore importanza l'altro aspetto del rapporto necessariamente inadeguato tra l'anima e la realtà: l'incongruenza derivante dall'essere l'anima più estesa e più*

gale quanta adultera voracità carnale, piccole nefandezze, e – più o meno maldestre, abortite o efficaci – strategie di sopraffazione. Che

⁶⁵ L'espressione ritorna in altro punto, dove Montale suggerisce che la “maturità d'artista” di Svevo consisterebbe “[...] nella larga, persuasiva non motivazione della sua inerzia” (E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 156). Il “largo”, anche in questo caso, viene associato a una “motivazione” mancante. “Inerzia”, poi, è bellissimo corrispondente biografico e autoriale della famigerata ‘inettitudine’ di Zeno protagonista.

⁶⁶ Ivi, p. 165.

⁶⁷ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 89.

una disincantata disponibilità alla verità del romanzo aiuti a vivere, o meglio, a accettarsi vivere, è formula semplificata ma forse, nella sua ingenua economia nemmeno

mente, perché l'abbia posto, ma perché, realisticamente, sa di non poter essere nient'altro che l'impotente autocoscienza delle cose, dunque la forma immediata del loro contenuto (e svolgimento) materiale: il puro rispecchiamento.

*vasta del destino che la vita può offrirle.*⁶⁸ Svevo opera quindi una restrizione della prerogativa dell'anima di esigere la realtà più ricca, giusta e appagante di quel che è. Il romanzo del disincanto borghese, dunque anche della crisi ideale della civilizzazione, esprime il realismo di una Coscienza vasta come la vita e perciò quanto essa limitata ed arresa.

troppo scontata se vi s'intende l'implicito che ci si equipaggi così, come dice Montale, di un' "esperienza necessaria". La stessa qualifica, stavolta riferita al "libro", cioè all'opera sveviana, ritorna in un passaggio particolarmente incisivo:

Il fascino che esercita l'arte di Svevo è che essa non è arte di professionista. L'industriale Ettore Schmitz ignorò nelle sue prove più alte la possibilità di amministrare i suoi doni. Guai se non fosse stato così: avremmo in tale caso molte opere perfette ma nessun libro veramente necessario. Quando si dice che Svevo era il romanzo fatto persona (non un romanziere) si vuole appunto sottolineare il segreto di una imperfezione positiva, della quale difficilmente si potrebbero portare altri esempi.⁶⁹

Viene così ancora una volta rimarcato l'inetetismo della pagina di Svevo, l'assente dimestichezza colla 'prosa d'arte' dovuta al rapporto non professionale – l' "industriale Ettore Schmitz" non è letterato di mestiere – colla scrittura, su cui parecchio già s'è tergiversato e che, si conferma, non è difetto ma vantaggio. Difatti i 'prosatori laureati', abilissimi mediocri dell'ambiente letterario dell'epoca, a Svevo antitetici perché egli "ha i suoi difetti ma non è mediocre mai", potrebbero al massimo, maligna Montale con punta di stizza, "[...] rifargli la grammatica: l'unica cosa che alcuni (non tutti né molti) dei nostri scrittori 'ufficiali' potessero forse insegnargli".⁷⁰ Altrove, sempre sbeffeggiando i presunti studiati 'competenti' rincara: "[...] solo un arcade e un 'professore' potrebbe rimpiangere un'altra lingua [...]".⁷¹ Svevo, quindi, come diremmo forse di Stendhal, "è un moralista, non [...] propriamente uno scrittore d'arte"⁷², ma proprio quest'indispensabile ineleganza gli permette

⁶⁸ Ivi, p. 105.

⁶⁹ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 166.

⁷⁰ E. Montale, *Ultimo addio*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 120.

⁷¹ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 139-140.

⁷² E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 165. Convinzione affine è espressa poco oltre, quando si sostiene che "nello Svevo lo scatto della scoperta psicologica è più secco, il moralista vince sul pittore, qui per

di trasformare la prosa in romanzo e il romanzo nel 'giornale' della propria (falsa o quantomeno falsificata) Coscienza.

S'aggiunge, in seconda battuta, ulteriore sottigliezza: il continuo riscontro, nel 'narrato' sveviano, dell'"imperfezione positiva". Ed è quest'ultimo dettaglio a rendere le sue opere – se anche imperfette – necessarie. Il rapporto reale tra volontà astratta e esito concreto di un'azione esiste sempre nella forma riflessa (dal sé come da altri) dell'imperfezione. Essa misura l'inadeguatezza dei 'fatti' rispetto ai contenuti posti dal desiderio soggettivo. Moralità, potremmo dire, è tutto ciò che esiste in questo scarto, tra il mondo soggettivamente inadempiente e il soggetto oggettivamente disadatto. È in questo spazio – e per via di questa mancata conformità – che prolifera una cronaca di errori, incomprensioni, atti mancati, condotte che per eterogenesi inducono sviluppi sempre discrepanti dai pronosticati. Esprimere la contingenza, rappresentarla, significa allora far combaciare l'imperfezione delle cose con il loro racconto, ammetterle moralmente guaste, inopportune, in fallo, inceppare qua e là la disciplina della prosa organizzata con una sfilza di pecche e malintesi irragionevoli almeno quanto i più episodici, perciò veridici, pettegolezzi di realtà.

Facendo un fastello solo di tutti gli argomenti appena svolti ne esce che il romanziere, in quanto "critico della vita intera", combina, nell'opera sua, di stile necessariamente "incondito e negletto" perché omogeneo all'impoetica zavorra del banale, "vastità del quadro" e "esattezza chirurgica dell'analisi"; quest'ultima, però, come psico-analisi, non fraziona l'esperienza ma tutta la ricomprende e, ancor più, la rappresenta includendo ogni sua fattispecie nella propria *Darstellung* narrativa, dunque anche misfatti e imperfezioni. Così il racconto è necessariamente *conte moral* non per sforzo moralizzatore ma perché la sua scena ospita, senza emettere giudizio,

la prima volta definitivamente assente" (ivi, p. 167), come non era, invece, negli interni, ancora boldiniani, di *Senilità*. Non v'è più traccia, nella *Coscienza*, d'enfatica e plissettata decadenza; alle vaghezze dell'olio (strofinato e convulso, sferzato a sinuose stoccate di pennello) subentra infatti un'omogenea compostezza fotografica, che ha asciugato nella modesta inappariscezza della cronaca quel languoroso ammicco *art nouveau* a una troppo sospirata – perché forzatamente patetica – operistica dei costumi. Che invece lo Svevo precedente sia autore squisitamente pittorico (benché senza tentazioni d'avanguardia) viene esplicitato commentando *Una vita* (nel passo richiamato Veruda sta a Trieste come Boldini all'intera Belle Époque): "Qui Svevo è pittore e grande pittore *fin de siècle*, ignaro della tecnica impressionistica ma lontanissimo da ogni procedimento fotografico. Compose e sbalza con pochi tocchi, ma con attento senso dei volumi e del chiaroscuro. Forse era uguale la pittura del suo amico prediletto, il Veruda, che nel romanzo successivo *Senilità* incontreremo come personaggio non secondario" (ivi, p. 158). Sicché si può forse leggere, nell'opera sveviana, la concezione della *Coscienza* come un'evoluzione, rispetto ai romanzi precedenti, dalla pittura alla fotografia o, come azzarderemo sostenere in seguito, addirittura *dalla pittura al cinema*.

antinomie morali in inappianabile dissidio. Di qui, poiché Svevo ottempera con convinzione a quest'ordinaria filza di parametri, il suo spiccato 'novecentismo', che persuade Montale a affiliare la *Coscienza* a quel "gruppo di libri onestamente internazionali" che mettono in scena "l'uomo europeo" con tutto il suo carico d'irrequieta, e talora anche grossolana e scontata, modernità:

[...] queste borghesi figure di Svevo sono ben cariche di storia inconfessata, eredi di mali e di grandezze millenarie, scarti ed *outcasts* di una civiltà che si esaurisce in se stessa e s'ingorga. Più che l'eterna miseria inerente all'università degli uomini, l'«imbecillità» dei personaggi di Svevo è dunque un carattere proprio dei protagonisti di cotesta nostra epoca turbinosa.⁷³

Comprensibilmente, l'ingorgo di cui si parla è anche stanchezza per lo stile. E l'«idiotismo», che al tempo della sua torbida invenzione era ancora atteggiamento manierato da anima bella in marsina, s'è fatto ora meno eloquente e più pedestre. Non lo inquieta un epilettico deliquio demoniaco ma la "misericordia", tutta quotidiana e niente spirituale, del proprio meschino anonimato – e la sua vile e incredula impotenza nel furibondo tritacarne di eventi troppo vasti ed impetuosi perché un *homme quelconque* possa anche solo immaginarsi di comprenderli prima d'esserne ottusamente travolto.

Se Svevo, come s'è riportato, poté essere "il romanzo fatto persona", fu perché l'opera sua era la persona (personaggio e maschera borghese del suo tempo) fatta romanzo.

⁷³ E. Montale, *Presentazione di Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 111.

III. “Flusso” e “figure”: il ritmo del tempo

Passata al vaglio lingua di Svevo (I) e indagato il modo in cui tratta e include il proprio mondo (II), bisognerà chiedersi com'è che la sua prosa ‘fa’ romanzo, ossia come essa funzioni in rapporto al tempo del racconto, o meglio: come organizzati il decorso del tempo ❖ in modo tale da prodursi in forma di racconto. (Non tutta la prosa, infatti,

sa o vuole raccontare, e Montale già ci aveva messi in guardia: non mancavano, alle italiane lettere, “opere perfette”; nessuna, però, che fosse necessaria – capace cioè di assimilare ed esprimere non soltanto il contenuto concreto del mondo, ma anche – quanto

❖ *Opponendosi all'essere che riposa sulla forma finita, il romanzo appartiene dunque a un altro ordine: al divenire, al processo.*⁷⁴

Il “processo” ☉ della prosa deve avere una sua ‘logica’ la cui natura, però, poiché implica immediatamente gli eventi così come la musica implica i suoni, non potrà mai essere puramente formale (logica analitica), ma agirà sempre in unità col movimento sintetico del contenuto. Questa ‘logica’, quindi, va anzitutto pensata come *ritmo*.

☉ [...] *Solo la forma dello spaesamento trascendentale dell'idea, la forma del romanzo, accoglie nella serie dei suoi principi costitutivi il tempo effettivo, la ‘durée’ di Bergson.*⁷⁵

Processo significa anzitutto tempo, dunque, perché il romanzo possa esistere, l'indipendenza di un tempo esteriore esterno alla Coscienza che, si dice, ha come precondizione lo “spaesamento trascendentale”, cioè l'essere e il funzionamento del mondo non più regolati dalle categorie *a priori* della soggettività. E se invece, come nel caso di Svevo, questo tempo esterno, narrato e svolto, esistesse senza spaesamento, cioè come Coscienza non più soggettiva ma oggettiva?

❖ *Un siffatto risultato è reso possibile dal tempo. Il suo flusso libero e ininterrotto è il principio unificante dell'omogeneità, il principio che rimodella i pezzi eterogenei e li pone in rapporto – certo in guisa irrazionale e ineffabile – l'uno con l'altro. È questo rapporto a mettere ordine nell'imponderabile scompiglio degli uomini, conferendo loro la sembianza di una sostanza organica capace di fiorire su se stessa: senza alcun senso altrimenti visibile, affiorano figure che di nuovo sprofondano senza produrre un senso visibile, annodano legami con le altre e poi li spezzano. Ma le figure non sono semplicemente collocate in*

⁷⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 65.

⁷⁵ Ivi, p. 115.

forse v'è di più essenziale – il suo ritmo).

Nella più decisiva tra le pagine dedicate al triestino, Montale, dopo aver appurato è canonica prerogativa moderna che “in ogni modo i nuovi narratori tendono a trovare il loro ritmo”, specifica di Svevo che

questo divenire e svanire estraneo al senso, in questo flusso che ha preceduto gli uomini e che sopravviverà loro. Esso, infatti, al di là degli avvenimenti o della psicologia, trasmette loro quella qualità specifica che ne informa l'esistenza: per quanto la comparsa di una figura possa riuscire psicologicamente e pragmaticamente casuale, essa emerge pur sempre da una continuità esistente e vissuta, e l'atmosfera che avvolge codesto scorrere sulla corrente unica e irripetibile della vita ha il potere di revocare la casualità delle sue esperienze interiori e l'isolatezza degli avvenimenti a cui essa prende parte. L'interezza della vita, che trae seco tutti gli uomini, diventa in tal modo qualcosa di dinamico e di vivo [...].⁷⁶

Mai Montale e Lukács sono stati così vicini nella teorizzazione della forma romanzo. La loro consonanza speculativa è qui davvero, e inaspettatamente, micrologica. Anche per il filosofo, infatti, si tratta di pensare la dinamica della vita narrata come subentro processuale di figure (*Gestalten*) che il flusso (*Strömen*) pone e toglie. Una struttura dettagliata per specificare adeguatamente questo pensiero verrà elaborata nelle pagine a seguire, dove si procederà anche a esplicitare in modo teoricamente compiuto il significato psicologico delle figure.

per lui non esiste che una sola tecnica narrativa: il ritmo, tutto ciò che può dare il senso del flusso temporale, di un flusso che crei e insieme distrugga le figure ❖.⁷⁷

Benché assolutamente conciso nella formulazione, l'estratto descrive la contraddizione fondamentale che genera la forma romanzo, quella tra “flusso” e “figure”.

Flusso, evidentemente, è lo svolgimento del racconto: un solo fluido che scorre tra gli argini imposti dall'unità narrativa dell'opera. Più complesso, invece, il termine *figura*, perché pur assolvendo sempre una stessa prestazione formale, può dirsi in molti modi: stabilizza tutto ciò che, nel flusso, mantiene una propria unità di durata, dunque il carattere di un personaggio, la singola scena, l'approfondimento di una specifica unità tematica (come, nella *Coscienza*, accade con ciascun capitolo riguardo a *Il fumo*, *La moglie e l'amante*, la *Storia di un'associazione commerciale*, ecc.). Tutte queste “figure” sono soggette a permuta o trasformazione – il personaggio evolve, il carattere fluttua, mutano volizioni e stati d'animo; i cambi di scena si avvicendano e lo stesso fanno i temi –; nondimeno, rientrano nello stesso racconto e mantengono certo grado di riconoscibile saldezza nonostante il ‘narrato’ sia essenzialmente tempo, dunque divenire.

Sondare per via teorica, quindi necessariamente metafisica, questo meccanismo, che pensa in una struttura e movimento, va ben al di là dei nostri propositi. Scansato, con tanta questione, lo scontro fronta-

⁷⁶ Ivi, p. 119.

⁷⁷ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 138.

le, rimane aperto altro spiraglio d'indagine, infilato con perspicacia da Montale e che consente più succinta dissertazione – è peraltro, si crede, punto dirimente per confrontare non tanto il tema generale del rapporto tra tempo e racconto, ma il ‘meccanismo’ che lo rende possibile in Svevo e che viene espressamente evocato quando, nel passo da *Il vento è mutato*, si congetture che la relazione ritmica tra “flusso” e “figure” preveda che, incessantemente, il primo crei e poi distrugga le seconde ❖.

Ci si propone allora di capire come funzioni non nel romanzo in generale ma nella *Coscienza* quest'antitetica azione temporale – di configurazione e disgregazione – esercitata dal flusso sulle figure. Essa, verrà argomentato, concerne temi e personaggi sol-

❖ [...] Il romanzo, con la sua intrinseca natura di processo, esclude la compiutezza solo sul piano del contenuto, mentre in quanto forma rappresenta un equilibrio tra l'essere e il divenire che, certo, è instabile, ma saldamente instabile, e in quanto idea del divenire si fa stato, condizione, e, così mutando, si nega e si eleva [aufhebt] ad essere normativo del divenire: “La via è intrapresa, il viaggio è concluso”. / In quest'arte a metà' vige dunque una legalità ancor più rigorosa e infallibile che nelle ‘forme conchiuse’, e queste leggi sono tanto più vincolanti, quanto più indefinibili e informulabili risultano nella loro essenza: sono le leggi del ritmo.⁷⁸

Impressiona la corrispondenza, a tratti pressoché letterale, con lo schema proposto da Montale di un “ritmo” come “flusso temporale [...] che crei e insieme distrugga le figure”. Il critico e il filosofo stanno cercando di pensare uno ‘stesso’: evidenziano il medesimo problema, lo descrivono in modo affine, ma mentre Lukács lascia la soluzione aperta – il suo è un frammento aporetico circa l'‘equilibrata instabilità’ di ciascuno “stato” narrativo, posto e tolto dal “processo” del divenire –, Montale si spinge più in là e profila un modello in grado di strutturare l'aporia, cioè di spiegarne con grande esattezza il funzionamento temporale. Il romanzo deve infatti coniugare l'essere delle figure (la durata, per quanto temporanea, di eventi e situazioni, l'identità dei caratteri) col *divenire del flusso* (lo svolgimento del racconto che prevede incessantemente il cambiamento). Dalla prospettiva del flusso l'equilibrio narrativo è “instabile”; dal punto di vista delle figure è “saldamente instabile” poiché esse, pur nel flusso, permangono con certo grado di stazionarietà. Lukács riconosce perfettamente questa contraddizione e comprende – esattamente come Montale – che la sua articolazione nel romanzo ha a che fare con le “leggi del ritmo”. In seguito, oltre a sviluppare una coerente teoria narratologica della relazione dinamica tra “flusso” e “figure”, mostreremo anche che, per ragioni inerenti alla logica del ritmo sveviano, esso non è in nessun modo incompatibile con le “forme conchiuse”. Svevo non è Musil: non esiste, per lui, alcuna incongruenza fondamentale che annulli la possibilità, per la forma-romanzo, di coincidere immediatamente con l'universalità del mondo in atto. La *Coscienza* non è cioè per lui il luogo di una scissione. È anzi, cinematograficamente, un dispositivo essenzialmente ricettivo il cui funzionamento esige la completa esecuzione di un ritmo. Come sostiene Montale: “[...] il non finito – che per altri è diventato un nuovissimo genere letterario – a lui era precluso; aperto un ritmo, Svevo doveva esaurirlo [...]”.⁷⁹ In altri termini, la ‘logica’ del ritmo sveviano prevede, contrariamente alle sperimentazioni moderniste, di risolversi infine in forma chiusa.

⁷⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 65-66.

⁷⁹ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 138.

tanto in via secondaria (ciò accade in ogni romanzo moderno e non sarebbe contrassegno puramente sveviano); figura, nella *Coscienza di Zeno*, è anzitutto (anticipiamo un poco) la singola scena – o meglio: *inquadratura* – psicoanalitica retrospettiva. Che ci si concentri sull'ultima prova di Svevo, è dovuto al fatto che lì soltanto il 'meccanismo' ritmico di cui si vuol ragionare vien sottoposto a completo affinamento. Montale osserva che "[...] Uno Svevo più complesso e più svolto, è da cercarsi nel suo libro meno divertente e meno alato: *La coscienza di Zeno*"⁸⁰, dove il "più svolto", puntualissimo, sta ad indicare che la forza dello svolgimento, cioè appunto del flusso, agisce nel modo più calibrato e incalzante in quel libro (non a caso il "meno alato", cioè il più prosaico, bruscamente romanizzato, di tutti). È lì, allora, che bisognerà guardare.

Ricapitolandone il carattere, Montale abbozza un'idea di grande interesse, in rigoroso *pendant* con la tesi suesposta circa il ritmo narrativo della *Coscienza*:

"Strano libro, stagnante eppure continuamente in moto, questa *Coscienza di Zeno* [...]"⁸¹

Stagnazione e moto identificano infatti le due modalità fondamentali, *statica e dinamica*, in cui si danno *figure e flusso* (la coerenza con l'argomento precedente è palese e rende ancor più manifesto come quella avanzata e ribadita da Montale, benché rimasta allo stadio embrionale e mai minuziosamente articolata, sia una vera e propria teoria strutturale della narratività, cioè della temporalità del romanzo). La difficoltà del 'modello' consiste nel comprendere l'esatto funzionamento della figura stagnante, cioè (1) con che cosa essa concretamente si identifichi e (2) in che maniera si coordini al moto del flusso e possa effettivamente (r)esistere in esso. Ciascun punto merita allora un precipuo sforzo di chiarificazione.

Ad (1). Disponiamo, per rispondere al primo interrogativo, di un passaggio cruciale:

Chi si volge indietro non può far sì che il tempo sia reversibile: può solo rioccurlo parzialmente estraendolo dai giacimenti della memoria; ma parlo di 'occupazione' perché il tempo recuperato non svolge il suo filo, anzi ristagna.⁸²

La colata retrospettiva del tempo che, man mano, ritrova il proprio ritmo, cioè ricomincia a fluire ma in forma di testo, svolgendo la

⁸⁰ E. Montale, *Ultimo addio*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 121.

⁸¹ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 169.

⁸² *Ivi*, pp. 166-167.

propria reversibilità al modo in cui viene rieseguito lo spartito di una musica già concepita, non riguarda Svevo. Proust più di ogn'altro, appunta Montale, è esemplare nel far sì che “dalla palude emergano i fiori più preziosi”⁸³; nel triestino, invece, i “giacimenti della memoria” sono acquitrini comunicanti di uno stesso brago psichico da cui il tempo della narrazione viene estratto non per rianimarli, ma per descriverne la stagnazione, che rimane un ‘trascorso’ – da cui dunque non si spande alcuna protensione⁸⁴ che riattualizzi la concretezza della vita passata in decorso presente, come nel testo-vita di Proust. Svevo, all'opposto, ritiene implicitamente che la vita vissuta esista sempre e solo al passato; il testo, quindi, non rianima né vivifica, ma ripropone, come fotografia ritrovata – o sequenza di fotogrammi, il ‘girato’ mnestico –, una scena anteriore della psiche, ciò che in precedenza è stato detto *figura* e ora – corrispondendo alla prima domanda posta (1) – è possibile definire con esattezza.

Seguendo Montale, s'era riconosciuto che la “tecnica narrativa” sveviana, il modo cioè in cui egli articola il tempo conferendogli un ritmo specifico⁸⁵, consiste nel trasformare la prosa in “un flusso che crei e insieme distrugga le figure”. Si scopre ora che nella *Coscienza* queste “figure” continuamente riprese e in progressivo avvicendamento, per cui le antecedenti si ‘distruggono’ per lasciar spazio, nel decorso narrativo, al subentro delle successive, altro non sono che materiale psichico in ristagno, falde di contenuto mnestico⁸⁶ ana-

⁸³ Ivi, p. 167.

⁸⁴ Qui, come anche in seguito quando parleremo di *ritenzione*, per articolare il discorso sul tempo si contamina l'analisi letteraria strutturale col classico strumentario fenomenologico. Si veda, a riguardo, l'ovvio ma miliare E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Husserliana X), Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, tr. it. a cura di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998, *passim* e, per una definizione-lampo, ivi, p. 72: “L'atto costituito, composto di coscienza d'ora e di coscienza ritensionale è percezione adeguata dell'oggetto temporale. Quest'ultimo dovrà includere differenze temporali e le differenze temporali si costituiscono appunto in quegli atti che sono la coscienza originaria, la protensione e la ritenzione”.

⁸⁵ Talmente specifico da costituire, dal punto di vista della dinamica strutturale, il vero e proprio principio generatore dell'opera. Una volta concepito un determinato ritmo temporale, infatti, l'intero romanzo non sarà che la sua fedele esecuzione, laddove – ed è elemento decisivo – andamento e durata dell'effettiva messa in opera dovranno anch'essi derivare da un'unica legge ritmica generale, sicché la narrazione non solo si svolge, ma altrettanto incomincia e finisce quando l'impone il ritmo che la scaturisce. È quel che segnala anche Montale quando osserva: “[...] il *non finito* – che per altri è diventato un nuovissimo genere letterario – a lui era precluso; aperto un ritmo, Svevo doveva esaurirlo [...]” (E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 138). Mol'altro, in verità, aggiunge il commento, che segna la distanza tra Svevo e la mera vanguardia. Il triestino, infatti, è attuale (attualissimo, anzi, e si vedrà) senza volersi sperimentale. Niente di più aderente al mondo della sua retrospettiva cinepresa analitica, niente di più classico che narrare una storia ‘dall'inizio alla fine’, senza azzardi da scombuscolato laboratorio modernista.

⁸⁶ Il termine *falda* intende stabilire una corrispondenza – che rimarrà tuttavia soltanto accennata – con “les nappes de passé”, “le falde di passato” concepite da Deleuze per

liticamente rilevante che il narratore, scrivendo, torna a occupare non per rianimarle – cioè per farle agire attivamente nel presente, come nell'operazione proustiana – ma per documentarne *ex-post* l'esistenza come farebbe una macchina da presa il cui girato riporta in tempo presente episodi e situazioni trascorsi. Le figure recuperate e riproposte in sequenza narrativa sono quindi scene analitiche che, stratificate come liquidi a diversa densità, costituiscono il bacino anteriore della psiche. Il ritmo temporale della *Coscienza* (questo il segreto della sua dinamica strutturale) è dunque prodotto riproponendo in sequenza una serie di scene psicoanalitiche specifiche riattivate dalla funzione scrivente: l'autore in quanto regista capace, tramite una calibratissima operazione di montaggio, di riorganizzare coerentemente in narrazione una successione di riprese passate.⁸⁷

Nell'ultima e più audace delle sue opere, Svevo giunge a perfe-

articolare il suo discorso sul cinema di Alain Resnais: "Mais la question reste entière: qu'est-ce que les nappes de passé dans le cinéma de Resnais, soit niveaux d'une même mémoire, soit régions de plusieurs mémoires, soit constitution d'une mémoire-monde, soit exposition des âges du monde?" (G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, p. 155). In rapporto al nostro approccio alla temporalità del romanzo sveviano, si tratterebbe allora di chiedere che tipo di relazione può essere instaurata tra il funzionamento delle "figure" stagnanti – le scene psicoanalitiche in ristagno che costituiscono il bacino narrativo della *Coscienza* – e le "falde di passato" che, quale modo fondamentale della temporalità in Resnais, Deleuze concettualizza a partire da un confronto con la concezione 'quantica' del tempo di Alain Robbe-Grillet, organizzata per "picchi di presente", "pointes de présent" (decisiva, a riguardo, la loro collaborazione in *L'anno scorso a Marienbad*, dove Deleuze, con estrema sottigliezza, riconosce l'azione congiunta di due distinte concezioni del tempo): "C'est que Resnais conçoit *L'année dernière*, comme ses autres films, sous la forme de nappes ou régions de passé, tandis que Robbe-Grillet voit le temps sous la forme de pointes de présent" (ivi, p. 137).

⁸⁷ In Proust, invece – senz'altro intenzionalmente – non esiste montaggio, sicché il presente sgorga come da un proiettore, il *Cineocchio* dell'autore, che anziché aver registrato il passato non smette di produrlo eiaculandolo (allo stesso modo in cui la sua cinepresa anziché recepire un tempo esterno lo rilascia scaturendolo dall'interno *verso* l'esterno). Non si tratta, quindi, di una telecamera che registra e assorbe il tempo, ma del proiettore che lo emette facendolo sgorgare (il cinema, evidentemente, è entrambe le cose; sotto questo aspetto, dunque, Svevo e Proust radicalizzano attitudini opposte intrinseche a uno stesso 'mezzo'). Quest'eiaculazione di tempo da parte della cinepresa proustiana (che è al contempo un proiettore: tutto il 'filmato', infatti, verrà proiettato) rende ragione del fatto che nella sua opera il tempo è essenzialmente *desiderio*. Svevo, viceversa, rimane, rispetto al tempo, invariabilmente scettico e la sua anaffezione per la temporalità si esprime nel tentativo, imperterrito da parte di Zeno, di mistificarla anziché lasciarla semplicemente 'zampillare'. Il montaggio, soggettivamente, serve anzitutto a questo e lavora quindi per manipolare quell'autonomo 'ordine del tempo' che Proust intende invece liberare da ogni intervento. Proust, cioè, ambisce a far essere il tempo indipendentemente da ogni filtro o ritenzione, e scrive affinché il tempo liberato diventi altresì mondo, produzione temporale del mondo e della sua vividezza infine (*Le temps retrouvé*) in (ri)presa diretta; Svevo, all'opposto, manipola il tempo perché è proprio nel procedimento analitico di rielaborazione soggettiva del tempo che la (falsa) Coscienza esiste e si esercita. Per descriverla, quindi, bisognerà attenersi a questo suo funzionamento, rendendo conto dell'attività di montaggio che realizza, dunque del tempo che, per via selettiva, costantemente esclude: tempo rimosso o obliterato – dunque castrato – a differenza del tempo puramente desiderato – e perciò eiaculato – della *Recherche*.

zionare una specifica tecnica di scrittura in cui il ritmo del tempo narrato viene prodotto montando in sequenza una serie di scene psicoanalitiche (le “figure” del passato in ristagno) di volta in volta estratte dal bacino mnestico della psiche. Queste falde di tempo passato non vengono proustianamente riattualizzate bensì rioccupate – cioè esplorate e descritte – dalla scrittura al fine di documentarne il contenuto: vengono quindi letteralmente *riprese* dall’obiettivo di una Coscienza moralmente atrofizzata la cui attività non è riflessione ma registro.

Il titolo del romanzo, *La coscienza di Zeno*, non avrebbe potuto essere più azzeccato: il libro è la messa in scena di una serie di scene psichiche (cioè, appunto, della ‘Coscienza’ come ψυχή analitica) che, montate in sequenza, danno luogo al film del romanzo, il quale, pertanto, può ben dirsi il *lungometraggio retrospettivo delle scene della Coscienza*, cioè delle sue figure passate in psicoanalitica stagnazione.

Ad (2). Chiarito il significato delle figure resta da chiarire come funzionino nel flusso. Ci si appresta così a fronteggiare la contraddizione più impervia e misteriosa benché, nella sua formulazione, essa risulti in apparenza semplicissima: il romanzo è una sequenza di scene che, pur integre e coerenti in sé stesse, determinano, nel loro avvicinarsi, uno svolgimento. Ma accettando quest’impostazione si deve ammettere che il flusso narrativo è il prodotto di una serie di inquadrature stazionarie, vale a dire che – come nell’antico paradosso eleatico – il movimento si produce ‘addizionando’ in successione, cioè ‘uno dopo l’altro’, eventi in configurazione statica. Come risolvere quest’aporia strutturale del romanzo sveviano, appunto, come riscontra Montale, “stagnante eppure continuamente in moto”?

Le pagine introduttive del primo volume di *Tempo e racconto* che, per molti versi, profilano la cornice speculativa dell’intera opera, una teoria generale della narratività, s’aprono con un’accurata discussione del rapporto tra *intentio* e *distentio* nella teoria agostiniana del tempo.⁸⁸ I due concetti riescono particolarmente efficaci per pensare in unità il con-corso temporale tra figure e flusso. Vedremo come, commentando un passo sufficientemente risolutivo dalle *Confessioni*. Per ben due volte, nel medesimo libro⁸⁹, Agostino ricorre, per descrivere la ‘natura’ del tempo, al termine

⁸⁸ Cfr. il capitolo *Les apories de l’expérience du temps. Le livre XI des Confessions de saint Augustin*, in P. Ricœur, *Temps et récit. 1. L’intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris 1983, pp. 19-53.

⁸⁹ La prima delle quali ricorre in Aug. *Conf.* XI, XXIII 30: “Video igitur tempus quamdam esse distentionem”.

distentio. Il secondo dei casi citati è dirimente perché discutendo dei differenti intervalli temporali necessari alla lettura di versi poetici dissimili, Agostino osserva che la maggiore o minore quantità di tempo impiegato non dipende dalla lunghezza oggettiva del singolo verso – recitando in fretta, può occorrere, per leggere un verso più lungo, meno tempo di quello utile a scandire in tutta lentezza un minor numero di sillabe –, ma da qualcosa che avviene nell’individuo nel momento in cui, internamente a sé, percepisce la durata come una modificazione dell’animo. Potremmo dire che la durata di un fenomeno non dipende dalla sua persistenza ‘oggettiva’ ma da quanto il ‘soggetto’ è dovuto stare nel tempo – o meglio, da quanto ha dovuto distendere la propria interiorità nel tempo – per poterlo percepire.⁹⁰ Accelerando verso l’icastica conclusione agostiniana: “Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi”.⁹¹ In quanto *distensio*, ossia dimensione interiore in cui l’anima temporalizzata si estende e trascorre l’incessante istantaneità del proprio presente⁹², il tempo agostiniano è già ad ogni effetto “forma del senso interno”⁹³, come sarà poi nella concezione kantiana.⁹⁴

Tenuto fermo questo minimo preliminare di ermeneutica, si può entrare nel vivo della questione con più agio. Alla riproposizione del passo seguirà dapprima la sua interpretazione speculativa ma

⁹⁰ Inevitabile il lettore avvertito corra qui immediatamente a sviluppi e variazioni moderni e contemporanei di questa stessa impostazione che, da Kant a Heidegger – transitando, *entre autres*, per Husserl e Bergson – ha occupato assai cospicua fetta, qui in nessuna parte compendiabile, del sapere filosofico occidentale.

⁹¹ Aug. *Conf.* XI, XXVI 33. La traduzione italiana di riferimento (cfr. Sant’Agostino, *Confessioni* (5 voll.), a cura di M. Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla (Mondadori), Milano 1992-1997, IV (Libri X-XI), p. 149) rende *distentio* con *estensione*, rendendoci impossibile seguirla.

⁹² È in quest’istantaneità reiterata, la cui forma pertanto si distende in quanto *continuum* dell’attenzione presente, che l’anima percepisce, secondo Agostino, non tanto il passato o il futuro in sé stessi, che sarebbe cosa impossibile, ma il passato nel presente sotto forma di *memoria* e il futuro nel presente sotto forma di *attesa*, ossia il passato e il futuro per come, in ritenzione e protensione, si danno nella dilatazione interiore del presente ‘psicologicamente’ percepito. Si veda a riguardo Aug. *Conf.* XI, XXVIII 37.

⁹³ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werkausgabe* (12 Bde.), cit., I, § 6, p. 77; cfr. *supra*, Nota 47.

⁹⁴ Il tempo, in altri termini, è già concepito trascendentalmente come forma *a priori* della soggettività. Al di là delle evidenti differenze nell’articolazione di quest’intuizione – che in Kant raggiunge tutt’altro grado di sistematicità e definizione –, a distinguere in modo fondamentale i due approcci è l’assenza, nel tedesco, di un’ulteriore fondamento trascendente dell’intuizione pura del tempo. La trascendentalità permette infatti di pensare il tempo come una forma puramente immanente all’orizzonte della soggettività costituente; in Agostino, viceversa, la *distentio* temporale si fonda come vedremo sull’*intentio* che pone interiormente in essere il rapporto dell’anima con Dio: il fondamento teologico del tempo trascende quindi l’orizzonte della soggettività, col che il tempo, trascendentale sia in Kant che Agostino, ha nel primo un fondamento soggettivamente immanente mentre riceve nel secondo una fondazione teologicamente trascendente.

letterale (*Teologia*), poi la sua riconcettualizzazione per una teoria della temporalità della prosa (*Narrat(e)ologia*).

Sed quoniam melior est misericordia tua super vitas, ecce distentio est vita mea, et me suscepit dextera tua in Domino meo, mediatore Filio hominis inter te unum et nos multos, in multis per multa, ut per eum apprehendam in quo et apprehensus sum, et a veteribus diebus conligar sequens unum, praeterita oblitus, non in ea quae futura et transitura sunt, sed in ea quae ante sunt non distentus, sed extensus, non secundum distentionem sed secundum intentionem sequor ad palmam supernae vocationis, ubi audiam vocem laudis et contempler delectationem tuam, nec venientem nec praetereuntem.⁹⁵

Teologia. Il paragrafo citato illustra con grande chiarezza come si articola il rapporto tra *intentio* e *distentio*. Il decorso temporale della vita secolare esiste come *distentio* dell'anima. È grazie ad essa che l'uomo prende dimora nel *saeculum*, la dimensione in cui l'esperienza terrena, nella sua molteplicità, si svolge al di sotto dell'unico piano sovrastante che coincide con l'universalità trascendente del divino. L'esistenza che, dissipandosi nella peccaminosa varietà del sensibile, si mantiene colpevolmente separata da Dio, deve pertanto, secondo Agostino, invertire questa tendenza per potersi a Lui ricongiungere. Opposto alla dilatazione temporale della *distentio* è dunque il raccoglimento dell'*intentio*, che, indotto dal *conligor* (*ricondere, raccogliere, riunire*), indica quell'intensivo movimento interiore di riunificazione con l'Uno – il piano unitario del divino, qui neoplatonicamente recepito⁹⁶ – che deve caratterizzare la vita nella verità della fede (*dunque* nella preghiera). Assolvendo questo compito il 'soggetto' si sottrae alla temporalità orizzontale, il diaframma di tempo che si estende tra le due estasi temporali, regressiva e progressiva, di passato e presente, revoca la propria esperienza da ogni coinvolgimento nella dilatazione distensiva che lo assimila al *saeculum* e, ripiegando su sé stesso, produce interiormente a sé l'intensificazione temporale che qualifica il coglimento dell'Assoluto. L'*intentio* come movimento contrario alla *distentio* verso le

⁹⁵ Aug. *Conf.* XI, XXIX 39. Viene riportata – con modiche variazioni e mantenendo il latino per *intentio*, *distentio* e i loro derivati – la traduzione di Gioacchino Chiarini: "Ma poiché la tua misericordia è al di sopra di tutte le vite", ecco che la mia vita non è che *distentio*, 'e la tua destra mi ha raccolto' nel mio Signore, il Figlio dell'uomo, mediatore tra te solo e noi molti, in tante cose e in molti modi, affinché 'per suo mezzo io afferrai colui dal quale sono stato afferrato', e lasciati i giorni antichi io mi raccolga in me seguendo l'Uno, 'dimentico delle cose passate', non *distensus* verso le cose future e transitorie, ma '*extensus* verso quelle che stanno innanzi', e non con *distentio* ma 'con *intentio* inseguo la palma della chiamata celeste, quando udrò il canto di lode e contemplerò la tua gioia' che non viene e non va via" (Sant'Agostino, *Confessioni* (5 voll.), cit., IV (Libri X-XI), p. 157). Si confronti, per lampante affinità teorica, almeno Aug. *De trin.*, IX, I 1.

⁹⁶ *Ligo* non a caso rimanda a λέγω: è facile, allora, concepire il *conligor* della confessione, cioè della preghiera, come atto sovrano del λόγος, facendo ancora una volta di più risalire la diretta connessione tra platonismo e pensiero agostiniano.

“cose passate (*praeterita*)”, verso “le cose future (*futura*)” e quelle “transitorie (*transitura*)”, cioè *semplicemente presenti*⁹⁷ nella loro impermanenza, nel loro puro, istantaneo trascorrere innanzi, è l’atto interiore che eleva l’anima alla “chiamata celeste”, ossia le permette di concentrare tutta la sua attenzione sull’infinita presenza del divino che essa non coglie nel mondo ma in sé. *Intentio* è dunque la forma temporale della pura presenza⁹⁸ entro la quale avviene, da parte dell’anima, il coglimento interiore della realtà divina. Tramite l’*intentio* il puro presente interiore della Coscienza coincide immediatamente con l’eterna assolutezza trascendente dell’atto divino.

Narrat(e)ologia. Nella sua interpretazione del *Libro XI* delle *Confessioni* Paul Ricœur opera una forzatura di notevole interesse. Aniché limitarsi a riconoscere l’opposizione, in Agostino, tra

⁹⁷ Si ricorre evidentemente alla nozione heideggeriana di *vorhanden* per esplicitare che la pura presenza esterna manca, per Agostino, che in questo segue rigorosamente la gerarchia platonica tra sensibile e sovransensibile, della necessaria intensità ontologica. Rispetto al piano divino, anzi, è un essere deteriore che distoglie anziché ‘muovere’ al Vero.

⁹⁸ Andando al testo latino della citazione appena commentata (cfr. *supra*), sorprende l’espressione “in ea quae ante sunt”, resa, nella citata traduzione di Gioacchino Chiarini (ma così molto altri) con “verso quelle [le cose] che stanno avanti”; Vitali esplicita invece con “verso ciò che mi sta davanti” (Sant’Agostino, *Le confessioni*, tr. it. di C. Vitali, BUR, 1994, p. 334). Versioni grammaticalmente inappuntabili (costringono a seguirle e qui pure lo si è fatto), ma è possibile così si travisi. Si segua questo ragionamento: nel passo Agostino sostiene che l’*intentio* consiste esattamente nel non rivolgersi né al passato né al futuro. Dice esplicitamente “ea quae futura et transitura sunt”, che non sono “le cose future, che passeranno” (Chiarini), ma “le cose future e quelle transitorie”, cioè quelle che, di volta in volta, trascorreranno innanzi al ‘soggetto’ senza mai ristare nella permanenza. L’appunto è importante perché allora anche le cose che, di volta in volta, “stanno avanti” o “innanzi”, cioè esternamente presenti, devono essere tralasciate perché destinate istantaneamente a trapassare, col che diviene però dubbio tradurre “ea quae ante sunt” con “le cose che stanno innanzi”, altrimenti l’*intentio* finirebbe col tendere, per estensione (“sed extensus”), verso il ‘mondo ontico’ da cui deve recedere (deve infatti ripiegare verso l’interno per cogliere l’eterno, non rivolgersi al ‘transente’). Verrebbe quindi da rendere “in ea quae ante sunt” con “verso le cose che vengono per prime”, intendendo così le più importanti, antecedenti a tutte le altre. È ‘decifrazione’ grammaticalmente meno immediata ma confermerebbe che l’*intentio* si sottrae a tutte le tre forme del tempo secolare esterno (anche il presente dell’impermanente transitorietà sensibile, cui allude, benché al participio futuro, il “transitura”) e pone la ‘coscienza’ in relazione alle sole istanze davvero essenziali, cioè le verità divine che, neoplatonicamente, vengono *prima* rispetto a ‘tutto il resto’ e lo trascendono verticalmente *in interiore homine* – resa, questa, che a mio parere eviterebbe una certa confusione concettuale.

Come che sia, l’importante è dissipare ogni dubbio sul senso: se si mantiene che “ea quae ante sunt” siano “le cose che stanno innanzi”, allora bisognerà intendere che l’espressione non si riferisce alle cose esterne empiricamente intese, ma alla *presenza in senso ontologicamente puro*, la sola dimensione con la quale l’anima in preghiera debba entrare in relazione: l’‘intenzionato’ assoluto della sua vocazione interiore – e perciò intensivamente trascendente –, ossia l’atto dell’eternità divina nell’uomo. Tale presenza assoluta, quella cui l’*intentio* si rivolge, è l’unica che le stia sempre innanzi, la sola, cioè ad esserle incessantemente presente. Mantenendo l’esegesi ordinaria, si dovrà allora, nell’‘invocazione teoretica’ agostiniana, comprendere *ad sensum* quanto segue: fa, o Signore, che “[...] lasciati i giorni antichi io mi raccolga in me seguendo l’Uno, ‘dimentico delle cose passate’, non *distensus* verso le cose future e transitorie, ma ‘*extensus* verso quelle che stanno innanzi’”, ossia verso l’assoluta presenza divina alla quale soltanto l’anima, senza mai distendersi, dev’essere orientata.

intentio e *distentio*, ne offre una lettura produttiva, che pone cioè in risalto la loro reciproca interdipendenza quali contrari ciascuno dei quali, per determinarsi, implica l'altro. Come accade per lo *Tzimtzum* cabalistico, la ritrazione di Dio in sé stesso che proprio contraendosi genera il mondo, anche nel modello agostiniano la contrazione dell'*intentio* e la dilatazione della *distentio* sarebbero movimenti tra loro coordinati e reciproci; andrebbero anzi pensati come due polarità dinamiche di uno stesso atto il cui esito, doppio, consiste tanto nel porre in essere il contatto intimo e intensivo dell'anima con l'eternità divina, quanto nel produrre esternamente lo svolgimento secolare, cioè esterno ed estensivo, del tempo storico cronologicamente inteso come successione di attimi reali. Nelle parole di Ricœur: "Plus donc l'esprit se fait *intentio*, plus il souffre *distentio*".⁹⁹ Argomentando più diffusamente:

[...] Que l'âme se 'distende' à mesure qu'elle se 'tend', voilà la suprême énigme. / Mais c'est précisément en tant qu' 'énigme' que la résolution de l'aporie de la mesure est précieuse. La trouvaille inestimable de saint Augustin, en réduisant l'extension du temps à la distension de l'âme, est d'avoir lié cette distension à la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent: entre le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent.¹⁰⁰

Il ragionamento di Ricœur fa leva sulla seguente inferenza. Posto che "nihil esse aliud tempus quam distentionem [...] ipsius animi" (*Conf.* XI, XXVI 33), bisogna ancora provare che, effettivamente, ci sia omogeneità tra la distensione, ossia la durata dell'anima che percepisce il tempo come sviluppo, e l'effettiva forma dei fenomeni estesi che si svolgono temporalmente. Le due 'ampiezze' potrebbero essere eterogenee e inconnettabili. Non è così, invece, perché il tempo, nel suo accadere, prevede un transito, attraverso il presente, dal passato al futuro, e il transito implica di per sé – e Ricœur lo mostra con chiarezza¹⁰¹ – un elemento di spazializzazione dal momento che per procedere da una dimensione all'altra il tempo deve appunto dilatarsi estendendo tra esse il proprio accadere. Ad essere estesi, dunque, sono tanto la successione dei fenomeni esterni che il tempo in quanto *distentio* dell'anima: le due 'ampiezze' sono omogenee e nella seconda va rintracciato il fondamento ontologico-esistenziale della prima.

⁹⁹ P. Ricœur, *Temps et récit*. 1. *L'intrigue et le récit historique*, cit., p. 40.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 40-41.

¹⁰¹ "Passer, en effet, c'est transiter. Il est donc légitime de se demander: 'de quoi (*unde*) et par quoi (*qua*) et en quoi (*quo*) passe-t-il ?' [...] On le voit, c'est le terme 'passer' (*transire*) qui suscite cette capture dans la quasi-spatialité. Or, si on suit la pente de cette expression figurée, il faut dire que passer, c'est aller *du* (*ex*) futur, *par* (*per*) le présent, *dans* (*in*) le passé. Ce transit confirme ainsi que la mesure du temps se fait 'dans un certain espace' (*in aliquo spatio*) et que tous les rapports entre intervalles de temps concernent des 'espaces de temps' (*spatia temporum*)" (ivi, p. 30).

Va tuttavia specificato che nella versione agostiniana – ed è punto dirimente – l'intero orizzonte di questa transizione è una forma, appunto dilata, cioè distesa, del presente. Il passato accade solo nella Coscienza presente che si relaziona al passato, ossia, che lo ritiene come un'estremità retrospettiva del proprio atto temporale presente; similmente, il futuro non può che accadere nella Coscienza presente che si relaziona al futuro, ossia che si protende ad esso come verso un'estremità prospettiva del proprio atto temporale presente. Ecco allora che l'arco del tempo soggetto ad attenzione coscienziale, ossia presente alla Coscienza, è una dilatazione che si estende tra le due estasi (entrambe al presente) del passato in quanto passato nel e per il presente, e del futuro in quanto futuro nel e per il presente (facendo coincidere in un unico intervallo ciò che, nel passo riportato, sono, triplicemente “le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent”).

Agostino, pensando il tempo come connessione orizzontale tra le tre estasi temporali del passato, del presente e del futuro, le riconduce unitariamente alla sola modalità di temporalizzazione della presenza: la *distentio*. Nel temporalizzarsi della presenza, che si distende tra gli estremi di una doppia estaticità rivolta congiuntamente al passato e al futuro, s'inframmezzano quindi dei 'diaframmi' temporali in vibrazione – Ricœur, per indicarli, usa il termine “faglia (*faille*)” – che, per differenziazione (non semplice differenza) dall'asse puntale del presente ne determinano l'oscillazione tanto verso il passato quanto verso il futuro. Tale oscillazione, tuttavia, non sancisce alcuna interruzione: il presente non si separa mai da sé regredendo per distacco al passato, e nemmeno supera sé stesso abbandonandosi integralmente per determinarsi come semplice futuro. Passato e futuro sono un'oscillazione distensiva (ritentiva e protensiva) del medesimo presente. Esistono internamente all'inquietudine oscillatoria del suo orizzonte estatico in differenziale dilatazione – ed è per questo che la loro esistenza inframmette una doppia “faglia” all'interno del 'momento' presente ma non sancisce mai una separazione da esso. La *distentio* come arco oscillatorio della presenza che si estende tra le estremità estatiche del proprio passato e del proprio futuro, si produce anzi proprio perché tanto il passato che il futuro determinano nel presente un'oscillazione differenziale che si sviluppa orizzontalmente in ampiezza. La dilatazione esistenziale della presenza (il tempo, in Agostino, è esperienza 'soggettiva' dell'anima, non tempo cosmico 'oggettivo') è dunque ciò che, incessantemente, riassorbe internamente a sé l'intervallo di faglia che, da e per il presente, decreta l'esser-passato del passato e l'a-venire del futuro; la *distentio*, così, non permette mai che

la faglia determini uno scarto, ma dispone un orizzonte continuo affinché entrambe le estremità estatiche si polarizzino differenzialmente, ossia senza mai negare ciò rispetto al quale si differenziano ma mantenendosi in temporale continuità con esso.

La *distentio* è dunque quella dilatazione differenziale dell'orizzonte di presenza che, includendo passato e futuro, consente all'anima di esperire il decorso del tempo, ossia di temporalizzare per la propria percezione 'soggettiva' la successione dei fenomeni esterni che costituiscono lo svolgimento cronologico del *saeculum*.¹⁰²

Già sappiamo che secondo Agostino l'anima raccolta in preghiera, quella che, dunque, tende a Dio e a ritrovarsi soltanto in lui, deve invertire il movimento di dilatazione che dà accesso alla cronologia del *saeculum*, capovolgendolo nel ripiegamento interiore dell'*intentio*. Due 'gesti' in marcata opposizione. Si segua però la seguente deduzione. Stando a quanto detto, la sola presenza, assoluta, in cui l'anima deve risiedere e con la quale deve coincidere, è quella divina. Anche la *distentio*, tuttavia, è fondata sulla dilatazione soggettiva dell'orizzonte di presenza che tiene insieme, lo si è visto, "le présent du futur, le présent du passé et le présent du présent". *Distentio* è la forma trascendentale 'soggettiva' che, omogenea ad esso, rende possibile l'esperienza del tempo secolare cronologico. Ma allora *intentio* e *distentio* condividono una stessa forma temporale: quella della presenza; la differenza consiste nel fatto che l'una, tramite un atto intensivo, fa coincidere la presenza con l'eternità del tempo divino (αἰών), mentre l'altra, tramite un gesto distensivo, dilata l'istante fintanto da renderlo inclusivo del tempo secolare cronologico (χρόνος) che procede dal passato al futuro. Poiché però entrambe sono una forma interiore ('soggettiva') istantanea, cioè kairologica, di esperire la presenza – che come *intentio* coglie l'eternità di Dio (αἰών), mentre come *distentio* comporta lo svolgimento storico del *saeculum* (χρόνος) – esse, pur inverse nel loro 'orientamento', attingono a uno stesso nucleo, sono cioè due modalità opposte e simultanee in cui uno stesso atto – la

¹⁰² In questi termini, la *distentio* dell'anima che riconduce ogni percezione entro il proprio orizzonte temporale di presenza, trasforma in presente anche ogni evento passato e futuro. – Poiché passato e futuro possono essere percepiti solo nel presente, una conversione in presenza è necessaria per poterli esperire. – Ma allora anche il passato e il futuro storici, cioè dei fenomeni estesi che costituiscono il *saeculum*, necessitano di venir 'presentificati', ossia di essere introflessi all'interno dell'orizzonte 'soggettivo' della *distentio* – col che si sta implicitamente affermando che il tempo è percepibile solo nell'atto dilatato della sua presenza, cioè nella forma dell'istantaneità differenziale (καίρος), e che il tempo storico, chrono-logico, dev'essere incessantemente kairologizzato dall'atto distensivo dell'anima che 'se lo fa' presente perché possa divenire esperibile. *Distentio* è dunque la temporalizzazione 'soggettiva' (cioè operata dall'anima in quanto *Dasein*) che trasforma il χρόνος secolare in καιρός esistenziale.

presenzialità della presenza – accade e articola sé stesso. L'atto della pura presenza è in sé unitario, ed in effetti accade nell'intimità ontologica di un unico 'esserci', ma il suo accadere prevede (per sé) una doppia modulazione: è al tempo stesso *intentio* e *distentio*.

Così dicendo (sembrava importante precisare il contesto teoretico con qualche nozione di dettaglio), ci par d'aver confermato la pista tracciata da Ricœur. Il 'guadagno' della sua interpretazione consiste infatti nel porre in evidenza come, per tutte le ragioni appena raccolte, è possibile, anche se forse un poco eretico, pensare *intentio* e *distentio* come due momenti concomitanti, sistolico e diastolico, di uno stesso atto temporale: "l'âme se 'distende' à mesure qu'elle se 'tend'". Viene così posto in essere un movimento di reciproca dipendenza per il quale il tempo intensivo della Coscienza rilascia, proprio mentre si contrae in sé, il tempo distensivo del mondo. L'impatto di quest'impostazione su di una teoria generale della narrazione è potenzialmente dirompente. Permette infatti di tenere insieme il tempo come forma interiore della Coscienza e il tempo esteriore come dimensione in cui il racconto si svolge. Nel nostro caso specifico, il modello può essere applicato a due differenti contesti: (2.1) il primo di carattere generale (nella cornice, cioè, di una teoria del romanzo moderno) e (2.2) il secondo relativo all'opera sveviana, e nella fattispecie alla *Coscienza* le cui figure, com'è stato mostrato al punto (1), sono scene analitiche che, stratificate e in successione, costituiscono il bacino anteriore della psiche.

(2.1). Il romanzo, in generale, è una produzione riflessiva del *cogito* moderno, è cioè opera di un Io 'scrivente' autocosciente che, per kantiano 'accentramento', deve poter accompagnare¹⁰³ – sorvegliandole e garantendo loro unità logica – tutte le scene rappresentate tramite il proprio racconto. Ogni scena esisterà dunque su due diverse dimensioni: come evento concepito, ossia come contenuto interno alla Coscienza scrivente, e come evento raccontato, esistente nello svolgimento del 'narrato', cioè nel tempo diacronico in cui la trama viene gradualmente esposta. (Per certi versi, potremmo dire che una stessa scena è al contempo contenuto di Coscienza rappresentato (*vorgestellt*) e evento esposto (*dargestellt*) nel racconto).

È piuttosto agevole, su queste premesse, 'riattare' il modello agostiniano per strutturare il rapporto tra tempo della Coscienza e tempo del racconto così come li si è appena descritti. Ogni scena esisterà infatti in maniera intensiva in quanto contenuto interno alla Coscienza e in maniera distensiva in quanto oggetto esterno (o quantomeno

¹⁰³ Si fa così riferimento al celeberrimo passaggio kantiano secondo cui: "Das: *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten können [...]" (I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werkausgabe* (12 Bde.), cit., III, § 15, B 130, p. 135).

‘esternalizzato’) di svolgimento narrativo. In entrambi i casi, si sta parlando di una scena presente, ma si tratta di una presenza declinata secondo due modalità distinte: la ‘mente’ autocosciente che la concepisce e la trattiene in sé si rappresenta la scena come un fermimmagine (*Vorstellung*) visualizzato separatamente dal movimento del flusso narrativo in cui si troverà a scorrere, mentre la stessa scena, svolta nel prosa che la esibisce e la racconta (*Darstellung*), esiste internamente a un movimento di cui, leggendo, si percepiscono a ogni istante gli accadimenti in quanto contenuto presente di ciò che avviene. Ma ogni evento narrato esiste soltanto come messa in atto dell’evento concepito: la narrazione in quanto *distentio* è il rilascio cronologico di una presenza concepita riflessivamente nella forma autocosciente – e temporalmente contratta – dell’*intentio*.

(2.2). Veniamo finalmente alla pendenza per noi più impellente. Il confronto (via Ricœur) con Agostino era stato intromesso per spiegare come, narratologicamente, fosse possibile pensare l’esistenza delle figure nel flusso. Ci si era espressi così:

Il romanzo è una sequenza di scene che, pur integre e coerenti in sé stesse, determinano, nel loro avvicinarsi, uno svolgimento. Come risolvere quest’aporia strutturale del romanzo sveviano, appunto, come riscontra Montale, “stagnante eppure continuamente in moto”?

Anche in questo caso specifico è possibile riscontrare l’impareggiabile potenza teorica del modello agostiniano: il romanzo sveviano è unità di flusso e figure perché la sua temporalità è ad un tempo intensiva e distensiva: *intentio* coscienziale – di scene psicoanalitiche stagnanti nel bacino mnestico della Coscienza ❖ – e *distentio* narrativa – il racconto “svolto” e “continuamente in moto” che trascorre con “ammiccante lentezza”¹⁰⁴ –

non della prosa soltanto ma, per Montale, della lingua sveviana anzitutto, funzionale anch’essa a quell’effetto, talora estenuante, di ‘trascinamento

❖ [...] Ogni accadimento è privo di senso, frammentario e improntato a mestizia, e tuttavia lo attraversa senza posa la luce della speranza e del ricordo [...] Questo eterno dissidio si trasforma, nel ricordo, in un destino singolare e incomprensibile, il quale è tuttavia avvinto con lacci indissolubili all’attimo presente e immediatamente vissuto. E quest’attimo è così pregno della durata che affluisce e defluisce, e nel cui ristagno (Stauung) momentaneo si offre un’immagine cosciente, che una tale ricchezza permea di sé anche le cose perdute e passate, e si estende persino a quanto allora dileguò insensibilmente, fregiandolo del valore interiore dell’immediatezza.¹⁰⁵

Già Lukács, quindi, ha concepito la stazionarietà dell’immagine ‘mentale’ – cioè della scena rappresentata – come

narrativo’ per cui avvertiamo che, nonostante i ‘fatti’ accadano sul-

¹⁰⁴ E. Montale, *Ultimo addio*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 121.

¹⁰⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., 119.

la pagina, si è comunque nel tempo prolisso e indolente della vita, increduli – e un poco anche smarriti – in quel suo inevitabile ‘distendersi’.

Sull’*intentiono* temporale della Coscienza si basa allora la contrazione figurale delle scene analitiche che costituiscono il deposito inconscio della sua esperienza

psichica; ma, come abbiamo ‘dedotto’ seguendo Ricœur, al movimento sistolico dell’*intentiono* corrisponde quello diastolico della *distentiono* che rilascia il tempo “svolto” del racconto, dunque il suo flusso in quanto dilatazione narrativa in scorrimento.

In (1) era stato appurato che le figure che si avvicinano nel flusso narrativo del romanzo vanno pensate come sequenza di scene psicoanalitiche. Perché la funzione autoriale – anche fittizia, com’è l’espedito diaristico del Cosini – possa riattingervi, esse debbono inevitabilmente venir in qualche modo trattenute da e nella Coscienza in forma intensiva. La stessa Coscienza – *La coscienza di Zeno* –, poi, le svolgerà in racconto, esibendole in forma dilatata e narrativamente graduale, vale a dire attuandosi temporalmente nel modo della *distentiono*.

Pensate rispettivamente figure e flusso resta da chiedere – conciliando (1) e (2), e ritornando così alla questione da cui eravamo partiti – come sia possibile spiegare la concezione di Montale, posto che a suo parere per Svevo

non esiste che una sola tecnica narrativa: il ritmo, tutto ciò che può dare il senso del flusso temporale, di un flusso che crei e insieme distrugga le figure.

Si dovrà chiedere: quale specifica struttura narrativa e temporale può effettivamente operare in questi termini? Come pensare l'avvicinarsi in successione di scene analitiche che, man mano, vengono configurate e son poi soggette a sparizione per essere soppiantate dal subentro di scene successive?

Conosciamo un solo mezzo la cui dinamica strutturale funzioni in questo modo: il *cinema*. Il film percepito, infatti, realizza (perciò disinnescandolo) il paradosso eleatico di un movimento prodotto dall'avvicinarsi in successione di fotogrammi statici, ciascuno dei quali configura in immagine la scena istantanea definita da una data inquadratura. Ogni inquadratura stabilizza per una certa durata una specifica continuità di scena caratterizzata da una sua propria unità tematica che viene interrotta solo col taglio di montaggio, tramite il quale subentra altra inquadratura, dunque una scena successiva.¹⁰⁶ Il ritmo del film deriverà dunque dal modo in cui viene strutturata la cinematica del tempo. Anche in questo caso, operando su due livelli: anzitutto regolando l'intensità temporale all'interno di una stessa inquadratura (quella che, genialmente, Tarkovskij chiamava la "pressione del tempo"¹⁰⁷). – Essa, va da sé, non è altro che l'*intentio* pensata cinematograficamente: alcune inquadrature, seppur brevissime (un corpo che levita, un cavallo che si rivolta sulla schiena...), sono così 'cariche' di tempo compresso da trattenere il sentire con incomparabile pregnanza: 'ipostatizzano' nell'anima fermimmagine sensibili -. Altrettanto, in ogni inquadratura si espande un movimento di dilatazione che si compie soltanto quando avviene il superamento cinematografico che implica il passaggio alla 'scena' successiva: nell'inquadratura il tempo, prodotto dalla serie differenziale dei fotogrammi, si distende, e così facendo include nel presente dell'immagine in corso la necessità di provenire da un passato e di

¹⁰⁶ Siamo ben consapevoli che taglio di montaggio e cambio di inquadratura possono servire a introdurre una diversa 'prospettiva' internamente a una stessa scena (a una cena, ad esempio, il passaggio tra due diverse riprese in soggettiva, alternate magari 'inframmettendo' dettagli o primi piani). Stiamo quindi un poco semplificando, ma l'impostazione proposta reggerebbe in ogni caso: anche concependo la scena come unità tematica tra più inquadrature, ciò non toglie che il film svolge comunque una successione di scene che si avvicinano l'una rimpiazzata dall'altra (temporalmente, quindi, quella che si configura innanzi agli occhi ha 'distrutto' la precedente subentrando).

¹⁰⁷ "È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo o quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, 'non si montano', ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello convenzionale, come non si possono congiungere tra loro tubi di differente diametro. Questa consistenza del tempo che scorre nell'inquadratura, la sua concentrazione o, al contrario, la sua 'rarefazione' la chiameremo, per esempio, *pressione del tempo* nell'inquadratura. Allora il montaggio può essere definito un *metodo di collegamento dei singoli brani tenendo conto della pressione del tempo all'interno di essi*" (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubilibri, Milano 1988, pp. 110-111).

protrarsi in un futuro. Ma a attuare questa dinamica è esattamente la *distentio* che inframmette nell'inquadratura particolare il movimento generale del film; al contempo, essa è ciò che fa sì che per dilatazione l'inquadratura (e così quella che la precedeva e quella che la seguirà) si realizzi come quella cornice di passaggio funzionale al prodursi del flusso cinematografico complessivo: lo svolgimento filmico come sequenza di immagini-evento.¹⁰⁸

Come *La coscienza di Zeno* nell'esegesi montaliana, anche il cinema è – e lo è strutturalmente, nel dettaglio – un movimento immaginale il cui ritmo temporale dipende dal modo in cui ciascuna inquadratura viene configurata e poi distrutta per far spazio al subentro della successiva. Anche questo funzionamento cinematografico, lo si è visto, opera in termini di *intentio* e *distentio*: di intensificazione (pressurizzazione) temporale immanente alla singola scena e di dilatazione temporale per cui ciascuna scena non è che transito in atto, passaggio di un passato che, incessantemente, si trascende orizzontalmente nel proprio futuro.

Il cinema, perciò, fa con le inquadrature ciò che Svevo fa con le scene psicoanalitiche: le stabilizza in “figure” aventi una propria (più meno stagnante) unità tematica di durata, per poi lasciare che il “flusso” del racconto – che in Svevo è scrittura in prosa e nel cinema divenire immaginale – le distrugga, ponendone in essere il superamento cinematografico quale passaggio d'una ad altra.

L'inquadratura cinematografica, così come la scena psicoanalitica della *Coscienza*, si configura tramite la contrazione temporale dell'*intentio*; viceversa, il flusso (immaginale del cinema e narrativo della *Coscienza* raccontata) è reso possibile della dilatazione temporale della *distentio*. Il mezzo più adeguato per pensare questi due movimenti in unità è senz'altro il cinema. Nella sua dinamica diviene infatti evidente come – si consideri il singolo fotogramma, la singola scena o la singola inquadratura – il flusso è prodotto dalla successione di unità stazionarie transitorie, cioè, in lessico montaliano, di “figure” che si creano per poi distruggersi e cedere ad altre di volta in volta il passo.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Per un approccio analitico alle strutture che articolano il divenire temporale del film, unità di statica (dimensione fotografica) e dinamica (dimensione videogrammatica), cioè, essenzialmente, di flusso e montaggio, si rimanda, anche per un approfondimento concettuale della citata intuizione tarkovskijana circa la “pressione del tempo”, a M. Barison, *Flusso e montaggio. La dimensione cinematografica*, in B. Giacomini, F. Grigenti, L. Sanò (a cura di), *La passione del pensare*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 243-266.

¹⁰⁹ Sarebbe interessante, a riguardo, interpretare cinematicamente anche la *Fenomenologia dello spirito* hegeliana. In quanto ‘romanzo della Coscienza’, essa potrebbe infatti esserne a maggior ragione il film, dove *Gestalten*, in quanto “figure”, sarebbero le inquadrature principali, mentre l'ἐνέπρητα del flusso dovrebbe essere pensata come il movimento dello Spirito che si svolge nella storia grazie all'operare – anche qui nella Coscienza – della *distentio* dialettica (la negazione determinata, temporalmente compresa?).

Si giustifica così *a posteriori* la scelta, per trattare delle “figure” del flusso narrativo, di prediligere la *Coscienza* che, già si anticipava, ha compiuto nell’evoluzione di Svevo l’abbandono (secondo Montale) della pittura *fin de siècle* (tra Veruda e Boldini, si suggeriva¹¹⁰) a vantaggio di un’“asciuttezza” fotografica che, messa in movimento, cioè come sequenza di fotogrammi-inquadrature-scene, ossia “figure”, è già cinema: cinegiornale della propria epoca aggiornata e irrequieta. L’effetto narrativo come sintesi mobile di “flusso” e “figure”, infatti, non poteva certo esistere come melodramma in pittura (*Senilità*); serviva, per realizzarlo, la forma del film.

Compendiando la dinamica temporale del romanzo sveviano in relazione alle strutture metafisiche che ne articolano il funzionamento e in rapporto alla cinematica del film, si otterrà, in base a quanto detto, uno schema di questo tipo:

	FIGURE	FLUSSO
METAFISICA	$\left\{ \begin{array}{l} \textit{Intentio} \\ \textit{Vorstellung} \\ \textit{Statica} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \textit{Distentio} \\ \textit{Darstellung} \\ \textit{Dinamica} \end{array} \right.$
TEMPO	Καίρος	Χρόνος
ROMANZO	Scena (psicoanalitica)	Racconto della Coscienza
CINEMA	Inquadratura	Film

In quanto unità svolta, cioè narrata e in divenire, di “flusso” e “figure”, avvicinarsi, in forma d’inquadrature stagnanti, di scene psicoanalitiche retrospettive, l’ultimo approdo della prosa di Svevo è – in questo la sua rivoluzionaria attualità per l’epoca – una *concezione cinematografica del romanzo* – e quello di Zeno *il lungometraggio in soggettiva della propria Coscienza* e delle sue malcelate falsificazioni.

¹¹⁰ Cfr. *supra*, Nota 71.

IV. Tempestività *versus* decadenza

Spesso, considerando l'opera dell'amico che l'ammirazione nobilita in "maestro"¹¹¹, Montale s'abbandona a riflessioni (molte già segnalate) sull'impellenza storica della sua 'audacia' letteraria. Una, tra queste, ci pare meriti svisceramento a sé stante perché dà agio a considerazioni oramai tassative. Poche battute per confrontare con l'urgenza dello sfondo storico su cui si staglia il profilo – fisiognomico e letterario – dell'autore triestino,

[...] il volto affabile (e talora ingenuo) di un uomo geniale che fu sempre *up to date* senza volerlo e senza saperlo. Quando si legge Svevo si resta soprattutto stupefatti dalla sua 'tempestività',¹¹²

La Tempestività (impeccabile l'anglismo *up-to-dateness*) è il contrario dell'Inattualità nicciana. Inquieta, di quest'ultima, l'accanito antagonismo contro la forma ordinaria del presente. L'accadere, per essere davvero rilevante e potersi imporre con originalità, dovrebbe prodursi a partire da un nucleo di Inattualità an-archico e inassimilabile al conformismo che sempre struttura i rapporti maggioritari che configurano la struttura oggettiva, cioè relazionale e istituzionale, di una società. L'intensità letteraria, la sua *vis* creativa che si manifesta nell'unicità dello stile, la cui affermazione ed esistenza è di per sé negazione dell'ordinario, sembrerebbe pertanto confliggere con la pervasività oggettiva di una certa forma del mondo. Ed è esattamente per via di questo contrasto che da una parte tra arte e vita è spesso stato diagnosticato uno iato, ossia l'impossibilità per le due di coincidere, e che, diametralmente, la letteratura ha potuto talora esprimere un'avanguardia politica rivoluzionaria non tanto manifestando un contenuto immediatamente politico (dissenso velleitario), bensì esponendo con la propria emergenza qualcosa di inassimilabile al 'mondo com'è' e lavorando quindi (anzitutto

¹¹¹ Così, molto spesso, Montale a Svevo nel loro 'contraccambio' epistolare.

¹¹² E. Montale, *Prefazione a Corrispondenza I. Svevo – V. Larbaud – B. Crémieux – M. A. Commène*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 148.

stilisticamente) all'abolizione della situazione data nella sua forma generale. In altre parole: alcuna scrittura pone in essere un altro possibile ordine del mondo, alternativo e discordante rispetto al vigente.

Il carattere fondamentale di quest'attitudine è chirurgicamente profilato da Nietzsche quando, introducendo la seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*, dichiara l'unico senso della "filologia" è "agire" nel proprio tempo "in modo inattuale", "[...] ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo".¹¹³ "Filologia" vale qui già per critica genealogica del *logos* dell'attualità, cioè del suo regime discorsivo e della corrispettiva tipologia di dominio che la caratterizzano. L'intuizione portante è che un accadere davvero libero e vitale, dunque capace di creazione, possa imporsi solo là dove un atteggiamento sufficientemente radicale, nella prassi e nel pensiero, abbia saputo rivolgersi contro il conformismo del tempo presente: la sua falsa coscienza istituzionalizzata, l'impostura che l'ipocrisia maggioritaria divulga come verità. La presenza come forma del tempo attuale include dunque una doppia possibilità: può essere depotenziata in senso normativo, cioè occupata da forze astratte ostili a un vero dispiegamento della "vita" e della sua poiesi, oppure, affrancata da esse, dar luogo a vocazione più profonda: far essere un mondo non più succube delle ideologie dominanti ma capace di implementare divenire inediti e trasformativi.

Ma, appunto, il *genio tempestivo* di Svevo è quanto di più lontano da tutto ciò. Niente, in lui, è presa di distanza dal proprio tempo. Niente è giudizio di condanna, selezione su criteri morali o antimorali, progressisti o regressivi. Mai si cede alla convinzione che il presente celi una più radicale possibilità di concretezza o sviluppo inibita dalla sua forma esibita ❖, come che questa dovesse andar sfatta e smantellata perché si scateni più drastica creazione di mondo e di venture.

Il testo di Svevo è tutto nel proprio tempo e non ne desidera altro. L'Inattualità nicciana, invece, presidia il tempo per contrastarlo; lavora perché si compia altrimenti, mette il presente in contraddizione con sé

❖ [...] *Gli elementi del romanzo risultano, nel senso di Hegel, del tutto astratti; astratta è la nostalgia dell'uomo, che mentre aspira a una utopistica pienezza, sperimenta quale vera realtà unicamente se stessa e la sua brama; astratta è la vita delle concrezioni sociali basata esclusivamente sulla positività e sul potere del dato di fatto [...] Il pericolo che nasce da questo carattere fondamentalmente astratto del romanzo è già stato*

¹¹³ F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig 1874, tr. it. di S. Giametta, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2019, p. 5.

stesso per dis-
sestare le maglie
del dominio in
modo tale da
intramettersi
conessioni e
sviluppi alter-
nativi.

Tuttavia in
Nietzsche – e
qui la sua in-
commensura-
bile grandezza,
immune a ogni
ideologia – l'a-
poretica del

presente non si risolve imponendogli una processualità altra di carattere emancipatorio ma comunque 'evolutivo': la rivoluzione non si declina mai come semplice 'progresso', viceversa: trae forza di trasformazione dalla riattivazione di potenze ancestrali che non vengono mai ideologicamente riproposte (feticismo 'fascista'), ma cui si chiede di riaffiorare scardinando la loro rimozione moderna per averre nuove 'realta' materiali e immateriali (ritualismo – 'dionisismo' – rivoluzionario). Il modello nicciano 'funziona' forzando la temporalità attuale in direzione di una doppia eversione: verso le potenze ctonie del tragico primordiale ma per l'avvenire più estremo e affrancato. I due orientamenti invero si pongono in circolo, sicché il primo è il prolungamento dell'altro, o meglio: si unificano dinamiche sovrapposte, dove l'una funziona soltanto se si verifica in indissolubile unità con l'altra. Se invece prevalessimo singolarmente la prima, e venisse perseguito un mero ripristino dell'arcaico, come, in fin dei conti, nell'impolitico della *Kultur* teorizzato da Mann, ecco si cadrebbe nell'idolatria dell'antimoderno, dunque in un conservatorismo non privo di seduzione 'fascista'; viceversa, una cieca accondiscendenza verso la pura capacità di trasformazione azionata dal presente e la sua redentiva fuga in avanti, finisce col sacralizzare *le progrès pour le progrès*, legittimando ogni mediocrità solo perché latrice di cambiamento e apparentemente – anche se a mero titolo d'effetto – innovativa. Formidabile, dell'aporetica nicciana dell'attuale, è che disinnesca ciascuna opzione con l'altra e, sovrapponendo entrambe, dunque abolendole nella loro unilateralità, alimenta

*ricosciuto: è il pericolo del trascendimento in senso lirico o drammatico, ovvero del confinamento della totalità entro l'elemento idilliaco – in altre parole dello scadimento sul piano della mera letteratura d'intrattenimento.*¹¹⁴

Il "pericolo" paventato da Lukács minaccia in effetti l'opera sveviana fino a *Senilità*, dove l'accentuazione drammatico-operistica è riverbero stilistico della frustrata aspirazione a un'"utopistica pienezza" sentimentale del protagonista Brentani (quel che in *Una vita* era invece l'idillio mancato di Alfonso Nitti). Nella *Coscienza*, invece, questa tendenza viene invertita: non v'è spazio né per aspirazioni (Guido) né per nostalgie (il padre e, in generale, il 'mondo di ieri'), e un'inclusiva accettazione delle cose prevede l'assunzione di una prospettiva puramente immanente per la quale la "positività" e il "potere del dato di fatto", poiché coestesi al mondo com'è per la Coscienza, e non ad esso opposti, esistono non come determinazioni ancora astratte ma come elementi dell'immediatezza concreta che costituisce l'intrascendibile spessore narrativo del reale.

¹¹⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 62-63.

a un modello temporale dove l'inedito accade per (dunque verso e attraverso) l'ancestrale ma l'ancestrale, nel suo incessante recupero trasfigurato, è sempre una modalità dell'avvenire.

Nietzsche, quindi, sconfessa l'inadeguatezza ontologica insita in ogni idolatria del mero presente e della sua autoindotta oggettività. Di qui la sua propensione radicalmente inattuale, la quale, tuttavia, ma questo è altro discorso, è per lui la sola maniera per far scaturire un'Attualità davvero incondizionata, tragicamente produttiva – e sommamente innocente.¹¹⁵

Svevo, *homo tempestivus*, è invece adesivo alla propria epoca: ad essa fidelizzato e letterariamente conforme. Il suo 'carattere', dunque, non reclama Inattualità, ma nemmeno pratica alcuna 'forzatura speculativa' per imporre al proprio tempo un'intensificazione verso l'assolutamente attuale di un presente liberato dal conformismo, dalle devitalizzanti meschinità del perbenismo o dalle arretratezze ideologiche del senso comune. Svevo, in altre parole, non è né un nostalgico crepuscolare e un poco retrivo né un critico trafelato del proprio tempo. Si cerchi allora di vedere in che misura egli si smarchi da entrambe queste inclinazioni, prima tracciando i contorni dei contrasti tra Tempestività e *décadence* (1) e chiarendo in seconda battuta che cosa distingue Attualità e Tempestività, *Zeitmäßigkeit* e *up-to-dateness* (2).

Ad (1). È sempre Montale a metterci la pulce in orecchio quando, per distanza da Proust, valorizza uno Svevo "[...] totalmente estraneo a quello spirito che bene o male siamo abituati a definire

¹¹⁵ In tutta evidenza, la doppia demistificazione del presente ordinario tramite un'azione che lo disinnesci (disattivandone sia l'unicità che il tentativo integrale di affermazione – in quanto affermazione della sua logica e del suo dominio, politico quanto, anzitutto, retorico) nei due sensi dell'ancestralità prorompente e dell'avvento rivoluzionario, e che pensa però i due movimenti in unità, uno per l'altro, ha come risultato la loro messa in circolo. L'operazione nicciana, dunque, non è né un volgere al passato né un sospingere al futuro, ma un sottrarre legittimità metafisica al presente ordinario dissolvendolo nel divenire circolare che mette vorticosamente in cortocircuito gli estremi estatici di passato e futuro. Certo, sondata più in profondità quest'effrazione temporale rivela l'ambizione di far accadere non il presente che oggettiva politicamente (volontaristicamente) sé stesso, ma un presente puro, svincolato da ogni narcisismo metafisico, cioè da ogni impostura politica e retorica (chi potrà davvero capire ciò che si vuol dire?): il circolo, in quanto cortocircuito della temporalità, si sottrae alla sua logica e dunque, proprio perché mette in circolo passato e futuro *anche* li abolisce, cosicché ad essere, eternamente ma eternamente in moto, sarà solo l'"attimo immenso", cioè una vibrazione infinitesima ma dirimpente, il tempo come eterna produzione di tempo, senza più coordinate o direzioni. In questi termini solo l'abolizione del presente ordinario permette la liberazione, per ciò stesso inattuale, di un presente di secondo livello, l'Attualità assoluta, ovunque la stessa – ma diversa – in ogni attimo di 'tempo'. La metafisica nicciana dell'eterno ritorno abolisce il presente ordinario per rendere davvero possibile un'Attualità finalmente redenta dalla logica della volontà di potenza (dal suo 'carattere distruttivo', dal suo risentimento, dal suo nichilismo ontologico e politico). Nell'eterno ritorno, l'essere del tempo – sempre in atto, incondizionato e innocente – è il lancio di dadi del fanciullo...

come ‘decadente’”.¹¹⁶ Ma che cos’è davvero ‘decadente’? Problematica sostanziale, cui concederemo solo qualche stralcio di ragionamento, anche stavolta d’orbita nicciana, a partire da un’incursione in *Ecce homo*:

Mettiamo pure da parte il fatto che io sono un *décadent*: ebbene, ne sono anche l’antitesi. E posso provarlo, per esempio: io ho scelto sempre, per istinto, i rimedi *giusti* per i miei mali, mentre il *décadent* in sé sceglie sempre dei rimedi che lo danneggiano.¹¹⁷

Il movimento testuale ripropone la tipica strategia di Nietzsche che, sempre, procede per antitesi produttive che scaturiscono concretezza senza mai pervenire a sintesi, secondo la formula: *l’uno e l’altro, né l’uno né l’altro* (c’è forse ‘cognizione’ più saggia e orientale?). Difatti sparglia le carte in via preventiva disattivando ogni obiezione del tipo: “Tu che ti scagli contro il tuo tempo e le sue debolezze, perché mai dovresti essere meno risentito dei risentiti che stigmatizzi?”; risposta: “Ma io sono *anche* quello, sono anche risentito, ma mai *soltanto* quello; voi non capite quanta verità ci sia nell’essere tutto – *questo* non potete intenderlo né sopportarlo...”. Così, Nietzsche si definisce decadente ma solo per negare al contempo di esserlo o meglio: per affermare anche l’opposto. E che cosa, allora, lo distingue dal *décadent* – che risulta definito *ex negativo*? Questi “sceglie sempre dei rimedi che lo danneggiano”, vale a dire: non è in grado di potenziarsi, non sa volgere le circostanze a proprio vantaggio, e non tanto, ipocritamente, per affermarsi o salvarsi, bensì per imporsi con forza, anche a scapito di sé stesso, anche a rischio di (di)struggersi, di perdersi, ma mai senza aver prima creato. Lo “spirito libero” – perché è lui il primo, per quanto ancora intermedio, antidoto al *décadent* – corre tutti i rischi che l’esercizio della forza comporta: vuole far esistere ancor prima che esistere, e vuole esistere non contro qualcuno ma *per* qualcosa; il *décadent*, viceversa, vuole solo esistere, ed esistere di rivalsa, contro tutti quelli che – egli lo sa, ma mai lo ammetterebbe – sono migliori di lui. Il *décadent*, dunque, conduce un’esistenza storicamente inferma: ha la sindrome della debolezza incarognita, del peccato esasperato dal successo altrui ma per sé impotente, astioso ma timorato e se serve addirittura ossequioso. Egli, in ogni caso, non è mai a suo agio con le cose per come sono, eppure, per viltà, anziché cangiarle preferisce profittarne. Ciononostante, come ogni *laudator temporis acti*, anche quando abbia saputo – e coi

¹¹⁶ E. Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 167.

¹¹⁷ F. Nietzsche, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Weimar 1908, tr. it. a cura di R. Calasso, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2019, p. 19.

peggiori sotterfugi, adattandosi al peggio – procurarsi una posizione di rango, dal proprio scranno non rinuncia a lamentarsi.

Ora, anche Zeno è un profittatore, uomo tartufesco e talora addirittura strisciante, calcolatore sempre, servile e invidioso, però non si oppone a nulla e certa arrendevolezza lo rende tutto sommato abulicamente rassegnato alla sua vita quel tanto che basta da non desiderarne un'altra, e soprattutto da non volersi diverso, protagonista di un tempo che il suo non è, così da osteggiare, e con acrimonia, le circostanze, intaccandole col bulino dell'astio perché illuso di potervisi sottrarre. No: non Zeno e Svevo nemmeno. Entrambi 's'accomodano', un poco increduli, col proprio mondo: vengono svogliatamente a patti. Non lo subiscono più che tanto e non ritengono vi siano ragioni a sufficienza per impegnarsi a cangiarlo – o comunque per opporvisi. Non c'è troppa riflessione perciò manca la distanza: della realtà si prende atto piuttosto che criticarla. Manco la guerra diviene occasione per rimpiangere anacronistici eldoradi; chi può, anzi, beneficia della sciagura, si fa 'pescecane' – e per inerzia andrà bene pure a chi ci rimette.

Nel proprio tempo bisogna starci senza risentimento – senza cedere alla livorosa seduzione della *décadence*. Già nel 'sollecito' a Montale crucciato dall'onere del lavoro trapelava una stessa vena: "Io credo che il lavoro regolare benché arido non Le farà male". Poche ciance: saper vivere della propria solerzia è d'obbligo per ogni persona decente e impegnata (cioè, in fin dei conti, borghese). Le querimonie son fiacchezze di disadatti e Zeno, che sulle prime ci pare rischi l'alienazione, una vita ai margini, grama e sconsolata, riesce a 'sanarla', tanto che la malattia – che addirittura sfrutta per farsi compatire e avvantaggiarsi – a poco a poco l'abbandonerà: non l'ha sopraffatto finendo anzi per giovargli, accentuando le sue facoltà di adattamento. Claudicando sempre meno tra gli scombussoli delle contingenze, Zeno si troverà quasi-guarito, capace di assorbire i colpi e, quando serve, anche di mandarne qualcuno a segno (la *Coscienza*, da questo punto di vista, è un crescendo di rivincite mai eclatanti e tacitamente assaporate, ma non per questo meno appaganti o risolutive).

Zeno, "convalescente se non sano"¹¹⁸, ha tramutato la malattia in incentivo e strategia di adattamento; tutt'all'opposto del *décadent* ha scelto, per i suoi mali, "i rimedi giusti": quelli che non indeboliscono. Che si tratti di una malattia fittizia e votata al potenziamento di sé (del proprio carisma, delle proprie prospettive di affermazione), è reso esplicito da una confidenza dirimente:

¹¹⁸ I. Svevo, *La coscienza di Zeno e "Continuazioni"*, a cura di M. Lavagetto, Einaudi, Torino 2019, p. 175.

Da molti anni io mi consideravo malato, ma di una malattia che faceva soffrire piuttosto gli altri che me stesso.¹¹⁹

Tramite la ‘malattia adattativa’ di Cosini agisce quindi un istinto di conservazione del tutto opposto all’“istinto *degenerante*, che si rivolta contro la vita con rancore sotterraneo”¹²⁰ e Nietzsche associa al *décadent*. Considerazioni che paiono confermate dalle parole che Svevo mette in bocca a Zeno dopo il funerale di Guido – quasi un Hanno Buddenbrook triestino, più adulto ma altrettanto *musikbegabt*, anima cagionevole che soccombe per eccesso di fragilità. È di tempra vulnerabile, mai veramente affermativa (se non in modo velleitario o millantato), dunque, appunto, un carattere declinante: decadente. Comprensibile la sua *débâcle* faccia il pari col sopravanzo di Cosini il quale, dopo aver disertato (per quello di un altro, sconosciuto) il funerale dell’amico-*competitor* (tra i più esilaranti – e impietosi – atti mancati della letteratura), si compiace:

Ero tutto salute e forza. La salute non risalta che da un paragone. Mi paragono al povero Guido e salivo, salivo in alto con la mia vittoria nella stessa lotta nella quale egli era soggiaciuto. Tutto era salute e forza intorno a me, anche la campagna dall’erba giovine ❖.¹²¹

Volendo insistere su riscontri nicciani, suona (benché troppo autoconvinto) come un plauso, tutto individuale, all’“[...] *affermazione suprema*, nata dalla pienezza, dalla sovrabbondanza, un dire sì senza riserve, al dolore stesso, alla colpa stessa, a tutto ciò che l’esistenza ha di problematico e ignoto”.¹²²

– In effetti l’ipocrisia di Zeno è connivente tanto col suicidio preterintenzionale di Guido – per il quale, peraltro, non è detto egli non soffra – che con

❖ *Intesa come processo, la forma interna del romanzo allude al cammino compiuto dall’individuo problematico per giungere a se stesso, alla via che mena alla fosca subordinazione a una realtà semplicemente puntuale, eterogenea e, per l’individuo, insensata, alla chiarezza dell’autoriconoscimento. Raggiunto questo autoriconoscimento, l’ideale escogitato come senso della vita getta, sì, luce sull’immanenza della vita, ma non per questo il dissidio tra l’essere e il dovere viene revocato, e non può esserlo neppure nella sua sfera d’azione, la sfera vitale del romanzo; l’unico risultato conseguibile è un maximum di approssimazione, un bagno di luce attraverso il quale il senso della vita di un uomo traspare nel modo più profondo e intenso.*¹²³

Esegesi (quasi) perfetta del passo appena citato, quando, dopo la morte di Guido, Zeno assurge alla sua ‘grande salute’. A differenza di quanto sostiene Lukács, tuttavia, il conseguimento – indistintamente verace e fittizio – della “salute” implica per Zeno nemmeno un superamento del “dissidio

¹¹⁹ Ivi, p. 103.

¹²⁰ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., p. 69.

¹²¹ I. Svevo, *La coscienza*, cit., p. 397.

¹²² F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., p. 69

¹²³ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 72.

tutta una serie d'altre colpe e piccoli misfatti accumulati con crescente menefreghismo e fiera impunità proprio perché

nell' "esistenza" v'è tanto "di problematico e ignoto" che farci davvero i conti significa accettarlo senza troppo cruccio –.

Ad (2). Tempestività, s'è detto, non è Attualità, 'attualismo esistenziale'. E perché? I caratteri sveviani (a cominciare dal suo) mancano d'interventismo; la 'realtà', per loro, non è una passione, sicché l'urgenza d'agirli da protagonisti – e d'istigare le dinamiche – non è mai davvero sentita. Non c'è, inoltre, l'intento di riscattare la vita da debilitanti o mistificanti forme d'impostura. Alla natura delle cose ci si adegua con guardinga indifferenza – cioè, anzitutto, senza dispendio di volontà. Al mondo si sta perché bisogna e perché credere diversamente è avventato o velleitario. Tornando al ritratto di Montale, la sua perspicacia risalta ancor più nettamente: Svevo "fu sempre *up to date* senza volerlo e senza saperlo" perché, di fatto, era un rassegnato e non un volitivo. La sua aderenza al mondo non prevede attriti o atti di forza e prescinde del tutto dall'esercizio della potenza. È tempestivo per condizione mentre attuali – così come inattuali – si può esserlo soltanto per scelta.

In somma – accoppiando (1) e (2) – esce di Italo Svevo¹²⁴ il profilo di un autore antidecadente – in questo lontanissimo dalle suggestioni maggioritarie dell'epoca –, la cui cifra, senza sprezzo o rivalsa contro lo 'stato delle cose', dunque senza alcun desiderio

¹²⁴ Che abbiamo un poco sovrapposto a Zeno poiché, per ammissione dell'autore, i due 'casi' non possono spaiarsi – e non perché (Svevo lo dichiara) Cosini sia diretta proiezione autobiografica, ma perché, pur nel rimaneggiamento letterario, che inscena vicende fittizie, si mantiene al fondo, tra lo scrittore e il suo personaggio, un'unità d'atteggiamenti e comportamento ben più sostanziale della mera corrispondenza cronachistica. In altre parole, proprio per sceneggiare il proprio *alter-ego*, cioè per renderlo davvero coerente con sé, Svevo deve falsificare i fatti, riadattarli. Com'è d'ogni romanzo letterariamente rispettabile, solo la finzione può davvero produrre il reale – e la *Coscienza*, da questo punto di vista, può ben definirsi un'*autobiografia fittizia*. Sul rapporto mimetico tra Svevo e Zeno, un celebre passaggio della corrispondenza con Montale: "[...] Pensi che è un'autobiografia e non la mia [...] Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a parlarla in un'atmosfera nuova" (E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., 17.02.1926, p. 12).

d'Inattualità, è una borghese – dunque anche prosaica, inappariscente – *aderenza* al proprio mondo, un'aderenza *up-to-date* – dunque aggiornata, civile, assolutamente al passo coi tempi – che tuttavia non si vuole innovatrice o dirompente a tutti i costi, anzi: è sobriamente coerente colla propria realtà ma non per forza aspira a determinarla. *Tempestività*, allora, è concetto che indica la conformità di fatto – dunque anche pacata, a tratti persino remissiva – dell'opera sveviana con lo 'spirito oggettivo' dell'epoca sua, non l'attualismo interventista che intenda incunearsi nell'avanguardia del presente per imprimergli la propria volontà, dunque per esercitare sull'ordine del tempo' la propria volontà di potenza sovversiva e trasfiguratrice.

Tra Inattualità come critica del proprio tempo e Attualità (Attualismo) come estrema volontà di presente, incursione che agisce sul tempo per produrlo, *tertium datur*: la *Tempestività* sveviana come aderenza oggettiva allo stato del tempo presente, conformità alla 'natura' psicologica e sociale delle cose perché vengano rap-

presentate nel loro ambiente storico senza alcuna aspirazione a trasformarle.

La *Tempestività* pensa dunque un'Attualità non affermativa, privata dell'esercizio della volontà di potenza. È dunque l'inedito di un'Attualità abulica, sorta di 'accettazionismo' mai trasformativo ma atto a ricomprendere ❖, quantomai idoneo all'opera di un au-

❖ [...] *La forma del romanzo esprime, come nessun'altra, lo spaesamento trascendentale.*¹²⁵

Questo, che vale certamente per il moderno romanzo d'avanguardia, ed è anzi intuizione fulminante per descrivere, con formula generale, l'intero ventaglio delle sue possibilità (da Kafka a Musil, da Joyce a Faulkner...), non vale però per Svevo, il cui 'accettazionismo' implica viceversa, in quanto neutralizzazione della scissione etica tra lo e mondo, la presa in carico, da parte della narrazione, di una Coscienza neutralizzata che aderisce alla scena evenemenziale delle cose senza inquietudine. Poiché anzi, in tutta immediatezza ☉, riceve integralmente la 'realtà' e combacia con essa senza scarto, è Coscienza mai 'spaesata' che nel mondo si trova sempre 'a casa'.

☉ *Vero è che il presupposto è sotto i nostri occhi: la grandiosa unità di una materia onnicomprensiva [...] Ma in ultima analisi questa unità non è semplicemente figlia della forma: ciò che realmente rende il tutto un tutto è solo l'immediato conformarsi agli stati d'animo di un comune fondamento vitale: la coscienza che questa immediatezza vissuta viene a coincidere con l'essenza della vita odierna.*¹²⁶

Anche Lukács, quindi, la cui *Teoria* oscilla in effetti continuamente tra questi due estremi, concepisce un'alternativa allo "spaesamento": l'unità immediata di Coscienza e *vie moderne*. A differenza delle avanguardie, che ripudiano la totalità, Svevo è forse chi più di ogni altro l'ha realizzata affidandola al romanzo.

¹²⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 34.

¹²⁶ Ivi, p. 101.

tore che, per aselettiva aderenza al mondo, anziché contestarlo vuol essere, lo si è visto, “largo e inclusivo come la vita”.¹²⁷

La caratterizzazione del concetto di Tempestività ha un’immediata ripercussione sulle precedenti analisi (III) relative alla temporalità del romanzo e al rapporto tra flusso e figure. Se infatti Tempestività è l’aderenza non volontaristica al momento attuale, essa, secondo il paradigma elaborato in precedenza, è necessariamente legata alla specifica intensificazione della Coscienza che permette il coglimento della presenzialità della presenza: l’*intentio*. Si potrebbe anzi dir così: la Coscienza (di Zenò ma anche, semplicemente, ‘narrante’) è continuamente aggiornata (updated), ossia sincronizzata al proprio presente, tramite una specifica forma di intensificazione temporale (intentio) che la rende storicamente tempestiva, cioè sempre conforme al carattere fondamentale della sua epoca. Sorprendentemente – ma è conseguenza della massima rilevanza – l’applicazione del modello agostiniano al caso del romanzo moderno ne compie infine il rovesciamento, ossia, a tutti gli effetti, la *secolarizzazione*. Per capire come, si segua il filo del ragionamento che esporremo.

Si è visto che in Agostino l’*intentio* coincide col coglimento trascendente dell’eternità; essa istituisce infatti *in interiore homine* la relazione verticale e intensiva della ‘coscienza’ raccolta in preghiera col divino. In Svevo, viceversa, Tempestività della Coscienza è ciò che pone in essere la sua reiterata connessione istantanea (sincronizzazione) con la realtà storica del mondo in atto. In termini più esplicitamente metafisici, Tempestività è dunque la forma coscienziale di un’immanenza radicale il cui contenuto è il presente intramondano dell’attualità pura.

Nel romanziere moderno avviene quindi un’*immanentizzazione dell’intentio* ❖; essa è ancora forma coscienziale del coglimento del

tempo presente, ma soggiace a una secolarizzazione essenziale: il tempo eterno che la Coscienza coglieva trascendendo al divino diviene tempo attuale,

pura attualità mondana conseguita tramite un’intensificazione interna che permette alla Coscienza di toccare, addirittura di venire

❖ *Il tempo può diventare costitutivo solo a condizione che sia venuto meno il nesso con la patria trascendentale. E come l’estasi eleva il mistico in una sfera in cui durata e decorso sono sospesi, e dalla quale egli, a causa dei limiti organico-creaturali che lo affliggono, dev’essere riprecipitato nel mondo del tempo, così ogni forma interiormente visibile del rapporto all’essenza foggia un cosmo sottratto a priori a tale necessità. Solo nel romanzo, nella cui materia intervengono la necessità della ricerca e l’impossibilità di reperire alcunché, il tempo è posto contestualmente alla forma: il tempo è il ritrarsi della pura organicità vivente di fronte alla presenza del senso, è la volontà della vita di permanere nella propria immanenza pienamente conchiusa.*¹²⁸

¹²⁷ Cfr. *supra*, Nota 61.

¹²⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 115.

a coincidere, col tempo in atto, cioè col proprio presente (riprendendo una straordinaria intuizione di Borges, potremmo dire che tramite l'*intentio* la Coscienza del romanzo diviene “dello stesso tempo del tempo”¹²⁹). La trascendenza temporale che, tramite l'*intentio*, permetteva alla ‘soggettività’ agostiniana di cogliere il tempo eterno del divino (αἰὼν che, di necessità, può essere

pensato soltanto teologicamente), viene secolarizzata in una forma di immanenza temporale radicale che ha come esito la messa in coincidenza della “coscienza interna del tempo”¹³⁰ con la Tempestività del tempo intramondano (cioè con la realtà come ciò che è sempre in atto internamente alla propria perenne istantaneità, al proprio καιρός). Su questa base appare plausibile sostenere che l’ultima opera sveviana – ma è caratteristica efficacemente estendibile a molta parte del romanzo moderno – è una *kairologia coscienziale della Tempestività intramondana*, ossia il suo cinegiornale immanente girato in soggettiva.¹³¹

Costringendolo nelle proprie ‘attrezzature’ hegeliane, Lukács ripropone in verità il pensiero agostiniano (e poi kantiano, e poi husserliano) dell'*intentio*. Come nelle *Confessioni*, abbiamo una mistica interiore del tempo che, trascendentalmente, è pensato come forma. La congiunzione della Coscienza con questa forma, dunque il suo cogliimento, si realizza soltanto quando l’Io, sottraendosi al mondo, intensifica la propria esperienza interiore a tal punto da elevarsi, come fa l’anacoreta, all’esperienza del tempo aionico, dunque a un’eternità ‘fuori dal tempo’, per poi però scoprire che a quello stesso movimento corrisponde sempre ‘dialettamente’ una ricaduta distensiva (*distentio*) nel tempo cronologico della vita organica. Solo il romanzo annullerebbe la necessità di questo doppio movimento rendendo anche l’esteriore interiore, cioè rappresentando il mondo per la Coscienza e facendo sì che essa, rapportandosi agli eventi mondani, sperimenti in realtà sempre e solo l’immanenza, internamente a sé, della forma del tempo vissuto. In questi termini, Lukács manca però di pensare il tempo a partire dalla sua secolarizzazione. Nel romanzo sveviano, infatti, che può pertanto fornire un controesempio decisivo rispetto all’impostazione della *Theorie*, il tempo è posto contestualmente alla materia, non alla forma. Il tempo del racconto, cioè, non è interiore poiché l'*intentio* non ha come effetto quello di rinsaldare la connessione del soggetto con l’essenza del tempo, ma, all’opposto, lo traspone nella pura attualità intramondana del presente storico esteriore, unificandolo al tempo immanente dell’‘oggetto’. Il tempo contratto della Coscienza del romanzo ha come contenuto l’Attualità della presenza oggettiva, non la forma trascendentale della sua realtà soggettiva. Il tempo rende cioè palese la volontà della vita cosciente di trascendersi nel mondo in modo tale da potersi riconoscere identica ad esso.

¹²⁹ J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, in *Tutte le opere* (2 voll.), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, I, p. 193.

¹³⁰ Di nuovo, un rimando all’‘attrezzatura’ fenomenologica mobilitata in E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Husserliana X), cit., *passim*.

¹³¹ Per questo motivo, oltretutto – si riprende così il riferimento agostiniano – il romanzo moderno non può essere svolto in forma di *confessione* (a riguardo Nievo, ma anche Pellico e Dumas, altro non sono che un ultimo baluardo premoderno). Mentre quest’ultima aspira a dar voce soggettivamente a un’oggettività teologica di natura trascendente (nei casi citati di carattere espressamente morale), il romanzo moderno scaturisce

I principali elementi della secolarizzazione narrativa dell'*intentio* nel moderno romanzo della Coscienza possono allora essere così riepilogati:

SECOLARIZZAZIONE DELL'INTENTIO	
TEMPORALITÀ AGOSTINIANA	TEMPORALITÀ NARRATIVA MODERNA
Confessione dell'anima	Romanzo della Coscienza
Trascendenza ↓ Eternità divina	Immanenza ↓ Tempestività intramondana
Αἰών (Temporalità aionica)	Καῖρός (Temporalità kairologica)

La derivazione – per *inversione*, tramite una secolarizzazione della modalità di coglimento del tempo attuale – del moderno romanzo della Coscienza dalla Confessione agostiniana, potrebbe dar adito a molteplici riflessioni. Ci limiteremo pertanto all'essenziale, osservando che là dove il contenuto della Confessione è la soggettività del sé (che rimette al suo fondamento trascendente), quello della Coscienza moderna – e del romanzo come sua forma eminente – è viceversa l'oggettività (immanente) del mondo. Il passaggio dall'uno all'altro modello è formula particolarmente convincente per descrivere nel modo più conciso il processo di secolarizzazione. Da

invece dall'inquietudine immanente della Coscienza e non può quindi prescindere dalla propria incessante falsificazione soggettiva. Diremo anzi che la Coscienza del romanzo moderno conquista il mondo falsificandosi (negandosi, oggettivandosi): per intensificazione immanente si accorge cioè che quello che credeva essere il proprio tempo interno altro non è che il tempo reale, oggettivo, dell'attualità. In questo processo, tuttavia, la Coscienza non confessa nulla, semplicemente *registra*, assume la contingenza del mondo – e, poiché non crede in nulla, anche la propria contingenza *nel* mondo – con disincantata attitudine cinematografica. Solo in questi termini, peraltro, ci pare comprensibile come, nei secoli, l'Occidente sia potuto 'evolvere' da Agostino a Truffaut...

un punto di vista strutturale, non sorprende che ciò che in ambito fenomenologico designa il costitutivo riferimento della Coscienza all'oggetto, ovvero l'*intenzionalità* (*Intentionalität*), condivida con l'*intentio* agostiniana – che descrive, in senso opposto, un ripiegamento temporale interiore al 'soggetto' – la stessa matrice etimologica. Nella storia della metafisica queste trasformazioni, per le quali una stessa parola oscilla tra significati antitetici, pur difficilissime da comprendere nel loro significato essenziale sono tutt'altro che insolite. Così, ad esempio, è accaduto che l'*ὑποκειμενον* aristotelico – 'ciò che sta sotto', il 'sottostante': il *sostrato* –, che (semplificando) alludeva allo spessore ontologico dell'estensione in quanto sostanzialità universale del mondo come essere-reale, a partire dalla sua traduzione latina con *subiectum* sia infine passato ad indicare il *soggetto* nel suo senso moderno, cioè qualcosa che, proprio all'opposto del termine greco, nomina ciò che, anzitutto, non è mondo¹³²: non è estensione sostanziale ma *res cogitans*, cioè atto immateriale del pensiero trascendentalmente interno a sé stesso.

Bisognerebbe allora cercare di capire come sia stato possibile che l'Occidente, nel suo processo di secolarizzazione, abbia inteso soppiantare l'*intentio* con l'*Intentionalität*, perché, in altri termini, abbia realizzato *il passaggio dalla Confessione al romanzo*: dal coglimento soggettivo della trascendenza divina all'oggettivazione coscienziale dell'immanenza intramondana; andrebbe compreso perché questo processo sia avvenuto, che possibilità abbia effettivamente liberato ma anche che cosa, col suo verificarsi, sia andato irrimediabilmente perduto.

¹³² Irrinunciabile, a questo riguardo, la ricostruzione operata nel capitoletto *Il mutamento dell'ὑποκειμενον nel 'subiectum'*, in M. Heidegger, *La metafisica come storia dell'essere* (1941), in *Nietzsche*, Günther Neske, Pfullingen 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 2005, pp. 887-893.

V. *La prosa del mondo*

In quarantena ognuno inganna il tempo come può – o forse ne approfitta per impiegarlo come sente avrebbe dovuto, non avendone però le forze, in tempi ordinari. Così, in pausa d'ozio, spilluzzico a casaccio pagine di autori che, ovunque si peschi, non deludono mai le giuste pretese del 'bello'. Allora sfilo dallo scaffale un volumetto di Raghianti – anno '46: cartagialla che crepita, la costa tutta sbrindellata – e leggo:

Come ogni pittore che non giochi l'anima nell'esercizio dell'espressione, Cosimo Rosselli, che è il pittore più facile e identificabile, a parte l'attonito Mainardi, di tutto il '400 fiorentino, anche per l'egualità ordinaria del suo livello qualitativo, ha una lingua tutt'altro che semplice e univoca: anzi agglomerata e onusta come poche altre. Se nel modo di rilevare sul color piatto del fondo le emergenze plastiche protrae fino all'ultimo il retino pennelleggiato di Neri di Bicci (e ben altre soluzioni erano state proposte allora e nel frattempo!), se la indicata 'costante' gozzolesca patina quasi uniformemente tutta la sua opera, non è a credere che, di fronte alla generazione attivissima dei suoi contemporanei, Cosimo se ne stesse con le mani in mano. Non si poteva certo chiedere alla sua anima, che non le aveva, le capacità, gli istinti, l'ispirazione che han prodotto le fulminee morsure lineari del Pollaiuolo, la danza estatica dei profili botticelliani, la fermentazione fantastica di Filippino, e simili cose. Cosimo si contentò, in sostanza, di specchiare, di riprodurre o almeno di combinare: il che ha finito per concludere, con tanta molteplicità di attenzioni e di intenti, alla più placida, livellata e imperturbabile produzione pittorica che sia dato vedere. E, naturalmente, fu un tecnico a prova di bomba.¹³³

Perché riportarlo? Perché fa specchio, in piena antitesi, ai distintivi della prosa sveviana. Contempo, esempla la vena di quel Novecento critico tutto italiano (e già parzialmente listato: Longhi, Cecchi, Contini, Garboli, Praz...) che esaspera scapellinato e finiture; anziché dimostrare, allude ma senza scoloriture attenuanti perché non conosce imprecisione; soltanto, consegna l'esattezza a un'ebanisteria d'intarsi sempre sopraffini i cui argomenti, mai davvero svolti (spiegarsi troppo è sempre volgare, specie perché capisca chi comunque non potrebbe), vanno intuiti nel risalto critico prodot-

¹³³ C. L. Raghianti, *Profilino popolare di Cosimo Rosselli*, in *Miscellanea minore di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, XIX, p. 131.

to, ossia nella determinatezza stilistica con cui si dice di quel che si vede. Cosa in pittura è, a ogni ritocco, un connubio di luci e spessori, densità d'impasto e guisa d'applicarlo e stenderlo, in prosa è tecnica d'avverbi e aggettivi, per cui dire la "lingua" di Cosimo Rosselli "agglomerata e onusta" è tutto tranne fuorviato impressionismo soggettivo. Non c'era, forse, endiadi più felice per le alture oscure e nebulose, fumigate a mulinelli convulsi, che incombono sulle resse della *Discesa dal monte Sinai* e del *Discorso della montagna* in Sistina. Torna tutto, anche il "retino pennelleggiato" (pochi dubbi, basta guardarlo (!), sia anche quello, su legno, di *Tobia e San Raffaele Arcangelo...*, coi santi paredri Monica e Agostino). E via così, con risoluzioni micidiali quali le "fulminee morsure lineari del Pollaiuolo", la "danza estatica dei profili botticelliani", la "fermentazione fantastica di Filippino". Di un'oggettività sconcertante per chiunque sappia *vedere*, non arrabatti parole per sostanziare un'idea sua ma le presti al gesto che la tela scaturisce, facendo da tramite perché essa, come spandendosi fino a trasmigrarsi in testo, metta in sillabe la stessa cosa che il colore segnato sta facendo. Innegabilmente, i profili del Pollaiuolo si stagliano come incisioni all'acquaforte ("morsure", appunto) fissate senza incertezza da un solo tratto che strappa i volti al fondo con asporto sicuro e repentino, mentre i lembi aerei del Botticelli, filettati a sbalzo perché oscillino sinuosi, marezza una folata d'estasi. (E in Filippino il fantastico fermenta come categoria del sovrannaturale che prolifera, affolla la scena, come quando, nell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*, gli spalti di roccia che sormontano lo scrittoio del Santo son libri minerali isomorfi ai testi sacri sottoposti). E si potrebbe continuare indefinitamente, ché nulla Raggianti affida al caso mentre invece ogni intuizione è filologica, sta cioè nella verità del dettaglio visivo e lo rivela con estro non improvvisato ma di "tecnico a prova di bomba" (che allora, suggerisce un amico sottile, è *mise en abîme* per ritrovare, nell'abilità di Cosimo, la stessa perizia dell'operazione critica che l'accosta).

Si potrebbe indefinitamente continuare, perché in quella prosa ogni dettaglio, anche minimo, è necessario: non solo l'aggettivazione – s'è visto calibratissima ("alla più placida, livellata e imperturbabile produzione pittorica") –, ma anche il respiro lungo dell'attacco, rigorosamente endecasillabico ("Come ogni pittore che non giochi / l'anima"; dove *giocare* è licenza saporita), cui ci si riallaccia solo dopo largo giro ("ha una lingua tutt'altro"); eppoi la dilazione delle pause, sincopi e riprese ("Non si poteva certo chiedere alla sua anima, che non le aveva, le capacità"), nonché la stretta finale, che sume con retorica di cappio – e non dà scampo a chi dissenta.

Anziché insistere troppo, si venga al punto, qualificando le prerogative di *questo tipo di prosa* una per volta, volendole recepite, nell'ottica di questo saggio, entro la cornice del gesto critico così come lo si è teorizzato in *II. L'imperfezione del mondo*:

La critica, potremmo dire, è *l'essere del particolare fuori dal suo oggetto* e pertanto, proprio perché ne scrive, lo afferma soltanto negandolo. A questa negazione si deve sia l'autonomia della critica sia – è impressione costante – il sospetto che il critico, quando parla di qualcosa, stia sempre anche parlando d'altro. Va detto però che, poiché la critica traendo il particolare fuori dal suo oggetto lo nega, compiendo quest'operazione essa lo risolve nella propria universalità. Traendo il particolare fuori dal proprio oggetto ancora – per lei ed in sé – astratto, la critica pone sé stessa come il solo vero discorso universale su quel particolare – ed è questa, a conti fatti, la più convincente delle sue ambizioni.

L'estratto di Ragghianti funziona esattamente in questo modo: usa la determinazione stilistica, cioè la singola espressione, per esibire in forma scritta la verità di un particolare. Ricorre cioè al particolare stilistico della propria prosa per esprimere un giudizio vero, cioè universale, su un particolare pittorico; in altri termini: usa la lingua scritta per far essere il particolare della pittura fuori dalla sua forma pittorica, ma facendolo essere fuori dalla sua affermazione immediata, lo rende, in altro linguaggio, un particolare *vero*, visto che nell'espressione scritta viene svelato ciò che quel particolare è in modo oggettivo e non più immediato (la pittura di Botticelli, d'ora in avanti, sarà “danza estatica dei profili” per tutte le forme di mediazione che intendano trattarne). Con esempio concreto, estendibile a tutti gli altri già fatti: la scrittura di Ragghianti, che della pittura del Pollaiuolo rivela le “fulminee morsure lineari”, rende evidente che proprio questo è carattere oggettivo di quella pittura il quale, una volta esplicitato, dovrà essere universalmente riconosciuto: poiché però si tratta di un attributo particolare, anzi particolarissimo, la critica ha fatto esistere il particolare oggettivamente traendolo fuori di sé, ossia negandolo in quanto affermazione immediata e trasferendolo dalla pittura ad altro mezzo.

Carattere del *tipo di prosa* presa a campione è quindi una costruzione dove ogni singola determinatezza espressiva è giudizio universale su di un particolare. I più diffidenti, obietteranno si tratta, per quanto ben tornito, di giudizio particolare sul particolare. Il discrimine è tutto qui: le due posizioni, perfetti antipodi, non son conciliabili. Forse, addirittura, distinguono due diverse nature, antropologie tra loro incompatibili: da una parte l'evidenza del gusto, dall'altra l'indifferenza alla sua oggettività (tenuta peraltro per impossibile). Per qualcuno, cioè, dire che le fattezze del Pollaiuolo s'insagomano su un'anatomia di “fulminee morsure lineari” è sem-

plice *doxa*, commento autorizzato, magari anche brillante, ma non senza margine di discrezione. Ci si chiede, allora, cosa vedano quelli che così eccepiscono; meno pazientemente (non volendo vestirne le diottrie), vien da supporre che proprio non vedano – e come raccontare il mondo a un cieco? Argomentando, va precisato che nel giudizio critico particolare è solo la forma, mentre universale dev'essere il contenuto. Ragghianti, difatti, trasla un particolare (il *modus pingendi* del Pollaiolo) fuori dal suo campo d'esistenza immediata (il 'pittorico') e lo esprime tramite un particolare altro (la singola espressione "fulminee morsure lineari"). Poiché però, conducendo il particolare fuori dalla sua immediatezza iniziale, il 'trasferimento' necessariamente lo nega, allora il particolare che risulta, quello dell'espressione critica, esprime anche la negazione del particolare, dunque l'universalità che il giudizio critico manifesta nel suo contenuto. La verità del giudizio critico, cioè, è di essere tutti gli affetti un *universale particolare*. Chi, considerando la sua esistenza, si sofferma sulla sola particolarità, limitandosi a prender atto della sua 'forma', si macchia d'ingenuità filosofica senza attenuanti i cui criminosi effetti abbiamo sotto gli occhi a ogni piè sospinto quando, coll'ansia di giustificare ogni particolare come tale e omettendo del tutto il necessario riscontro della sua oggettiva universalità, s'ammette come sensata ogni sciocchezza sfigurando, in un indistinto calderone di sciocchezze, anche le più acute intuizioni. È sconsolante sapere che a riconoscere la legittimità o meno di un giudizio critico dev'essere la facoltà del gusto, tra le disposizioni umane quella ripartita con meno generosità; la più misteriosa, anche, e inaccertabile. Ma forse è un bene che su quest'effimera materia si possa andar d'accordo soltanto con chi già si va d'accordo: la confidenza col gusto è ciò che più di tutto distingue caratteri e 'coscienze'. Il dissidio con chi non ce l'ha la più tragica sofferenza per chi ce l'ha.

Ma ci si interroghi un po' più a fondo sulla particolarità formale del giudizio critico. Essa è particolare sotto due distinti punti di vista: anzitutto (quel che già s'è detto) perché parla universalmente di qualcosa di determinato ("le fulminee morsure lineari"); ha infatti 'traslato' il determinato da un mezzo all'altro: dalla pittura alla pagina scritta. Altresì, però, ed è essenziale, il giudizio critico è particolare per l'autonoma determinatezza della sua espressione, cioè, a ben vedere, per l'*intensiva compiutezza del suo stile*. Aggettivazione e ritmo, originalità (appunto pittorica) del tratto, icasticità e grado (purché visionario) di definizione, fanno di ciascuno dei giudizi citati un'ammirevole prova d'intarsio, figura a cesello che si staglia.

Veniamo così a un'identificazione delle caratteristiche del *tipo di prosa* che stiamo interrogando: è un concatenamento di determinazioni sintagmatiche particolari rese espressive dalla propria intensità stilistica; i rapporti paradigmatici tra i sintagmi stilistici sono invece definiti dal ritmo: da una 'volontà di prosodia' che, su criteri essenzialmente musicali, organizza l'andamento come sviluppo melodico coerente. L'unità fondamentale di questo tipo di prosa è appunto il singolo sintagma stilistico o *stilema* ("le fulminee morsure lineari"), cioè l'unità particolare determinata che costituisce il componente primario per la costruzione di questo genere letterario a sé stante. Chi scrive in questo modo conosce con esattezza la logica cui risponde: talora il testo nasce da stilemi specifici e viene allestito escogitando uno stratagemma compositivo – il più possibile 'virtuoso', cioè paradigmaticamente coerente – per legarli in modo ritmicamente equilibrato.¹³⁴ Così, siamo convinti che Raghianti, nella pagina citata, sia partito da alcuni stilemi di base intorno ai quali, armonizzandone la relazione semantica (verticale) e la successione melodica (orizzontale), ha poi organizzato l'intero testo. Tali stilemi – determinati associando intuizioni aggettivali, cioè pittoriche, a singoli elementi del discorso – sono (in grassetto i portanti, i quali, non per caso, son tutti legati a un nome proprio: la pagina si regge cioè sull'intuizione – dunque ritratto critico – di alcune fisionomie estetiche fondamentali):

"Cosimo Rosselli" = "facile e identificabile"

"Mainardi" = "attonito"

"Livello qualitativo" = "egualità ordinaria"

"Lingua" = "tutt'altro che semplice e univoca: anzi agglomerata e onusta"

"Fondo" = "color piatto"

"Neri di Bicci" = "retino pennelleggiato"

"Patina quasi uniformemente tutta la sua opera" = "'costante' gozzolesca"

"Generazione [...] dei suoi contemporanei" = "attivissima"

Pollaiolo = "fulminee morsure lineari"

Botticelli = "danza estatica dei profili"

Filippino Lippi = "fermentazione fantastica"

"Produzione pittorica" = "più placida, livellata e imperturbabile"

È facile intendere che un testo così costruito è tutto intensità determinata (stilemi) e architettura ritmica: la pagina come sviluppo

¹³⁴ Altrimenti detto, ci si innamora in genere di alcune espressioni perché, per una qualche magica attinenza, convengono ai loro 'oggetti' con inspiegabile grazia; oppure, anche, c'è soltanto un'imprecisata e incontenibile voglia di far essere, e risuonare, quelle e non altre parole, e allora si scrive solo perché ciò accada e le si scrittura non appena lo si possa, con estremo, infantile eccitamento. – Ricordo un pomeriggio in Sorbona quando un amico, gli occhietti fervidi per l'euforia, mi ha avvicinato confidandomi ch'era stata proficua giornata di lavoro perché nel saggio che andava preparando era riuscito a interpolare l'espressione "mineralizzazione dei segreti": felicemente, aveva partorito il suo stilema –.

melodico, la relazione verticale (semantica) tra stilemi come funzione armonica. Risultato è una prosa assolutamente non narrativa perché costruita non per raccontare ma per comporre una sorta di allestimento testuale imperfettibile.

La preminenza intensiva dello stilema, inoltre, annulla (o quantomeno sottopone a continui arresti) il corso del tempo. La prosa di Raggianti, e della grande critica in generale, è una prosa-pittura, una prosa di squarci immortalati per iperdefinizione che si relazionano tra loro in base a un criterio di puro bilanciamento iconico, come si trattasse di dettagli disegnati. Anche leggendo, difatti, ci si astrae dal tempo. Si ha l'impressione non succeda nulla perché, in effetti, non c'è diacronia: manca la narrazione e lo sviluppo, semmai melodico, è un'organizzata trasmutazione formale che somiglia a quel che vediamo se, con gli occhi, percorriamo i pannelli di un ciclo d'affreschi i quali, se anche raccontano, lo fanno stando 'fermi'.

Compendiando, si dirà che questo tipo di prosa ha dunque due caratteri essenziali. (1) Costruita su una serie di stilemi determinati è tutta concentrata sul particolare: è esito, cioè, di un processo di contrazione stilistica che (2) la rende essenzialmente immune al corso del tempo: convintamente antinarrativa.

Si comprende allora perché la si è scelta per opporne il funzionamento a quello della scrittura sveviana che trova invece nel racconto e nell'universalità immediata della sua aderenza al mondo – è prosa-registro, non testo selettivo, che esista 'ritagliando' dal 'resto' i propri oggetti particolari – la propria ragion d'essere.

Tuttavia, il riferimento alla prosa critica ancora non è sufficiente per delimitare in modo inequivoco la specificità di Svevo e della prestazione narrativa e temporale dei suoi testi. Si è tentati infatti di sostenere che quel che fa è certo lungi dall'essere un'operazione critica, ma ciò non basta a rendere il suo modello peculiare perché si tratterebbe di caratteristica comune a *ogni* operazione narrativa, cioè d'una che servirebbe a poco – solo, forse, a distinguere la critica dal romanzo in generale.

Invece, ponendo attenzione al caso italiano, e all'assoluta particolarità di Svevo, s'intende sostenere esattamente il contrario: e cioè che la prosa di Svevo è tanto più stupefacente perché realizza un'aderenza aselettiva al mondo in un contesto dove la prosa narrativa, per ragioni sia storiche che di tradizione stilistica, ha teso comportarsi, anche quando avrebbe voluto raccontare, come la critica di Raggianti.

La tesi, infatti, è la seguente: che nel contesto italiano abbia riscontrato amplissimo consenso una disposizione narrativa che rifiuta l'accoglimento integrale della realtà, non la registra rappresentan-

done fedelmente il decorso temporale, ma, in accordo a un criterio di selezione anzitutto stilistico, opera un filtraggio il cui esito, nel romanzo, dunque non solo nella critica d'arte, dà luogo a libri di cui ciascuna pagina è un mezzo capolavoro di talento ma nei quali non c'è vera storia che scorra, libri che, in poche parole, non sanno raccontare, dove anzi ossessione e abilità stilistiche finiscono per atrofizzare lo svolgimento a favore di allestimenti perfetti ma paralizzanti sui propri impareggiabili dettagli.

Per ragioni varie, ch'interessano anzitutto la storia della nostra lingua e le sue accidentate ma assai prolifiche stratificazioni, discreta fetta della miglior prosa letteraria italiana novecentesca presenta le stesse caratteristiche della prosa critica che abbiamo descritto provinando uno stralcio da Ragghianti: è prosa a intarsio, semmai prosa-pittura, contratta in stilemi, sempre intenta a rifinire i suoi dettagli iconici ma quasi mai cinematografica; di rado, quindi, registro narrativo che, scena a scena, segua le evoluzioni dei 'fatti' nel tempo secondo ch'esso fluisce cambiando figure.

Importiamo allora altra pagina esemplare ripescata senza troppa cerca tra gli scaffali del Novecento manierista: l'attacco della *Sinfonia* che Pizzuto dedicò a Contini (!) – il titolo fa presagire non ci si scosta poi troppo dai due registri, melodico e armonico, su cui s'accordava anche la prosa di Ragghianti.

Come a fotografia alte lampade riproducevano sul cemento in tappeto la fillotassi, rifranti per ischiancio lungo l'asfalto gli alberi solitari. Una timida nebbia sopraggiungendo, vistosa di lontano, stemprava il belletto dalle palpebre insalivate, negli angoli virtuali oltre occhio, con stille argentee ogni ciglio ilico recidive. Instancabile, ben in assetto, ella, sola, ritta, era a margine del gran viale deserto. Altra sigaretta, la mano per crinolina, cenere scossa da plebee unghiate a posteriori, tac, dietrole i cespugli profondi, pronti, ivi insidie o rifugio, tutta disposta. Ecco, su, abbaglio di saettanti luci irruere sulla carreggiata, uscir lei dalle ombre in proscenio, senza mira il sorriso, già rilassando, ma no, d'impeto con uno strido la macchina tornava indietro adagino, accosto, fermata. Erano in più là dentro. Abborderli, bugiale, strenua patteggiarsi, probabile qual anguria, per lo sportello, Ducicchia, repentino salpata a stratta, bocconi su una matassa di arguti esploratori, aver posto e requie subitoché raggiunti dalla pattuglia, documenta, là, sotto il lumino irrequieto, zitti, radio accesa, questa ballatella come ripieno fra due rogiti, un bimbo piange l'usignolo fuggito.¹³⁵

Che si tratti, anche qui, di prosa tutt'intenta al prezioso, costruita su serie di stilemi inanellati, è palese; fin troppo, si ritiene, perché, armati di pazienza, si senta obbligo d'ingaggiar Battaglia per riferire con esattezza di ciascuna iniziatica accezione – in Pizzuto il lessico s'inerpica e se "fillotassi" è tecnicismo per la ramaglia del fogliame sui cauli, né "per ischiancio" (in romagnolo "alla sfug-

¹³⁵ A. Pizzuto, *Sinfonia*, in *Opere di Antonio Pizzuto* (4 voll.), il Saggiatore, Milano 1974, III, pp. 11-12.

gita”) né “ilico” (azzardiamo dal latino “il(l)ico”, “in loco”, cioè “subito”, “lì per lì”) e altre escogitazioni son voci da dizionario. Non, però, in ossequio al ‘bello scrivere’: la lingua di Pizzuto che, come Gadda, viene da Dossi¹³⁶, è ruminata pizzicata singhiozzata (spizzuttata?) addirittura quando volutamente s’incepta e per ripartire sussulta e dà di scatto (“repentino salpata a stratta”), finge l’accelerata ma già s’acquieta sul (per lui tipico) aggettivo o nome avverbializzato (“adagino”, “repentino”, “accosto”, “strenua”, “bocconi”) o per rallentamento da locuzione (“per ischiancio”, “oltre occhio”, “d’impeto”, “a stratta”, “radio accesa” qui ablativo): in Pizzuto, quindi, lo stilema non è, come per Ragghianti, di conio anzitutto aggettivale, bensì, per fomentare il caratteristico procedere a sobbalzo, anche *avverbiale*, e il fraseggio complessivo di risulta non melodiosa favella di vezzi ma impasto polifonico di guizzi impennate e fratture, in somma: un glissando modale di tanto in tanto impedito per sfatare, qualora paresse cedervi, l’impressione d’esser solo ludica cantilena, ché invece la stuzzichevole manfrina a tratti sa persino commuovere, è capace d’un pathos umano inaspettato (più prossimo, in questo, tra i provetti del Neobarocco, gli è forse il Bufalino della *Diceria o Argo il cieco*).

Altro tratto che andrebbe sondato, ancora inerente al ritmo, stavolta per sospenderlo, trattenerlo senza rialzi o ribassi per una o due battute, è il ricorso a costruzioni ablativali: “rifranti per ischiancio lungo l’asfalto gli alberi solitari”, “Una timida nebbia sopraggiungendo”, “vistosa di lontano”, “con stille argentee ogni ciglio ilico recidive”, “Altra sigaretta”, “la mano per crinolina”, “cenere scossa da plebee unghiate a posteriori”, “dietrole”, “senza mira il sorriso”, “fermata”, “strenua patteggiarsi”, “repentino salpata a stratta”, “bocconi su una matassa”, “subitoché raggiunti dalla pattuglia”, “zitti”, “radio accesa”. E l’ablativo è caso per eccellenza avverbiale, col che il suo ‘misuratissimo abuso’ porterebbe a definire la prosa di Pizzuto *un alternato di durate (stilemi) avverbiali interrotte da sobbalzi ritmici interpuntivi*: talora incalzanti, quasi par-

¹³⁶ *Rara avis*, un amico mi segnala a riguardo una gustosa conversazione tra il Sommo (o magari Infimo) Bene e e.g., critico in minuscolo: “e.g. [...] Tra l’altro, io ho visto una volta a Palermo una tua performance pizzuttiana... / C. B. – Ah, a Villa Trabia... Eh, ma i siciliani non conoscono Pizzuto... / e.g. – Ma non solo i siciliani! All’Università di Milano, se non capiti con lo studioso che ha studiato Pizzuto, ti dicono: ‘Chi è Pizzuto? Un poliziotto calabrese?’ [...] / C. B. [...] Ci sono tante pagine dove io lo preferisco a Gadda... / e.g. – Gadda è più costruito... è più abbandonato al linguaggio. Però anche Pizzuto ha una sua scopertaggine, nel senso che è più pirotecnico. Una pirotecchia che dura centocinquanta pagine... / C. B. – Ma Pizzuto era un questione. Tutti e due, comunque, senza la Scapigliatura milanese, senza Dossi, non sarebbero esistiti... / e.g. – A me piace pensare Pizzuto come l’Ingravallo che avrebbe potuto essere...” (C. Bene, e. ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 86-87).

lati (“Instancabile, ben in assetto, ella, sola, ritta”; “sotto il lumino irrequieto, zitti, radio accesa, questa ballatella”), talaltra minimi, interiettivi o addirittura onomatopeici (“tac”, “su”, “ma no”, “là”).

Senza tirarla troppo in lungo, par evidente che per virtuosismo lessicale, adiaematica insistenza sullo stilema avverbiale, variamente riproposto e, più in generale, per l’ossessivo controllo del ritmo, l’andamento maniacalmente ritoccato, la scelta d’imbastire una prosa invariabilmente ricercata; par innegabile che, per tutti questi motivi, si tratta, anche qui, di scrittura a intarsio ovunque orpellata, cioè, in buona sintesi, tutta intenta alla cura dei suoi particolari.

Ritroviamo, allora, nella *Sinfonia* di Pizzuto – preso a emblema di un’assai sparpagliata ‘famiglia’ del Novecento italiano: da Gadda a D’Arrigo a Arbasino, da Landolfi a Savinio a Malaparte, Manganelli, Bufalino... per citare solo i maggiori – quell’attitudine alla *contrazione stilistica* che, di fatto, rende la loro scrittura più prossima alla ‘prosa d’arte’ (nel doppio senso del genitivo) dei Contini, dei Cecchi Praz Longhi Raggianti Garboli eccetera, che non alla più sobria – non contratta ma *dilatata*, non selettiva ma ricettiva, talora volutamente poco sorvegliata per poter scorrere e raccontare – narrazione in forma svolta di romanzo.

Riprendendo categorie precedentemente dislocate (III), potremo dire che, a differenza di quella sveviana, che articola dinamicamente il rapporto tra i due ‘modi’ fondamentali, la ‘prosa d’arte’ realizza una netta prevalenza delle “figure” sul “flusso”; è cioè, più che uno svolgimento di vicende correlate sottoposte a una stessa unità drammatica, una ‘casistica’ di pagine perfette musealmente disposte in sequenza la cui unità, se c’è, è anzitutto stilistica e dunque *unità per contrazione*, ossia particolare e formale (ogni parte risponde ad una stessa forma, a identici criteri compositivi) e non *unità per dilatazione*, vale a dire universale e contenutistica (tutte le parti appartengono a un medesimo contenuto: la storia narrata). Anche quando vi è apparente disponibilità al racconto – tra i convocati spiccano i prototipi, addirittura colossali, di D’Arrigo e Arbasino –, non bisogna cedere a giudizi imponderati: il *principium individuationis* di *Horcynus Orca* o *Fratelli d’Italia* è sempre un fatto stilistico: a generarli è anzitutto una specifica prassi di scrittura che determina micrologicamente ogni ingrediente o porzione testuale, facendo dell’opera – la cui imponenza sconvolge anche per questo – un’estenuante prova di resistenza: son libri, cioè, la cui mole è tanto più esorbitante perché non raccontando quasi nulla, ma divagando o divaricando ogni situazione o frangente a labirinto lessicale e fraseologico, vogliono dimostrare che contrariamente alle “centocinquanta pagine” di un Pizzuto, a una *Centuria* manganelliana o agli

incompiuti gaddiani, sabotati dalla loro stessa lingua, è possibile, con sforzo titanico, protrarre indefinitamente un'*intentio* stilistica assoluta (non si spiegherebbe, altrimenti, come la prima edizione del *monumentum* arbasiniano consti di metà dell'ultima, mentre si capisce che questa avrebbe a sua volta potuto venir ulteriormente rimaneggiata, e poi ancora, e di nuovo, fino a diventare un malloppo potenzialmente illimitato, proprio perché la sua *ratio* non è esaurire una trama ma prorogare interminabilmente uno stile che, di per sé, uniformando ogni contenuto alla sua maniera, può agire sempre e ovunque perché, in fin dei conti, funziona tramutando ogni cosa in sé stesso).

Il 'piglio' dei vari Ragghianti Pizzuto ecc., eccezionalità italiana in cui critica e 'narrativa' convergono dando luogo a una prosa tutta dedita al particolare, andrebbe studiato ragionando diffusamente caso per caso e concependo per ciascun autore di questo 'Novecento eterodosso' adeguate analisi e categorie, purché si muova dal presupposto che tale convergenza annulla di fatto la possibilità del romanzo ordinario inteso come svolgimento articolato di vicende. Di fatto, la *contrazione stilistica* è strategia che impedisce il testo come dinamica di accadimenti.

Cristallizzata sui particolari, la 'prosa d'arte' che si è voluto approcciare è 'maniera' essenzialmente intensiva: risponde cioè all'*intentio* come suprema operazione formale finalizzata alla configurazione di unità stilistiche determinate, gli stilemi, che divengono così i costituenti primari di un testo che, in assenza di *distentio*, non può 'sciorinare' il tempo in racconto. Si pone pertanto un problema che qui non potrà che essere annunciato in forma interrogativa: per la sua convergenza con la critica, questa modalità del discorso letterario in prosa che, come si è visto, non può mai dirsi autenticamente narrativa, non è forse in modo implicito, e perciò ancor più potente, una riflessione sul linguaggio? L'equivalente letterario della critica non finisce cioè per essere, celato nell'impossibile simulazione di un racconto, una sofisticata forma (che spiegherebbe la parentela con la critica d'arte) di *critica del linguaggio*? Si potrebbe allora congetturare una *svolta linguistica* più profonda rispetto a quella, essoterica, promossa dalla filosofia novecentesca: una svolta esoterica che, sotto mentite spoglie, agirebbe formulando la propria critica del linguaggio *more* stilisticamente *letterario*.

Tutto questo per dimostrare la lontananza di Svevo dall'intensività stilistica connaturata a certa tradizione letteraria italiana e ribadire che è proprio questa distanza, cioè un'intrinseca trasandatezza formale, a rendere efficace, e davvero romanzesca

– capace, cioè, di svolgere un racconto e di rappresentare così il movimento morale del mondo moderno – la sua prosa. D’Annunzio e il séguito delle sue elegantissime deturpazioni, ma anche, prima, l’abile contrappunto verghiano tra levatura retorica e vita bassa dei ‘vinti’ *hommes infâmes*, o l’umbratile sacertà di Fogazzaro che, stravolta e annerita, s’esculera nella disperazione di Tozzi: son lignaggi letterari la cui maestria, troppo saputa e di gusto squisitamente sorvegliato, non potrebbe mai assumere l’ambiente borghese per quel che è – anche piatto, spesso umanamente squallido, grossolano negli intenti e che difficilmente muove a faticosa pietà come invece il tragico destino degli ‘ultimi’; serviva, per tutto questo, un temperamento ineducato al ‘letterario’, refrattario all’idea che il vero sentimento del mondo necessiti sempre di sovraccarico stilistico, ma proprio per questo naturalmente prossimo a registrare le ‘cose’ senza smussarle o sentir di dover farle comunque men modeste.

Innanzi agli sconvolgimenti del moderno – crudeltà e accelerazioni del reale, ubiqua impellenza tecnologica e assenza di epifanie liriche, di un ‘senso’ legittimo e condiviso – il romanzo classico, di soluzione ottocentesca, che ancora volesse offrire un’ecumenica ‘visione del mondo’ o il suo sguardo plenario sulla ‘storia’, è divenuto a molti impossibile. Come può esserci ancora romanzo sfaldata l’unità della Coscienza che lo regge, cioè il perno epistemologico, certo di sé stesso, la spola soggettiva da cui, unitariamente, dovrebbe sbrogliarsi il *défilé* delle rappresentazioni narrate? Si è disgregato l’Io dell’autore e così pure il suo mondo: l’unità della messa in scena e del suo coeso svolgimento. Raccontare soltanto diviene velleità troppo candida e infine illegittima. Ma mentre i referenti dell’‘Internazionale modernista’ optano per lo snaturamento del classico – la scomposizione polifonica del punto di vista (Faulkner), un’ipercontaminazione dei registri (Joyce), ecolalia e delirio come moltiplicazione acefala degli stati di coscienza (Belyj), l’ipertesto-*collage* (Dos Passos), la realtà come aporia nera, esiziale e alfine illogica (Kafka), quasi tutte queste cose insieme (ancora Joyce), eccetera –, in Italia l’*impasse* vien da molti (forse i migliori) disinnescata annullando il romanzo nell’exasperato affinamento di quella prosa tutta stile che s’adegua alla disgregazione modernista fondando la sua intensità su di un assunto semplicissimo: *niente da raccontare*. Montale, acuto come sempre, compendia con formula perfetta: “non più romanzi... ma prosa”; ma si recuperi l’intero del suo ragionamento che, ne *Il vento è mutato*, mira a spiegare perché al ‘caso Svevo’ non sia stata inizialmente tributata tutta l’attenzione che avrebbe meritato:

[...] Era difficile, in quel momento, trovare il luogo, il punto d'inserzione di Svevo. D'Annunzio, la *Voce*, la *Ronda*, Panzini, la stessa corrente del naturalismo nostrano, da Verga a Pirandello, avevano portato la prosa italiana a uno sviluppo musicale mirabile per agilità e densità d'impasto. Si era formato, per tutti, non solo per coloro che tendevano alla cosiddetta prosa di arte, all'elzeviro, un mezzo espressivo che pareva cosa mirabile in sé, come testimonianza di una nuova civiltà letteraria, anche a prescindere dai suoi risultati, dalle opere in cui esso si manifestava.

[...]

In un clima così fatto il romanzo, come narrazione temporale che può (dico può) anche non aver bisogno di una prosa appariscente, numerosa, ricca di timbri strumentali, non poteva essere sentito come un 'genere' molto interessante. Non era partita proprio dall'Italia, col Croce, la distruzione dei generi letterari? Il Croce l'aveva proposta con molta misura, con un grano di sale; gli altri critici, spesso anticrociani a parole, l'avevano accettata come una verità assoluta: non più romanzi... ma prosa.¹³⁷

Una pagina critica irrinunciabile la quale, benché in succinto, spiega i fondamentali circa l'evoluzione, in Italia, del rapporto tra romanzo e prosa, o meglio: chiarifica perché una fitta schiera d'artisti abbia risposto alla "distruzione dei generi", dunque anche alla crisi del romanzo ottocentesco, non tanto reinventandolo, ma inseguendo il modello di una prosa che, disinteressata alla narrazione, s'è invece concentrata nell'estremo perfezionamento dei propri mezzi espressivi – ma appunto questa contrazione o *intentio* stilistica è ciò che – l'han mostrato i previ esempi – esattamente per le sue caratteristiche formali non si presta alla "narrazione temporale" del romanzo la quale, viceversa, "può [...] anche non aver bisogno di una prosa appariscente".

Il canone eterodosso italiano ha dunque risposto all'impossibilità del romanzo classico di raccontare l'allucinata agonia della realtà moderna affinando criticamente il proprio stile sino a definire una prosa iperselettiva, cioè fondata su di un'intensiva determinazione dei propri dettagli espressivi. Il problema del romanzo viene quindi risolto abolendone la possibilità. Chi invece, e in solitaria, esplora l'alternativa opposta, cioè una dilatazione (*distentio*) inclusiva della forma romanzo, che diventa omogenea alla modernità per il modo in cui si dimostra in grado di assorbirne *Stimmung* e situazioni registrandoli integralmente senza giudizio o censura, è Svevo il quale, in effetti – motivatissimo il rilievo di Montale – è

[...] romanziere nato, un uomo per cui il romanzo non fu mai un problema da risolvere, una meta da raggiungere, ma una naturale forma del suo spirito.¹³⁸

Spontaneamente alieno a ogni tentativo di "prosa appariscen-

¹³⁷ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., pp. 136-137.

¹³⁸ E. Montale, *Vita di mio marito*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 142.

te”, incapace, per eloquente durezza d’orecchio, anche solo di prefigurarsi una “nuova plastica”¹³⁹ “ricca di timbri strumentali”, cioè la contrazione della prosa in stilemi, Svevo – che nel suo tempo rimane per questo impareggiato – combinava due attitudini per tutti gli altri (salvo, forse, Mann, classico ma demoniaco) inconciliabili: l’istintiva, aproblematica propensione al romanzo e un’inclusiva aderenza alla propria epoca. Mentre per il Modernismo amalgamarsi al *disagio della civiltà* significava destrutturare radicalmente la forma classica del romanzo, in Svevo una scrittura non d’innovazione ma concretissima, anzi: addirittura trascurata, diveniva, proprio per la sua anodina imperfezione, registro perfetto per rappresentare senza sovversione la dozzinale consuetudine del mondo e la sua *psicopatologia da vita quotidiana*. Svevo, cioè, riesce inaspettatamente a incorporare la realtà nel testo senza mai forzarsi alle calcolatissime sregolatezze dell’avanguardia formale a lui coetanea. C’è forse, in questo carattere, un’inflexione ancora una volta triestina: non essere italiani (ed essere, perciò, insofferenti a troppa prestidigitazione stilistica) ma nemmeno davvero europei (per partito ostili al ‘classico’, tanto da dover a tutta forza sconvolgerlo). Il “signor Schmitz” non è né l’uno né l’altro: pur rifiutandosi ai granulosi ‘manicaretti’ dello stile non sente l’esigenza di disfare quell’ordinario ‘romanzo della Coscienza’ che rimane anzi per lui una doppia vocazione naturale: propria ma anche delle cose che, falsificate dall’Io, si prestano come tali al racconto. La naturale Tempestività di Svevo è frontiera letteraria alternativa e in qualche modo di cerniera tra l’inconvenzionale Inattualità degli stilisti peninsulari e l’incalzante Attualità del modernismo continentale e anglofono.

A distanza di vent’anni (ventuno, per la precisione) dalla sua morte, Montale riconsidera l’eredità del “maestro” alla luce dei più recenti sviluppi della prosa in Italia che, nella fattispecie neorealista (ed egli pensa chiaramente a Moravia e, semmai, Carlo Levi), gli pare abbia finalmente recepito – e dunque messo a frutto – la precoce semina sveviana:

Non c’è dunque più dubbio: in vent’anni il nostro gusto ha avuto una nuova scossa. Svevo – e con lui i neo-realisti più giovani – hanno fatto scuola, e in Italia va decadendo il culto di una prosa ricca, ghiotta, di una prosa bella ma non funzionale, bella ma non utilizzabile fuor di un genere (il poemetto in prosa) pochissimo fortunato da noi, se non vogliamo confonderlo col saggio che è altra cosa.¹⁴⁰

L’incapacità di romanzo della “miglior parte” della scrittura ita-

¹³⁹ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 136.

¹⁴⁰ Ivi, p. 137.

liana novecentesca è data proprio dal fatto che si tratta (‘Eusebio’ è anche qui d’esemplare incisività) di “prosa bella ma non funzionale”, “prosa ricca, ghiotta” (quanto Gadda e derivati, quanto Longhi...!) che, vien detto – sbagliando, ma è rivelatore – potrebbe funzionare col genere *à la page* per eccellenza, il poemetto in prosa di derivazione rimbaudiana, oppure, ma s’ esce così, a parere del poeta, dal ‘letterario’ in senso stretto, colla saggistica. Sbagliando, si contesta, anzitutto perché circostanza italiana è quella di uno sperimentare che ha prodotto prosa d’arte falsamente narrativa le cui pagine, sorta di condensatori ad altissimo voltaggio stilistico, funzionano, a ogni effetto, come poemetti in prosa. (Pur non considerandole, Montale non ignorava le *scene de La pietra lunare* e gli altri *Massimi sistemi* di Landolfi, che a quest’intento rispondono). Va poi aggiunto che il gusto (per giunta tutt’altro che realistico, anzi se non fantastico fantasticato) per *la pagina in sé* vedrà generarsi, Landolfi ancora una volta antesignano, una sorta di crittografico ircocervo d’ipotesi e sostanze critiche e narrative che, di fatto, trasmuterà geneticamente la forma-testo in un conglomerato di letteratura e teoria, di racconto e saggio (*apex* più ovvio Manganelli), posto che, e questo pure Montale non prevede, anche il saggio *tout court*, se è quel che fa un Raggiante, è anzitutto prova di abilità poetica, altro genere dove la “prosa bella ma non funzionale” dà mostra di funzionar benissimo.

Ciò che pur sempre manca, anche includendo l’*intentio* stilistica di prosa d’arte, critica e letteratura come teoria, è il romanzo, opzione che tutt’e tre escludono perché, essenzialmente, condividono, quale profondo orientamento formale, una volontaria incompetenza narrativa.

“*Ce qui importe, ce ne sont point les personnes: mais les choses*”. “Grande, onesta, semplice e silenziosa”¹⁴¹: Nietzsche riporta questa massima di Lazare Carnot con accalorato entusiasmo perché disinnesca il privilegio antropologico (l’esistenza umana come valore) su cui, da ultimo, fa leva ogni pregiudizio morale. “*Wer Menschheit sagt, will betrügen*” – “Chi dice umanità cerca d’ingannarti”¹⁴² è, in parallelo, la sentenza demistificatrice di Proudhon ripresa da Carl Schmitt per neutralizzare la falsa coscienza di chi, vestendo infidi panni umanitari, vuole in verità soltanto imporre il proprio predominio. Perciò mettere al centro, anziché le dure cose nella

¹⁴¹ F. Nietzsche, *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, Chemnitz 1881, tr. it. di F. Masini, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano 2004, 167, p. 123.

¹⁴² C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, München und Leipzig 1932, p. 42.

loro gloriosa inemendabilità – agendo semmai strategicamente su di esse –, un'ipotetica preservazione della dignità umana (stabilita da chi, e a che pro?) significa semplicemente legittimare la volontà di potenza dell'autorità che, dietro *al proprio modo* di concepire il meglio per l'uomo, vuol così solo promuovere subdolamente sé stessa: la propria influenza, il proprio diritto al potere. Chi aspira a imporre le proprie prerogative al mondo, seleziona, dell'ordine delle cose, solo ciò che conviene al suo progetto – e istituisce un'artificiosa gerarchia di valori coerente con quel che desidera ottenere; dopodiché, la propaganda come 'buona' e 'vera' per arruolare alla sua causa il maggior numero di adepti.

Equivalente letterario di quest'impostazione è qualsiasi approccio intenda pubblicizzare una prospettiva morale sul mondo e che, per far questo, prenda partito per l'uno o l'altro atteggiamento, arrivando addirittura a trascegliere, nell'universo delle contingenze, solo quelle che si attengono al modello. Sono i romanzi dove la convinzione morale delle "persone" prevale sulla natura delle "cose": i peggiori.¹⁴³

Svevo, viceversa, per sua tempestiva aderenza al mondo concepisce la letteratura come *riscontro*. Ben fa, dunque, Montale, a intrupparlo nella tradizione "degli scrittori di cose"¹⁴⁴, dove primatista non è per noi (come invece per lui) "Balzac" ma Stendhal al quale, in effetti, anche il poeta, affiancandolo altrove al triestino, riconosce quella disinvolta eppur "arida chiaroveggenza interiore"¹⁴⁵ ch'è sintomo (già rohmeriano) del disincanto che permette render conto di quel che accade senza intromettersi vincolanti valutazioni etiche. E Stendhal, "ateo onesto", agevola si torni su Nietzsche, che a sua volta lo elogia perché "[...] uno dei casi più belli della <sua> vita [...] è impagabile per il suo occhio preveggen- te di psicologo, per la sua presa sui fatti"¹⁴⁶, caratteristica,

¹⁴³ Attenzione, non si vuol affatto negare che la dimensione del romanzo, la sua atmosfera, sia l'ambito della *moralità*: è tutt'altra cosa, però, rispetto a prender manzonianamente partito per un'idea o confessione morale, quel che, ad esempio, accade in Tolstoj, cioè un resoconto inclusivo di antinomie etiche che, incarnate da caratteri in conflitto, agiscono in opposizione, l'una, dunque, 'togliendo' l'altra, sicché il contrario di ciascuna è sempre parte integrante – perciò integrata dal testo – della verità dell'altra. In altre parole: nei grandi romanzi – come nella 'vita', del resto – hanno sempre tutti torto – e moralità non è selezione di atteggiamenti o fatti più 'degni' di altri, ma messa in mostra degli insolubili conflitti tra personaggi più o meno convinti di sé che, nelle proprie azioni e recriminazioni, hanno tutti diversamente torto.

¹⁴⁴ E. Montale, *Il vento è mutato*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 139.

¹⁴⁵ E. Montale, *Italo Svevo*, in E. Montale, I. Svevo, *Lettere con*, cit., p. 116.

¹⁴⁶ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., pp. 41-42. Laddove Montale parla di "chiaroveggenza interiore", Nietzsche di "preveggenza" psicologica. *Corrispondenze...* C'è peraltro un penetrante passaggio lukácsiano che, pur senza citare Stendhal, s'attaglia alla perfezione per descrivere, non senza risonanza col passo nicciano da *Ecce homo*, quel che la sua scrittura realizza: "Si tratta della necessaria conseguenza del dominio dei mezzi espressivi da parte

quest'ultima, ben estendibile allora anche alla tempestiva inclusività sveviana, della quale, rimeditando Spinoza, si potrà dire, con chiosa crediamo adatta, appunto, allo scrittore di cose, ch'essa ottempera al seguente 'precetto': *Humanas actiones ridere, non lugere, neque detestari, sed describere...*

Ma s'è così, la "vera presa sui fatti", che non giudica né esclude nulla, non implica – ed è questione incandescente, per capire che cosa sia davvero non tanto legittimo, ma sensato raccontare – che ogni cosa – evento situazione carattere – abbia di per sé dignità letteraria, che sia dato scrivere di tutto senza selezione, che il romanzo in quanto registro del mondo sia quanto di più lontano dalla pura 'prosa d'arte' – e così dalla critica e dalla letteratura come teoria, che selezionano i propri dettagli con iniziatica intransigenza – e debba invece, smitizzata ogni elitaria pretesione stilistica, occuparsi di qualsiasi cosa, trasferendo in scrittura tutto quel che il mondo ha da offrire? Non è forse la più rigorosa conseguenza della secolarizzazione moderna il fatto che non ci siano luoghi privilegiati per lo 'spirito' – che cioè il pensiero agisca e si riveli in ogni 'realtà'? Assumendo questa prospettiva come scontata – e l'opzione opposta come forma dopotutto inconsistente di 'snobismo', che è quanto fanno gli alfieri dell'indistinzione tra cultura 'alta' e 'bassa', dunque, oggi, della dignità teorica di 'pop' e dintorni –, il rischio è d'incappare in altra imponderata conseguenza: la soppressione della legittimità del giudizio di gusto la cui condizione di esistenza e esercizio è proprio la non equivalenza dell'intensità estetica dei fenomeni. Per il gusto, cioè, non tutti gli oggetti della 'cultura' sarebbero rilevanti allo stesso modo. Ciò non significa, tuttavia, voler a forza insistere sull'idea tutta teologica vi siano porzioni di materia inspiegabilmente escluse dallo 'spirito'; si potrebbe anzi limitarsi a dire che il contrario è evidenza ontologica, dunque tesi non da rigettare, mentre solo su di un piano rigorosamente estetico le cose starebbero altrimenti e oggetti neutralmente identici quanto all'essere entrambi pensiero 'cosalizzato', dunque, come tutto quel che è, sinoli di materia-pensiero, potrebbero altresì distinguersi per una minore o maggiore coerenza compositiva, per l'intensità o l'assenza, nel loro aspetto determinato, di 'bellezza'.

La concezione sveviana alimenta questo genere di considerazione perché, per via della sua tempestiva inclusività, potrebbe essere

della psicologia: lo sgretolarsi di ogni certezza circa i presupposti umani dei valori, la scoperta della loro sostanziale inconsistenza; ed è la conseguenza altrettanto necessaria del dominio dello stato d'animo: l'affliggersi impotente per le sorti di un mondo in sé privo di essenza, lo sbiadito, monotono luccicare di una superficie in via di decomposizione – questi gli aspetti di una situazione di fatto, in cui detta legge un'arte di mestiere" (G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 112).

compresa come l'avvio, capace fin da subito d'esiti avanzatissimi, di una secolarizzazione letteraria cui conseguenza è l'elaborazione di una prosa che proprio rinunciando allo stile come fondamento oggettivo dell'espressione esteticamente legittima (ossia alla teologia del giudizio di gusto) diviene capace di recepire il mondo integralmente, dunque di rappresentarlo in ogni sua realtà e suo dettaglio.

La prosa del mondo, per poter essere scritta, ha bisogno d'inclusione: che l'intransigenza formale non sia d'impedimento e induca a rigettare imprescindibili frangenti di realtà. La prosa-romanzo non può che esistere contro l'assolutizzazione dello stile: *la prosa contro lo stile* – ma non è per l'appunto quest'opposizione produttiva il nucleo portante del *Carteggio* Svevo-Montale, ciò che lì per la prima volta implicitamente si teorizza quale formula del romanzo moderno?

Per il grande scrittore che, a differenza degli inattuali, degli stilisti a ogni costo, sia sufficientemente magnanimo da voler farsi narratore, pare non rimanga altra scelta: perché il mondo in atto pervada la sua opera deve saper desacralizzare il proprio stile. Forse, financo, rinunciarvi.

Bibliografia

- Agostino, *Confessioni* (5 voll.), a cura di M. Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla (Mondadori), Milano 1992-1997.
- Agostino, *Le confessioni*, tr. it. di C. Vitali, BUR, 1994.
- Baldi, V., *Zeno dopo Freud*, in “Studi Novecenteschi”, 39, n. 84 (2012), 345-370.
- Barison, M., *Flusso e montaggio. La dimensione cinematografica*, in B. Giacomini, F. Grigenti, L. Sanò (a cura di), *La passione del pensare*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 243-266.
- Bene, C., Ghezzi, E., *Discorso su due piedi (il calcio)*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Bonora, E., *Recensione a Italo Svevo-Eugenio Montale*, Carteggio, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 154, n. 486 (1977), p. 309.
- Borges, J. L., *Evaristo Carriego*, in *Tutte le opere* (2 voll.), a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, I, pp. 181-284.
- Biasin, G. P., *Il vento di Debussy. Poesia e musica in Montale*, in “Rivista di Studi Italiani”, n. 2 (1983), pp. 50-74.
- Blasucci, L., *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002.
- Carrai, S., *Come nacque La coscienza di Zeno*, in “Studi Novecenteschi”, 25, n. 56 (1998), pp. 239-256.
- Cattaneo, G., *Svevo e la psicoanalisi*, in “Belfagor”, 14, n. 4 (1959), pp. 454-460.
- Cavaglion, A., *Italo Svevo*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- Contorbia, F., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Pendragon, Bologna 1999.
- de Rogatis, T., *Montale e il classicismo moderno*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2002.
- Deleuze, G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985.
- Freud, S., *Die endliche und die unendliche Analyse*, in “Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse”, 23 (1937), pp. 209-240.

- Freud, S., *Gesammelte Werke* (18 Bde.), hrsg. von A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1999, XVII, tr. it. di R. Colorni in *Opere* (12 voll.), a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1982, XI.
- Gazzola, G., *Montale, the Modernist*, Biblioteca dell'“Archivum Romanicum” (Serie I: vol. 464), Olschki, Firenze 2016.
- Genco, G., *Italo Svevo. Tra psicanalisi e letteratura*, Guida, Napoli 1998.
- Ghidetti, E., *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- Giannangeli, O., *Metrica e significato in D'Annunzio e Montale con una lettera autografa di Montale* (“Athenaeum”, 14), Solfanelli, Chieti 1988.
- Gioanola, E., *Un killer dolcissimo. Indagine psicoanalitica sull'opera di Italo Svevo*, Mursia, Milano 1995.
- Heidegger, M., *La metafisica come storia dell'essere* (1941), in *Nietzsche*, Günther Neske, Pfullingen 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 2005, pp. 863-910.
- Husserl, E., *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Husserliana X), Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, tr. it. a cura di A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werkausgabe* (12 Bde.), hrsg. von W. Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, III, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, *Critica della ragion pura* (2 voll.), Laterza, Bari 1972.
- Lavagetto, M., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1986.
- Lavagetto, M., *Freud la letteratura e altro*, Nuova ed. riveduta, Einaudi, Torino 2001.
- Lonardi, G., *Due note per Montale: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia*, in “Studi Novecenteschi”, 6, n. 17/18 (1977), pp. 227-240.
- Lukács, G., *Theorie des Romans*, Paul Cassirer, Berlin 1920, tr. it. a cura di G. Raciti, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999.
- Lukács, G., *Theorie des Romans*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1984.
- Luperini, R., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in “Allegoria”, n. 63 (2011), pp. 92-100.
- Marchesi, V., *Eugenio Montale critico letterario*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Mengaldo, P. V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Montale, E., *Gozzano dopo trent'anni*, in “Lo Smeraldo”, n. 5, set-

- tembre 1951, pp. 3-8.
- Montale, E., *Intervista Immaginaria*, in “La Rassegna Italiana”, n. 1, Gennaio 1946, pp. 84-89; reperibile in riedizione in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp. 561-569.
- Montale, E., *Storia dell’araba fenice*, in “Corriere della Sera”, 29 marzo 1951.
- Montale, E., Svevo, I., *Carteggio*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976.
- Montale, E., Svevo, I., *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, De Donato, Bari 1966.
- Musatti, C., *Svevo e la psicoanalisi*, in “Belfagor”, 29, n. 2 (1974), pp. 129-141.
- Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872, tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2018.
- Nietzsche, F., *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, Weimar 1908, tr. it. a cura di R. Calasso, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2019.
- Nietzsche, F., *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, Chemnitz 1881, tr. it. di F. Masini, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, Adelphi, Milano 2004.
- Nietzsche, F., *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Leipzig 1874, tr. it. di S. Giametta, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2019.
- Orelli, G., “*Attraversare D’Annunzio*”, in *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 5-16.
- Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992³.
- Peritore, G. A., *Le prime letture di Eugenio Montale*, in “Belfagor”, 19, n. 3 (1964), pp. 275-294.
- Pizzuto, A., *Sinfonia*, in *Opere di Antonio Pizzuto* (4 voll.), il Saggiatore, Milano 1974, III.
- Ragghianti, C. L., *Profilino popolare di Cosimo Rosselli*, in *Miscellanea minore di critica d’arte*, Laterza, Bari 1946.
- Ragusa, O. (ed. by), *Montale-Svevo*, Special Number of “Italice”, 55, n. 4 (1978).
- Ricœur, P., *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, Paris 1983.
- Saccone, E., *Recensione a Italo Svevo-Eugenio Montale*, in “MLN”, 82, n. 1 (1967), pp. 123-127.
- Saccone, E., *Svevo, Zeno e la Psicanalisi*, in “MLN”, 85, n. 1 (1970), pp. 67-82.

- Saccone, E., *Ancora su Svevo e la psicanalisi*, in “MLN”, 90, n. 1 (1975), pp. 127-136.
- Sanguineti, E., *Documenti per Montale*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 54-61.
- Schiaffini, A., *Antilirismo del linguaggio della poesia moderna*, originariamente in G. Devoto, B. Migliorini, A. Schiaffini, *Cento anni di lingua italiana (1861-1961)*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1962, riproposto in A. Schiaffini, *Mercanti – Poeti – Un Maestro*, Ricciardi, Napoli 1969, pp. 132-151.
- Schmitt, C., *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, München und Leipzig 1932.
- Singh, G., *Recensione a Italo Svevo-Eugenio Montale*, in “Books Abroad”, 41, n. 1 (1967), pp. 84-85.
- Staley, T. F., *Italo Svevo and the Ambience of Trieste*, in “Modern Fiction Studies”, 18, n. 1 (1972), pp. 7-16.
- Svevo, I., *La coscienza di Zeno e “Continuazioni”*, a cura di M. Lavagetto, Einaudi, Torino 2019.
- Tarkovskij, A., *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.

Atmospheres and Environments: Prolegomena to Inhabiting Sensitive

di Aurosa Alison

ABSTRACT

My attempt in this paper is to illustrate some of the major developments in current phenomenological aesthetic research in the field of *Atmospheres*, showing how this concept has first consolidated through phenomenological approaches and has then concretized in the context of contemporary architecture. A main issue in this regard is the theoretical-philosophical basis on which the new contexts of this project are based and are therefore marked by a sensitive and perceptive approach toward the inhabited space. Through the concepts of experience, sensitive perception, and predisposition to places I will investigate how *Atmospheres* today represent an aesthetic way to interpret not only the inhabited space, but also the architectural project in modern and contemporary architecture.

KEY WORDS

Atmospheres, Experience, Phenomenology, Senses, Architecture.

1. Introduction

Architectural structures provide, I should imagine, the perfect *reductio ad absurdum* of the separation of space and time in works of art. If anything exists in the mode of “space-occupancy,” it is a building. But even a small hut cannot be the matter of esthetic perception save as temporal qualities enter in. A cathedral, no matter how large, makes an instantaneous impression. A total qualitative impression emanates from it as soon as it interacts with the organism through the visual apparatus. But this is only the substratum and framework within which a continuous process of interactions introduces enriching and defining elements. The hasty sightseer no more has an esthetic vision of Saint Sophia or the Cathedral of Rouen than the motorist traveling at sixty miles an hour sees the fitting landscape. One must move about, within and without, and through repeated visits let the structure gradually yield itself to him in various lights and in connection with changing moods. I may appear to have dwelt at unnecessary length upon a not very important statement. But the implication of the passage quoted affects the whole problem of art as experience. An instantaneous experience is an impossibility, biologically and psychologically. An experience is a product, one might almost say a by-product, of continuous and cumulative interaction of an organic self with the world (Dewey 1934, p. 220).

In *Art as experience*, the American philosopher John Dewey introduces a fundamental concept for aesthetics, that of the experiential involvement aroused by a work of art. Architecture, which falls within the typical classification of the arts started with Aristotle, becomes a sort of canvas upon which to interpret the importance of the space experienced as a constituent part of a building or a project. In Dewey’s statement, however, a difference exists between instantaneous impression and qualitative impression. These do not correspond to a single visual perception but to a whole system that Dewey defines as a: “continuous and progressive interaction of an organic self” (Dewey 1934, p. 417). This means that the *organic self* is nothing other than the sensory apparatus that distinguishes the human being.

To a similar extent, Finnish architect Juhani Pallasmaa has re-

cently underlined the importance of sensory interaction in the enjoyment not only of a work of art but also of architecture (Pallasmaa 2019). According to Pallasmaa, the sphere of visibility has dominated the architectural project for a long time, denoting characteristics linked to a merely qualitative contextualization. The turning point is represented by the introduction of the sphere of experience as a further cognitive channel of the work and therefore of the architectural project. Odours, sounds, textures, light and wear-and-tear identify every place with respect to which the architect's task changes considerably. These interactional scheme falls today within the design dimension. This approach opens up to a new perspective concerning what we understand as the *experience of space*: it is an *aesthetic phenomenology* that allows us to theorize what happens. In this regard I will introduce in the world of Architecture the concept of *Atmosphere* as a “qualitative-sentimental prius, spatially effused, of our sensory encounter with the world” (Griffero 2017, p. 13). Atmosphere can play a major role in the design of a house as well as a setting, scenography or public space.

2. *What is Atmosphere? What are its Aesthetic Extremes?*

Before analyzing the notion of *Atmosphere* in purely phenomenological-aesthetic terms and contextualizing it in the world of Architecture and inhabiting, it is necessary to introduce some philosophical and historical references to the term (Griffero 2018). In this regard, it is worth considering the pre-existing concept of *Stimmung* (mood), a term coined by Georg Simmel in his essay on the *Philosophy of Landscape* (Simmel, 1913), whose meaning comes close to that of the modern term atmosphere.

According to Simmel, the sensory perception of nature cannot be solely determined by the visual field: it is part of the common mistakes that hinder understanding of the figurative arts, indeed of visibility in general, the fact that one seeks the spiritual tonality of the landscape only in those general concepts of literary and lyrical feelings. Therefore, a complete reception of the landscape from the totalizing factor of the *Stimmung* appears necessary:

We say that a landscape arises when a range of natural phenomena spread over the surface of the earth is comprehended by a particular kind of unity, one that is distinct from the way this same visual field is encompassed by the causally thinking scholar, the religious sentiments of a worshipper of nature, the theologically oriented tiller of the soil, or a strategist of war. The most important carrier of this unity may

well be the 'mood', as we call it, of a landscape. When we refer to the mood of a person, we mean that coherent ensemble that either permanently or temporarily colours the entirety of his or her psychic constituents. It is not itself something discrete, and often also not an attribute of any one individual trait. All the same, it is that commonality where all these individual traits interconnect. In the same way, the mood of a landscape permeates all its separate components, frequently without it being attributable to any one of them. In a way that is difficult to specify, each component partakes in it, but a mood prevails which is neither external to these constituents, nor is it composed of them. (Simmel 2007, p. 26)

What excites my interest is the sense according to which the *Stimmung*, understood as the faculty of perception, *imbues* the totality of spiritual content, i.e., individual elements of a perception of the sensible. The *Stimmung* exists with respect to the context in which it manifests itself; it does not detach itself from the landscape, nor does the landscape stand out without its intercession. This spiritual tonality, as Simmel defines it, is already inherent in being and is indissolubly linked to its own formal unity. This means that openness to a sensitive experientiality is at the basis of a predisposition common to all, in *feeling* a landscape as well as a place.

In this regard, Simmel examines the question of the *metropolis* as an almost dystopian container of Modern society. In *The Metropolis and the Mental Life*, he illustrates how the environment is intertwined with subjective psychic forces, in order to describe, even in the world of the early twentieth century, how the subject can interact with his own city: "The psychological basis of the metropolitan type of individuality consists in the intensification of nervous stimulation which results from the swift and uninterrupted change of outer and inner stimuli" (Simmel 1950, p. 409).

The alternation of what happens in the metropolis, with its rhythms and dynamics, is reflected in the spirit that remains influenced in its decisions or activities by this halo – a spiritual tenor that we could also define as *atmosphere*. To the extent that the metropolis creates precisely these last psychological conditions – at every crossing of the road, in the rhythm and variety of economic, professional and social life – it creates a profound contrast in the sensory foundations of psychic life or in the amount of consciousness that it requires of us because of our organization as beings that stand out; a contrast which leads it to oppose the provincial city or country life, with the slower, more habitual and unaltered rhythm of the sensory-spiritual image that these involve (Simmel 1950, p. 409).

On Simmel's account, the sensory tenor of psychic life depends on the reality of the city, as well as the spiritual tenor of the landscape. In both cases, there is a relationship between the *immersive*

and receptive character of reality. It is in this sensitive experience that we can find the first hints of the concept of atmosphere, a reversible concept that depends on different contexts and is created from time to time with regard to the various events by which it is aroused. Depending on the context, the atmosphere functions sometimes as a neutral and descriptive expression of a situation (concerning people, spaces and nature) and sometimes is evaluated through qualifying adjectives (there are tense, relaxed, gloomy atmospheres, etc.). In any event, in the contemporary debate the atmosphere is not intended simply as a decorative aspect of life, but rather as a feeling or affection that is not private or internal but rather objectively and spatially diffuse, so that it “imbues” the situation in which the perceiver finds himself and involves her affectively (Griffero 2018).

The atmosphere is therefore to be understood as a *mood* that covers each one of us according to the circumstances in which we find ourselves. The concept of atmosphere was initially introduced into a theoretical system by the first psychiatric conception put forward by Hubertus Tellenbach and in the new phenomenology by Hermann Schmitz. Later, it gained an important role in aesthetics thanks to the philosopher Gernot Böhme. The perceptual condition is at the basis of the constitution of atmospheres, which represent the sensitive properties that we all possess: “Across the whole world of human life they run under the sign of the atmosphere, as well as in the animal kingdom under the sign of the olfactory, many invisible yet selective and effective frontiers” (Tellenbach 1968, p. 56).

The perceptive point of view, apparently in an opposite sense, becomes the way in which our affective conditions are mixed with the bodily conditions aroused from the outside. In this way, it occurs to us that we develop an experiential repertoire of atmospheres that are not only passively perceived but begin to be part of our everyday life (Griffero 2014b, p. 31). The perception of atmospheres – of emotionally intoned spaces – constitutes however only our initial perception. Indeed, we generally go beyond it to orient ourselves in the crowd of objects of our time or in the context of the postponement of our road signs (Böhme 2001). By introducing the concept of atmosphere into the context of everyday reality, *Böhme* underlines its strong connection with space. There are two ways of appreciably experiencing space and the atmosphere that is created in it, what he calls the *ingressive* and the *contrastive experience*:

Both contrastive and ingressive experiences are appropriate to study atmospheres: the specificity of atmospheres is best experienced when their characters are offset, that is, before they have already, as part of all that surrounds one evenly, sunken into inconspicuousness. Thus, for example, they are experienced in contrast when one finds

oneself in atmospheres diametrically opposed to one's own mood, or upon entering when changing from one atmosphere to another. Atmospheres are then experienced as impressions, namely, as a tendency to induce a certain mood. (Böhme 2017, p. 125)

In the case of ingressive experience, space plays a fundamental role, acting as a container of a reality that happens starting from the perception of the subject at stake. The atmosphere is created through access to a given place. For example, the solemn atmosphere of a church inside of which a religious event is taking place can only be recreated starting from the conjunction of the space with the event and the fruition of reality.

We have described the discovery of atmospheres, and with that the objective expression we make of them, first of all in terms of ingression, that is, on the basis of spatial access. But there is also another experience of atmospheres, the one that is based on discrepancy ... Oppressed by mourning, I can for example experience a serene spring day as clearly discrepant with the specific way I feel. It is an experience that has something paradoxical when you want to understand the perception of atmospheres as a sort of phenomenon of resonance. (Böhme 2010, p. 85)

A very interesting aspect of the contrastive experience is the concept of *resonance* through which we have “our” experience of the atmosphere. This is a sort of *glossy rêverie* that is not directly connected to the concept of remembrance but to an activation of the experience itself every time we find ourselves at a certain juncture. The distinction between these ways of experiencing illustrates a system of atmospheres in which *space* and *memory* give rise to an objective experience of reality.

3. *Living the Atmospheres: The Experience of Space in the Atmospheric Experience*

Since the feelings of atmospheres are spatialized, it may be worth introducing in this aesthetic contextualization the phenomenological question of the lived space, understood as experienced and consequently inhabited.

Since the early twentieth century, many philosophers have considered the question of the predimensional space, that is, a space of experience linked to a precise *sensation* of the same. With this expression, I mean that the concept of predimensional space refers to a precise sensation denoted by an event within the spatial context: a sort of “spaces without area”:

There are, however, also spaces without area. One example is the space of sound.

I am thinking not so much of the signals for direction and distance relating to the source of the sound, but rather of the space spanned by the rhythmic and tonal movement suggestions of the sound, such as piercing noise, diminishing echo, rising and falling, pressing and circling, everything that jumps from the sound to those who are dancing and marching, likewise of the synaesthetic mass properties of the sound as a far-reaching, sonorous resonance of a gong or a shrill, sharp whistle, etc. The sound has volume, but not a three-dimensional volume, because there are no areas. Very close to it is the area less space of the readily remembered silence, which as a ceremonial silence is broad and dense, as an oppressive silence is close and even denser, as the silence of an untouched morning is broad and delicate. (Schmitz 2016, p. 3)

To mention some of the most significant texts of the first half of the twentieth century that agree on this phenomenological aspect understood as a sensitive living experience and a first approach to lived space, we can cite Martin Heidegger's *Sein und Zeit* (1927) and *Bauen, Wohnen, Denken* (1951), Maurice Merleau-Ponty's *Phénoménologie de la perception* (1945), Gaston Bachelard's *La Poétique de l'espace* (1957), Otto Friederich Bollnow's *Mensch und Raum* (1963) and Christian Norberg-Schultz's *Existence, Space and Architecture* (1971) and *Genius Loci* (1980).

Since my aim here is to focus on some precise stages in the involvement of a *phenomenology of the sensitive* in the world of living and on the constitution of the extremes of an *atmospheric* conception of inhabiting, I will focus on Heidegger's *ontological* question of *Dasein* as a starting point towards a different approach to reality, beginning with a directly proportional awareness of *spatiality*. I will then move on to the question of *intimate space* in Gaston Bachelard, arguing for it through the philosopher's analyses of *intimate immensity* and *dreamlike space* in such a way as to reflect a further version of *atmospheric space*.

“Spaces receive their essence not ‘from’ space, but from places” (Heidegger, 2001b). Starting with Martin Heidegger, the concept of spatiality undergoes a change of direction. In his prescient environmental vision, we find the extremes for a certain emotional tonality that plays an important role in the question of the living and *Dasein*: the fundamental ontology of being there. *Beingness/Dasein* belongs to us apriori and foreshadows the *experience* of reality that surrounds us. In the twelfth paragraph of *Being and Time*, Heidegger addresses the fundamental relations between *Dasein* and *being in the world*. These are both ways by which *Dasein*'s Being takes on a definite character, and they must be seen and understood a priori as grounded upon that state of Being which we have called “Being-in-the-world. An interpretation of this constitutive state is needed

if we are to set up our analytic of Dasein correctly". (Heidegger 2001a, p. 78). The "I am in the world" presupposes my existence and my experience of reality.

Nor does the term "Being-in" mean a spatial 'in-one-another-ness' of things present-at-hand, any more than the word 'in' primordially signifies a spatial relationship of this kind. 'In' is derived from "innan", "to reside"? "habitare", "to dwell" [sich auf halten] 'An' signifies "I am accustomed", "I am familiar with", "I look after something". It has the signification of "colo" in the senses of "habito" and "diligio". The entity to which Being-in in this signification belongs is one which we have characterized as that entity which in each case I myself am [bin]. The expression 'bin' is connected with 'bei', and so 'ich bin' ['I am'] means in its turn "I reside" or "dwell alongside" the world, as that which is familiar to me in such and such a way "Being" [Sein], as the infinitive of 'ich bin' (that is to say, when it is understood as an existential), signifies "to reside alongside ...", "to be familiar with ..." "Being-in" is thus the formal existential expression for the Being of Dasein, which has Being-in-the-world as its essential state. (Heidegger 2001, p. 80)

In the concept of *Dasein*, the body of the *individual-entity* is projected onto space, and so its presence in space constitutes the *being-in-the-world*. The *Being-in-the-world* is a structure of Dasein, it is the *spatiality* of Dasein. Space becomes in this way a constitutive part of being and vice versa. Heidegger demonstrates this through three types of spatiality that are respectively illustrated in the paragraphs twenty-two, twenty-three and twenty-four of *Being and Time*: 1) the spatiality of the usable *intra-world*; 2) the spatiality of *being-in-the-world*; 3) the spatiality of Being and space. But what comes closest to the effect of the *feeling* of being-in-the-world is that which concerns the spatiality of Being:

That world of everyday Dasein, which is closest to it, is the environment. From this existential character of average Being-in-the-world, our investigation will take its course [Gang] towards the idea of worldhood in general. We shall seek the worldhood of the environment (environmentally) by going through an ontological Interpretation of those entities within-the-environment which we encounter as closest to us. The expression "environment" [Umwelt] contains in the 'environ' ["um"] a suggestion of spatiality. Yet the 'around' ["Umherhin"] which is constitutive for the environment does not have a primarily 'spatial' meaning. Instead, the spatial character which incontestably belongs to any environment, can be clarified only in terms of the structure of worldhood. From this point of view, Dasein's spatiality, of which we have given an indication in Section 1 2, becomes phenomenally visible. (Heidegger 2001a, p. 94)

Space contributes to make up the world as it constitutes Being. *Being-in-the-world* corresponds to a spatiality that takes into account the space of the world that is constituted thanks to Being. Space does not belong to the body/individual, nor is the world

in space. Space in turn is constituted thanks to *being-in-the-world* which in turn is constituted from *Dasein*.

Twenty years after the publication of *Being and Time*, in his famous 1951 paper delivered in Darmstadt *Dwelling, Building, Thinking*, Heidegger describes the question of building from the concept of *living as being-in-the-world*. According to Heidegger, every construction is aimed at dwelling and vice versa, so that we arrive at dwelling only through construction. The famous statement “Only if we have the ability to dwell, can we build” includes the possibility of knowing how to build from being conscious of experiencing space. Every built space, from houses to power plants, is aimed at man’s habitation. Building already has dwelling in itself.

In fact, according to Heidegger, the τέχνη of architecture indicates the fundamental importance of the *production* of space and the *production* of living. On the other hand, buildings that are not dwellings also remain determined with reference to dwelling, insofar as they are at the service of man’s dwelling. “Thus dwelling would in any case be the end that presides overall building. Dwelling and building are related as end and means” (Heidegger 2001b, p. 144).

In this regard, Heidegger’s position can be strengthened by considering the concept of “place” from the phenomenological point of view. The concept of place is necessary to describe the concept of construction, understood in an existential parallelism with living. From a phenomenological perspective, place is conceived through the relationship of the locus and what happens there: i.e. experiences involving the human being (Seamon, 2020). In this case, the mood of experience is fundamental to understand how the self is involved in the matter of dwelling:

For Heidegger, place and the self are intimately interlocked in the world of concrete work. Not only are tools literal “instruments” that have a functional purpose of their own [...] In such a circumstance, place and self are thoroughly enmeshed, without, however, being fused with each other in a single monolithic whole. (Casey 2001, p. 684)

According to Casey’s interpretation, starting from Heidegger place and self come to be interconnected while maintaining their own identity. Likewise, the concept of building reinforces Heidegger’s thesis:

The focus of ‘Building Dwelling Thinking’ is on the relation between building

and that mode of being-in-the-world that Heidegger refers to by the very ordinary German word *Wohnen* which is usually translated as 'dwelling', but which actually refers, not to any form of special poetic relation (which the term all too readily, if implicitly, evokes), but to that everyday mode of living in the world in which we also find a 'home' in the world, in which we attend to the world and to our place in it. (Malpas 2017, p. 119)

The purpose of architecture, i.e., that of the building, cannot be deatched from that of the place and, above all, of the perception of it. "The question as to what architecture is 'for' (which is, of course, not separable from the question as to what architecture 'is') is thus a question that cannot be answered apart from consideration of the placed character of the human and that question, in turn, depends on a clearer understanding of place itself. In that case, to understand architecture one must also understand place" (Malpas, 2017, p. 120). Once the question of place has been unravelled, we can return to the concept of atmosphere, understood as the experience of a lived emplacement (Seamon, 2020).

"Space is nowhere. Space is in itself like honey in the hive".¹

In 1957, at the height of his career, Gaston Bachelard published *The Poetics of Space*. Not by chance is this text used in many syllabi in architecture and industrial design. This is partly because Bachelard's writing is equally bewitching and extremely clear, but also because we are confronted with a philosopher who was not afraid to break the mould both in the field of epistemology or the history of the philosophy of science and in the aesthetic field of the world of images and reverie. Referring to his spirit, Bachelard is considered a revolutionary figure, a *sui generis* master, able to go deep into the principles of objective as well as subjective reality.

In the *Poetics of Space*, Bachelard affirms the primary importance of imagination as the greatest power of human nature, capable of acting in the depths of our knowledge. This phenomenological analysis of feeling occurs through the highest common denominator that is space. This is a quantified space with respect to the conditions of one's own sensitivity to experience the places of the house as well as those of the world around us. Through the main elements of topoanalysis and topophilia, Bachelard pushes us to appreciate the space that welcomes us, the space that protects us. These are images of a happy space and belong to an intimate space:

I want to examine are the quite simple images of *felicitous space*. In this orientation, these investigations would deserve to be called topophilia. They seek to

¹ Bousquet (1952, p. 92).

determine the human value of the sorts of space that may grasped, they may be defended against adverse forces, the space we love... First of all, as is proper in a study of images of intimacy, we shall pose the problem of the poetics of the house. (Bachelard 2014, pp. 19-20)

In the first chapters, the house represents all images of living, that is, of a space lived I, and one whose memory is preserved especially in poems (Bachelard 2014, p. 16). Arranged on three floors, the house summarizes the archetypal values of being that² develop in vertical order, from the attic representing the values of rationality to the cellar representing those of the unconscious. The journey into the world of living continues through the primordial images of shells and nests, the detailed descriptions of the corners, drawers and chests of drawers, up to the fundamental junction represented by the dialectics expressed in the concept of *intimate immensity*. I am particularly interested in this passage, because I see it as a forerunner with respect to the correspondence with an aesthetic theory of *atmospheres*. Immensity could be defined as a philosophical category of *rêverie*.

In this very dense passage, the fundamental elements for a perception of ingression can be found, in which the contemplation of *grandeur* not only takes on an immersive faculty but even places the *rêveur* in the sign of infinity. The state of mind, described by Bachelard, determines the constitution of an extradimensional space that can be contextualized within a real atmosphere. In this framework, *rêverie* is a dominant faculty because it is incorporated in an instantaneous temporality that refers us back to a predimensional state: “In point of fact, daydreaming, from the very first second, in an entirely constituted state. We do not see it start, and yet, it always starts the same way, that is, it flees the object nearby and right away it is far off, elsewhere, in the space of *elsewhere*” (Bachelard, 2014, pp. 200-1). The elsewhere is to be considered as an “other” space, a dimension that precedes experience. Bachelard illustrates this phenomenon as an *original contemplation*, which reminds us of the concept of *Ur-Phänomenon* in Goethe:

The circumstances which come under our notice in ordinary observation are, for the most part, insulated cases, which, with some attention, admit of being classed under general leading facts. These again range themselves under theoretical rubrics which are more comprehensive, and through which we become better acquainted with certain indispensable conditions of appearances in detail. From henceforth everything is gradually arranged under higher rules and laws which however are not to be made intelligible by words and hypotheses to the understanding merely but at

² See Jung, *Mind and the Earth* (1927-1931).

the same time by real phenomena to the senses We call these primordial phenomena because nothing appreciable by the senses lies beyond them on the contrary they are perfectly fit to be considered as a fixed point to which we first ascended step by step and from which we may in like manner descend to the commonest case of every day experience. (*Farbenlehre – The Theory of Colours*, 1808, par. 175)

In all of us there is indeed a predisposition to appreciably grasp reality, which Bachelard regards as a presupposition for the contemplation of grandeur. Without directly relating the Dewey's theory of aesthetic experience, in his attempt to argue for a phenomenology of immensity Bachelard succeeds in undirectly defining visibility as a by-product of existentialism:

In analyzing images of immensity, we should realize within ourselves the pure being of pure imagination. It then becomes clear that works of art are *the by-products* of this existentialism of the imagining being. In this direction of daydreams of immensity, the *real product* is consciousness of enlargement. We feel that we have been promoted to the dignity of the admiring being. (Bachelard 2014, p. 202)

It is in immensity that the subject becomes aware of himself, that is, through a sensitive experience as well as an original contemplation. In this way, Bachelard also distances himself from German existentialism, which seeks *to throw us into the world*: “This being the case, in this meditation, we are not “cast into the world”, since we open the world, as it were, by transcending the world see as it is, or as it was, before we started dreaming” (*ibid.*). Contemplation is the access key to *internalization* through which we make the experience of greatness our own. And it is here that we find one of the most interesting passages for the contextualization of a precedent of atmospheres:

Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone. As soon we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. It is one of the dynamic characteristics of quiet daydreaming. (*ibid.*)

Using the poetic images of internalized immensity, Bachelard brings us closer to a predimensional world, in which greatness happens to be internalized like a landscape. Among the poets who illustrate the principle of an intimate interiorisation of immensity, Bachelard quotes in primis, Baudelaire, who offers us an examination of the word *vast*; then Rilke, who deals with the enlargement of poetic spatiality through which we perceive in the same way, i.e., a profound expansion of intimacy and correspondingly the rise of greatness. “*Through every human being, unique space, intimate space, open us to the world...*”. Finally, to close such an

intense chapter, Bachelard chooses an image very dear to us in Italy, one taken from Gabriele D'Annunzio's novel *Il fuoco*. It is the hare's gaze at the first light of dawn, intent on *feeling* the nature awakening around it. The surrounding landscape becomes an entire Cosmology that gets graspable through perception alone. The step taken by D'Annunzio allows us to imagine a cathartic moment in which we become one with the immensity – a real *aura*, as well as a unique and unrepeatable *atmosphere*.

An unexpected literary image can so move the spirit that it will follow the induction of tranquillity. In fact, the literary image can make the spirit sufficiently sensitive to receive unbelievably fine impressions. Thus, in a remarkable passage, D'Annunzio makes us see the look in the eyes of a trembling hare which, in one torment-free instant, projects peace over the entire autumnal world. He writes: "Did you ever see a hare in the morning, leave the freshly ploughed furrows, run a few seconds over the silvery frost, then stop in the silence, sit down on its hind legs, prick up its ears and look at the horizon? Its gaze seems to confer peace upon the entire universe. And it would be hard to think of a surer sign of deep peace than this motionless hare which, having declared a truce with its eternal disquiet, sits observing the steaming countryside. At this moment, it is a sacred animal, one that should be worshipped". (Bachelard 2014, p. 224)

The gestation of images of intimate space, immensity, and topophilia would be enough to compare the growing number of *ambiances*. We can add, however, a last image from *The Poetics of space*, that of *oneiric space*. Oneiric space is one that accompanies us in the night, expanding and contracting from the tiny to the infinite, possessing its own dimensions. Bachelard describes it as a spiral intent on wrapping up on itself. We can start from this essential point to understand oneiric space – the space composed of essential envelopes, subject to the geometry and dynamics of winding (Bachelard 1988, p. 153). In the description of the enveloping of the house, of intimate spaces that hold all images of protection we can recognize ourselves. In the oneiric space there is a *willingness to retreat, to become a chrysalis* that creates not only an intrusion into nocturnal life but also a predimension.

Far be it from me to compare unconscious space to what really happens through the perception of places, but in these Bachelardian images we find important cues that precedes the theorization in *The Poetics of space* of images of an intimate space that becomes atmosphere. Space is gaping wide, it opens in every direction, welcoming the infinite possibilities of all the forms that are still to be created. The oneiric space of dawn is invested with a sudden intimate light. In the being that awakens, concentrated imagination is replaced by a will of irradiation: "If a star shines, it is with the sleeper's radiance: a tiny flash on the sleeping retina evokes

an ephemeral constellation, conjuring up confused memories of a starry night “(Bachelard 1988, p. 154).

The intimacy that expands and radiates brings us back to the initial descriptions of an immersive phase of the extra dimension thanks to which we can sensibly experience and above all remember the space that surrounds us.

4. *Designing Atmospheres: Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor*

The Finnish architect Juhani Pallasmaa, Professor at the Helsinki University of Technology (1991–1997), a member of the jury of the Pritzker Prize for Architecture (2009–2014) and a winner of numerous awards including the *Schelling Architecture Prize* in 2014, has written numerous texts and essays on art and architecture. More interestingly for our purposes here, since the mid-1990s Pallasmaa has developed a strong interest in the phenomenological theory of architecture, which led him to enter the world of *atmospheres*.

Among Pallasmaa’s best-known works are *The eyes of skin: Architecture and sense* (1996) and *Questions of perception: Phenomenology of architecture* (1994), written in collaboration with Alberto Pérez-Gomez and Steven Holl. His interest in the relationship between phenomenology and architecture has led Pallasmaa to approach the world of atmospheres, a venture which is mainly illustrated in *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture* (2009). The latest developments of his theory of atmospheres in architectural design can be referred to a systematization of the preconscious dimension of architectural experience in which the concepts of a multisensory nature of perception, architecture as a space of memory and imagination and finally, the experience of the body moving in space (Weisen 2017) are developed.

These are the main themes on which the importance of *lived space* through feeling is based; atmospheres are considered as a sixth senses among the five described by Aristotle, sight, taste, touch, hearing and smell.

To argue for the use of the aesthetic theorization of the concept of atmosphere in architecture, I have chosen to focus on Pallasmaa’s essay: *Space, place and atmosphere: Emotion and peripheral perception in architecture experience* (2014). This essay does not only contain all the fundamental passages of a mutual encounter between the two doctrines, but also many cues referring to the phenomenological theories that we have already illustrated in this

essay. Besides being akin to the theories of Böhme and Schmitz, his philosophical thinking relies on authors such as Heidegger, Bachelard, Merleau-Ponty and Dewey.

Here, I will mainly focus on the paragraphs that Pallasmaa dedicates to the relationship between the world and the spirit, the sensitive appreciation of spaces and places, conscious perception and creative thinking and the relationship between space and imagination. Pallasmaa's position is very clear in relation to the world of atmospheres and also fundamental for understanding the evolutions that have taken place in the last twenty years in the world of aesthetic phenomenology towards an aesthetic approach of architecture.

Already in the introduction one immediately feels the strong importance given by Pallasmaa to the senses in the experience of life. In the epigraph, he inserts indeed a passage from D'Annunzio's collection *Contemplazioni della morte*, taken from a quotation made by Bachelard in *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, a work from 1942, in which the philosopher introduces the fundamental concept of material imagination.

Besides being a great connoisseur of the entire oeuvre of Bachelard, Pallasmaa quotes a verse that illustrates the importance, in the sphere of feeling, of *invisibility* versus mere visibility: "The richest experiences happen long before the soul takes notice. And when we begin to open our eyes to the visible, we have already been supporters of the invisible for a long time"³. This means that from the first moment, according to Pallasmaa, the qualities of space are not solely denoted by visual perception, but rather belong to an extremely complex multisensorial fusion, based on a set of factors that are captured in an instantaneous and synthetic way, as in an atmosphere, an environment, a feeling or an affective tone, *mood*, of the whole (Pallasmaa 2014, p. 230).

By introducing the argument of experientiality through Dewey's theories, Pallasmaa confirms his predisposition to a phenomenological aesthetic research on atmospheres. The references used to illustrate the first passage on the fusion of the world with being concern the illustration of the simultaneous perception of an environment that can be found for example in Merleau-Ponty: "My perception is [...] not a sum of visual, tactile, and audible givens. I perceive in a total way with my whole being: I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all

³ D'Annunzio, G. (1912), *Contemplazioni della morte*, Milano, Fratelli Treves, qtd. in Bachelard, G. (1942), in *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, p. 29, in *Water and Dreams. An Essay on the imagination of Matter*, p. 16.

my senses at once” (Pallasmaa 2014: 231). The immediacy or the instantaneousness of appreciably grasping space (as in the case of Bachelard) involves the being completely through the senses. In the spatial consideration, there is the fundamental contribution of a temporality to the extent that the lived experience implies a precise time. In accordance with the concept of *Genius Loci*, the *spirit of place* represents for Pallasmaa a condition in which the atmosphere assumes its own unique perceptive identity and emotional charge.

In this way, the spatial ambiance is grasped pre-intentionally thanks to the often-underestimated cognitive capacity of our emotions. Another reference to the phenomenological constitution of atmospheres is exemplified by Pallasmaa with respect to the context of the relationship between *space* and *imagination* in which he deepens our innate capacity to grasp them. We are all predisposed to imagine places thanks to the images suggested to us by literature and poetry, but also to elaborate them at night through our subconscious. Dreams are indeed reinterpretations of spaces that we are composing in our mind and that we are directed to experience.

The relationship between the aesthetic concept of atmosphere and the world of architecture lies for Pallasmaa in the conception of a new Gestalt, understood as the form of a principle for the project. This is a capacity that cannot be underestimated in the conception of new spaces that can be lived in and shared. Pallasmaa uses however a polemical tone referring to the world of architecture and its use of the concept of atmospheres: the atmosphere, according to the architects, seems to be considered as something romantic and superficial, a “divertissement”. Moreover, the Western architectural tradition, with its serious inclination, relies entirely on the concept of architecture as a material and geometric object, perceived by a centralized vision. Classic architectural images favour clarity rather than transience and ambiance.

In light of these considerations, we could also cite Pallasmaa’s recognition of Peter Zumthor, one of the first contemporary architects to have introduced the concept of *atmosphere* into *architectural* practice (Labbé 2019). According to Zumthor, a reflection on atmospheres is never disconnected from the architectural project. Together with fundamental elements such as light, materials, sounds, the re-elaboration of memories, memory and reminiscences are part of a totalizing design system. The central pivot is that of emotion: *L’architecture c’est pour émouvoir* (Le Corbusier), and the atmosphere is constituted through the memory of places, as in the

cases of the Mining Museum, the Allmannajuvet Zinc Museum in Norway, the Kolomba Museum in Cologne and the Topographie des Terrors in Berlin.

In *Atmospheres. Architectural environments. Surrounding Objects*, the text of a lecture given in 2003 at the Wendlinghausen Castle Music and Literature Festival on the theme of *Poetic Landscapes*, Zumthor illustrates the important things for creating atmospheres: “Architecture is quality when a building succeeds in touching me emotionally, so where do we start from to design environments that impress us?”⁴

In this *vademecum*, Zumthor addresses an audience of architects, philosophers and researchers, arguing first of all for the importance of instantaneousness. This is an argument that has been so far only developed from a phenomenological and aesthetic point of view, but that must necessarily be part of the architectural project. Drawing on Böhme’s concept of *ingression*, the impression of a building, must be reconciled with entering a space. The atmosphere captures us in perceiving the immediacy of the place: the atmosphere speaks to our emotional perception, that is to say, to the perception that works more quickly because it is the one that human beings need in order to survive. Something inside us immediately tells us if we like something or if we have to keep away from it, without having to think about a situation for a long time. Immediate understanding is immediate emotion or immediate rejection. This is a different kind of linear thought: we perceive atmosphere through our emotional sensibility, which is a form of perception that works incredibly quickly and which we humans evidently need to help us survive (Zumthor 2006, p. 13). Everything in an atmosphere captures us sensibly: the light, the colours, the sounds – like those in a town square at a certain time in the morning. It has unique characteristics that are not only denoted by its geometry but also by the involvement of the reality that develops inside it. The approach to recreate the atmosphere in the architectural project, according to Zumthor, is that of having the *craft* as well as the method, instruments and tools (Zumthor 2006, p. 21).

The first element is a material presence in the architectural work, *the body of architecture*. In assembling the elements, architecture affects the sensorial importance of our experience of them, an *anatomy* that involves membranes and structure. Consequently, quoting Palladio, the second point concerns the

⁴Peter Zumthor and Juani Pallasmaa, “Architecture speaks”, Alvar Aalto University, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>

consonance of materials, that is, the creation of a harmony of the parts in which stone, wood and glass are all part of the same design, with the only condition of making the architecture itself *vibrate*. The third aspect is that of the *sound of the space* that is created thanks to the harmonic involvement of the elements, but also aroused by memory. In this regard, Zumthor shows us some examples of his experiences of sensitive space as a child “the noises my mother made in the kitchen. They made me feel happy... the noises of the grand interior of a railway terminal ... the noises of the town. So, besides vibrating, the building must also resonate: There are buildings that have wonderful sounds, telling me I can feel at home. I’m not alone. I suppose. I just can’t get rid of that image of my mother and actually I don’t want to”. (Zumthor 2006, p. 33).

The fourth element, *the temperature of the space*, is touched not only with feeling but with *sensation*. In this sense, Steel, for instance, gives us the sensation of cold, wood that of heat. A fifth feature regards the *the objects that surround me*, the object as an element that gives *identity* to the space, such as – for my personal reflection – the Neapolitan flip coffee maker – an iconic object that at the same time represents *memory*, *scent* and *taste*. A sixth, very subtle point concerns the spatial condition *between calm and seduction*, a peculiarity that architects should adopt from directors who work with sequences. The architect must insert a sequence of spaces in his project, ready to capture the interest of living in a living room, rather than a corner or a closet “Guidance, preparation, simulation, the pleasant surprise, relaxation – all this I must add, without the slightest whiff of the lecture theatre. It should all seem very natural” (Zumthor 2006, p. 45). The seventh element comes closest to the aesthetic phenomenological issues we have dealt with so far, i.e., the *tension between inside and outside*, where the relationship between the individual and the public sphere, between the private sphere and the public sphere comes into play: “And Suddenly there’s an interior and an exterior. One can be inside our outside. Brilliant and that means equally brilliant- this thresholds crossings, the tiny loop-hole door, the almost imperceptible transition between the inside and the outside, the incredible sense of place...” (Zumthor 2006, pp. 45-6). There are many examples that bring us back to the concept of *intimate immensity*, from Hitchcock’s *Courtyard Window* to Hopper’s *The Morning Sun*. They depict a world that is *half-closed* and at the same time

remains *open* indoors and where the degrees of intimacy can be designed following only scale measurements. The penultimate element is that of *light on things*. Since light is not designed, it is already the opener of the construction, the materials that must envelope it and not vice versa. In the ancient point of the houses, Zumthor writes, there is something *shining*. This image makes me think of the carob tree, the protagonist of Le Corbusier's *Cabanon*. Let's think of the wonderful effect it makes of a light that does not attack but accompanies summer afternoons, a light that plays with shadow, also a factor of atmosphere. The ninth and last element sums up the *job* of the architect, which is to create *environments: architecture as an environment*. People do indeed remember the building, the house, the town square and not the architect. This is because the environments, even before the architecture, represent their experience of sensitive living, in which we find *memory*, *history* and the seasons of life. *Memory* is that *quid* that needs to be added, precisely because it represents the final synthesis of each project, the absolute value of living.

Architecture, after all, is made for our use. It is not a free art in that sense. I think architecture attains its highest quality as an applied art. And it is at its most beautiful when things have come into their own, when they are coherent. That is when everything refers to everything else and it is impossible to remove a single thing without destroying the whole. Place, use, and form. The form reflects the place, the place is just so, and the use reflects this and that (Zumthor 2006, p. 69).

5. *Creating Atmospheres: Possible Scenarios.*

In a recent interview, Juhani Pallasmaa (Amundsen 2018), addresses some fundamental themes of an aesthetic phenomenology in the architectural research on atmospheres. The perfect picture would be that of an architect who first of all interiorizes the project and works in an intimate and multisensory context. The ultimate goal is not that of the building but, as we have already seen, that of its emotional impact. The question that arises spontaneously is thus what the atmospheres in contemporary architecture may be. Going back in time, we could recognize in Modern Architecture a sort of untheorized or declared tradition of the use of atmospheres by the great masters. Pallasmaa suggests Mies van der Rohe's, but to this we would certainly like to add two more: F.L. Wright and

Le Corbusier. Wright's work can be traced back to the concept of organic, external architecture and harmonious integration with nature. It can certainly be counted as an anticipation of a sensitive experience. In the natural atmosphere of Pennsylvania, *Fallingwater*, perhaps the quintessential celebration of the Wrightian creed, in which everything coincides with creation, rises up on the Bear Run Brook embedded in the rocks. Another example is that of Le Corbusier's architecture, which represents the absolute symbiosis of man and proxemics in interior space.

Just think of the Unités d'Habitations in Marseille, or going even deeper into the Cabanon in Cap-Martin. The *buen retiro*, the *petite maison* designed as a gift to his wife, but also a place of devotion for minimalism, for the poetically reactive object and for a precise liberating act with respect to the bourgeois opulence of city life. These are the first suggestions that come to mind, of a first architectural approach to the world of atmospheres, but surely there will be many others into which it would be worth, at a later date, to delve deeper.

Returning to the contemporary context, Pallasmaa cites some interesting examples of atmospheric architecture, including works by the Australian architect Glenn Murcutt, the American Rick Joy, Tod Williams and Billie Tsien, and the Patkau group.

To offer a reading of these architectures, one could start with Murcutt's works, completely immersed in the uncontaminated Australian nature. The *Donaldson House*, built to the north of Sydney, was built to preserve as many trees as possible. In the interior, the brutal, almost wild sense of matter emerges, reminding the owners that they were *selected* to live there. What strikes the viewer about Joy's work is the scenic aspect of the *Desert Nomad House* in the Arizona desert, which fits perfectly into its natural context, becoming part of it. On the other hand, what strikes us about the *Ice Skating Park* in Brooklyn by Williams and Tsien is its material trick, the texture and the choice of a welcome even in the cold elements. The *Hadaway House* of the Patkau group represents a further example of the contingency of materials and shapes that border on the futuristic where the snowy Canadian landscape becomes the landing strip of a strange object, apparently strident, which instead is perfectly immersed its context.

6. Conclusion

Atmospheres reside today in the world of Architecture as a re-

ality that has in fact always existed. The evolution of the sensitive could help us implement our aesthetic abilities – those through which to inhabit our places – in new or revised ways. The semantic, symbolic and identity construct of thought shows how the philosophical system has come closer to the importance of our relationship with an *immersive* reality in which the sensitive approach denotes a cognitive factor and not a by-product of the spirit. The involvement of phenomenology in architectural design does not stop at the principle of formal deconstruction, but appears to be a fundamental glue to connect the creative and proactive aspect of the technique. In this paper, I have attempted to describe the contemporary aspects of this profound reflection on a mutual relationship that I hope will continue over time.

Bibliography

- Aristotle, *Politics*, (ed. by Baker E.), Oxford University Press, Oxford, 1995.
- Amundsen M., *Q&A with Jubani Pallasmaa on Architecture, Aesthetics of Atmospheres and the Passage of Time*, in “Ambiances”, 4 (2018), <https://doi.org/10.4000/ambiances.1257>.
- Bachelard G., *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, transl. by E.R. Farrell, *Water and dreams. An Essay on the imagination of the matter*, Dallas Institute Publication, Dallas, 1982.
- Bachelard G., *L'espace onirique*, in *Le droit de rêver*, Puf, Paris, transl. by J.A. Underwood, *The Right to Dream*, Dallas Institute Publication, Dallas, 1971.
- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Puf, Paris, 1957, transl. by M. Jolas, *The Poetics of Space* M. Jolas, Penguin Classics, New York, 2014.
- Böhme G., *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Böhme G., *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, *Atmospheric Architectures. The Aesthetic of Felt Spaces*, transl. By A. C. Engels-Schwarzpaul, Bloomsbury, London 2017.
- Bollnow O.F., *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Frankfurt, 1941.
- Bollnow O.F., *Mensch und Raum*, Kohlhammer, Stuttgart, 1963.
- Buttimer A., Seamon D., (eds.) *The human experience of Space and Place*, Croom Helm, London 1980.

- Casey E., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- Casey E., *The fate of place. A philosophical history*, University of California Press, California, 1997.
- Casey E., *Between Geography and Philosophy: What does it mean to be in the Place-World?*, in “Annals of the Association of American Geographers”, Vol. 91, 4 (2001), pp. 683-693, <https://doi.org/10.1111/0004-5608.00266>.
- Casey E., *The Complex Identity of Built Place*, “Interdisciplinary Journal of Landscape Architecture”, University of Pennsylvania School of Design, Pennsylvania, 2017, pp. 54-57.
- Dewey J., *The Art as experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934.
- Goethe, W., *Farbenlehre*, 1808, trans. by J. Murray, *Theory of Colours*, London, 1840.
- Griffero T., *Atmospheres. Aesthetics and emotional spaces*, Ashgate, Farnham, 2014a.
- Griffero T., *Atmospheres and Lived Spaces*, in “STUDIA PHAENOMENOLOGICA”, XIV, 2014b, pp. 29-51, <https://doi.org/10.5840/studphaen2014144>.
- Griffero T., *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*, Suny Press, New York, 2017.
- Griffero T., Headword: *Atmosphere* in “International Lexicon of Aesthetics”, Spring Issue, Mimesis, Milano-Udine, 2018.
- Griffero T., *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, London- New York, Routledge, 2019.
- Griffero T., Tedeschini, M., (eds.) *Atmospheres and Aesthetics. A plural perspective*, Palgrave, California, 2019.
- Heidegger M., *Being and Time* trans. by J. MacQuarrie, E. Robinson, Wiley- Blackwell Publishers, New Jersey, 2001a.
- Heidegger M., *Building, Dwelling, Thinking* trans. by A. Hofstadter in *Poetry, Language, Thought*, Perennial Classics, New York, 2001b.
- Holl S., Pallasmaa J., Perez-Gomez A., (eds.) *Questions of perception. Phenomenology of Architecture*, William Stout Publisher, San Francisco, 1994.
- Labbé M., *Entre image et histoire. Atmosphère et création architecturale chez Peter Zumthor*, in “Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg”, n°46 (2019), p. 133-144, <https://doi.org/10.4000/cps.3328>.
- Le Corbusier *Vers une architecture*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1923.
- Le Corbusier *La Ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'au-

- jour d'hui, Paris, 1935.
- Le Corbusier *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Paris, 1946.
- Le Corbusier *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1950.
- Malpas J., *Heidegger's Topology Being, Place, World*, MIT Press, Cambridge, 2006.
- Malpas J., *Heidegger and the Thinking of Place. Explorations in the Topology of Being*, MIT Press, Cambridge, 2012.
- Malpas J., *What is Architecture for?*, in "Journal of Architectural Theory" *Ethics in Architecture: Festschrift for Karsten Harries*, 22, no. 36 (2017), pp. 119-26.
- Malpas J., *Place and experience. A philosophical topography*, Routledge, London, 1999.
- Mugerauer R., Seamon D., (eds.), *Dwelling, Place, Environment*, Krieger Publishing Company, Florida, 1985.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty M., *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*, 1945 in *Idem, Sens et Non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.
- Pallasmaa J., *The Geometry of Feeling: a look at the phenomenology of architecture*, in Nesbitt K. (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory*, 1996, pp. 447-453.
- Pallasmaa J., *The Eyes of the skin: Architecture and senses*, Academy Editions, London, 1996.
- Pallasmaa J., *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Rakennustieto, Helsinki, 2001.
- Pallasmaa J., *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Wiley, Chirchester, 2009.
- Pallasmaa J., *Atmospheres, compassion and embodied experience: a conversation about atmosphere with Jubani Pallasmaa*, in Havik, K., Thielens, G., (eds.), *Sfeer bowen/Building atmosphere. Tijdschrift voor Architectuur/ Journal of Architecture*, 2013, pp. 33-49.
- Pallasmaa J., *Space, place and Atmosphere. Emotion and peripheral perception in architecture experience*, in "Lebenswelt", 4.1, 2014, pp. 230-245, <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202>.
- Pallasmaa J., Robinson, S., *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment and the future of Design*, Boston, MIT Press, 2015.
- Pallasmaa J., *Design for sensory reality: From visuality to existential experience*, in "Architectural, Design", n°89, 2019, pp. 22-27.
- Schmitz H., *The body, space and feelings*, Sirius, Bielefeld-Locarno,

- 2007.
- Schmitz H., *Atmosphärische Räume*. In: Goetz, R., Graupner, S., (eds.). *Atmosphäre(n) II. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*. München: kopaed, pp. 17-30., 2012, trans. By M.Vince, *Atmospheric Spaces*, in “Ambiances” April 2016, <https://doi.org/10.4000/ambiances.711>.
- Seamon D., Headword: *Place*, “International Lexicon of Aesthetics”, Spring 2020.
- Simmel G., *Philosophy of landscape*, in “Theory, Culture & Society”, Vol.24, 2007, pp. 20-29.
- Simmel G., *The Metropolis and Mental life*, in *The Sociology of George Simmel*, Free Press, New York, 1950, pp. 409-424.
- Tellenbach H., *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkonaktes*, Salzburg, O. Müller, Salzburg, 1968.
- Weisen M., *Introduction to Pallasmaa, J. Percevoir et ressentir les atmosphères. L'expérience des espaces et de lieux*, in “Phantasia”, Vol. 5, (2017), pp. 107–111.
- Zumthor P., *Architektur Denken*, Lars Müller Publishers, Zurich, 1998.
- Zumthor P., *Atmospheres. Architectural environments. Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, 2006.

