

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018  
ISSN 2611-3309

AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL

*La coscienza di Livia*  
*Per una lettura dell'incipit di Senso di Camillo Boito*

*Livia's Conscience*  
*Reading the incipit of Camillo Boito's Senso*

**SOMMARIO | ABSTRACT**

Il presente contributo propone una lettura ravvicinata dei primi paragrafi di *Senso* di Camillo Boito (1883), basandosi sia sulle analisi già esistenti (E. Porciani, C. Bertoni) dell'inattendibilità della narratrice sia sul quadro teorico di riferimento elaborato da A. Del Lungo per quanto riguarda *l'incipit* come soglia strategica del testo narrativo, in relazione con i concetti di seduzione e di sensualità. Si tratta di mostrare come un racconto minore nella storia della letteratura possa dispiegare dispositivi narrativi abbastanza complessi di collaborazione ermeneutica del lettore, in modo tale da offrire una possibile metafora della letteratura stessa.

This paper offers a close reading of the first paragraphs of Camillo Boito's *Senso* (1883), using the existing analysis based on the narrator's unreliability (E. Porciani, C. Bertoni) as well as the theoretical framework elaborated by A. Del Lungo about the *incipit* as a strategic threshold for narrative texts, in relation to the concepts of seduction and sensuality. The purpose is to demonstrate how a minor short story can display quite complex narrative devices to involve the reader in the hermeneutic process, so as to offer a metaphor for literature itself.

**PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

*Senso*, Camillo Boito, *incipit*, narratore inattendibile, lettore  
*Senso*, Camillo Boito, *incipit*, unreliable narrator, reader



AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL

*La coscienza di Livia*  
*Per una lettura dell'incipit di Senso di Camillo Boito*

Sembrava tanto curioso di se stesso!  
Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli  
dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

Italo Svevo, *La coscienza di Zenò* (1923)

La celebrità di *Senso*, il racconto più famoso di Camillo Boito, pubblicato nel 1883 in una raccolta di “storielle vane” (Boito 1883), resta in gran parte tributaria dell’adattamento cinematografico che Luchino Visconti ne propose nel 1954. Come ben si sa, la dipendenza del film dalla novella ottocentesca giocò a scapito della fonte letteraria, ritenuta debole e semplicistica rispetto al capolavoro viscontiano<sup>1</sup>. Negli ultimi anni si è tuttavia verificata una notevole rivalutazione della novella di Boito, di cui si riconosce la complessità soprattutto sul piano storico-ideologico: il discorso si fonda prevalentemente (e a buon diritto) sulla crisi dei valori politici e morali messa in scena dallo scrittore scapigliato attraverso la passione adulterina della contessa Livia per un ufficiale austriaco nel contesto

della guerra d'indipendenza del 1866 e la sua spietata vendetta quando scopre il tradimento dell'amante, caratterizzato da una viltà insieme militare e sentimentale<sup>2</sup>.

Alla luce di questo contesto critico, che da una parte continua ad indagare i rapporti tra il testo e la sua transcodificazione cinematografica e dall'altra si dedica alla rappresentazione metaforica delle delusioni post-risorgimentali, l'operazione di *close reading* autonomo qui proposta potrà sembrare un po' frivola, non solo perché applica a un testo marginale una metodologia spesso accusata di solipsismo (Rabinowitz 1992), ma anche perché sceglie di concentrare l'attenzione sull'*incipit* del racconto, limitandone la definizione ai paragrafi iniziali che precedono l'analessi<sup>3</sup>, cioè a un'unità testuale in cui il contesto storico non è ancora stato delineato, mentre viene elaborato il dispositivo narrativo della confessione in prima persona della contessa Livia, che si accinge a raccontare la passione amorosa vissuta sedici anni prima. In altre parole, l'interesse viene qui spostato sugli aspetti propriamente letterari (estetici, poetici, narratologici) del testo boitiano, in base alla duplice convinzione che il personaggio costruito dallo scrittore ottocentesco – ovviamente con una possibile dose di misoginia d'epoca<sup>4</sup> – risulti, nella sua stessa abiezione morale, più originale di quello del film<sup>5</sup> e che l'autobiografia fittizia di un personaggio-narratore inattendibile e in buona sostanza odioso costituisca una proposta narrativa di non banale modernità, paragonabile forse solo a *La coscienza di Zeno*. Del resto, sulla scia delle fondamentali intuizioni di Roberto Bigazzi sul "montaggio" della confessione di Livia (Bigazzi 1970), l'originalità del dispositivo narrativo boitiano è già stata sottolineata da Elena Porciani in un saggio di grande densità teorica, al quale resta, a dire il vero, poco da aggiungere per quanto riguarda l'analisi del rapporto tra il *plotting* del personaggio-narratore e "il ruolo del lettore nella 'strutturazione' del significato" di un testo fondamentalmente ambiguo,

una partecipazione attiva che contribuisce non poco al piacere della lettura (Porciani 2001: 101-2)<sup>6</sup>. Il presente intervento intende quindi, modestamente, dialogare con la critica esistente – la quale spesso adotta un punto di vista globale sul racconto – grazie a un lieve cambiamento di prospettiva, che permette una verifica “locale” delle proposte interpretative. L’analisi dettagliata di un passo preciso del testo permette altresì di mostrare – quasi ad aggiungere una piccola appendice al bel volume *L’incipit e la tradizione letteraria italiana* (Guaragnella, Abbaticchio 2010) – l’abilità esemplare di Boito nella gestione dell’*incipit* come soglia strategica del racconto, tanto più decisiva in quanto per definizione la forma narrativa breve richiede una forte concentrazione dei contenuti e degli effetti che potenzia l’inizio (e la fine) del testo<sup>7</sup>. Se è vero che *l’incipit* di una finzione letteraria è “un vrai lieu de perdition, qui envoûte le lecteur par l’irrésistible attraction de l’écriture, par une séduction ineffable, presque de l’ordre de la sensualité” (Del Lungo 2003: 14), il fascino dei primi paragrafi di *Senso* sta in gran parte nella denuncia stessa dell’inganno insito nella narrazione.

Ecco come inizia la novella:

## SENSO

Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia

Ieri nel mio salotto giallo, mentre l’avvocatino Gino, con la voce rauca della passione lungamente repressa, mi susurrava nell’orecchio: – Contessa, abbia compassione di me: mi cacci via, ordini ai servi di non lasciarmi più entrare; ma, in nome di Dio, mi tolga da una incertezza mortale, mi dica se posso o se non posso sperare –; mentre il povero giovane mi si gettava ai piedi, io, ritta, impassibile, mi guardavo allo specchio. Esaminava il mio volto per trovarmi una ruga. La mia fronte, su cui scherzano i riccioletti, è liscia e tersa come quella di una bimba; a’ lati delle mie ampie narici, al di sopra delle mie labbra un po’ grosse e rosse, non si vede

una grinza. Non ho mai scoperto un filo bianco ne' lunghi capelli, i quali, sciolti, cadono in belle onde lucide, neri più dell'inchiostro, sulle mie spalle candide.

Trentanove anni!... tremo nello scrivere questa orribile cifra.

Diedi un colpetto leggiero con le mie dita affusolate sulla mano calda dell'avvocato, la quale brancolava verso di me, e m'avviai per uscire; ma, spinta da non so quale sentimento (certo un sentimento lodevole di compassione e di amicizia), voltandomi sulla soglia, bisbigliai, credo, questa parola: – Sperate.

Ho bisogno di mortificare la vanità. Alla inquietudine, che rode la mia anima e che lascia quasi intatto il mio corpo, s'alterna la presunzione della mia bellezza: né trovo altro confronto che questo solo, il mio specchio.

Troverò, spero, un altro confronto nello scrivere i miei casi di sedici anni addietro, ai quali vado ripensando con acre voluttà. Lo scartafaccio, chiuso a tre chiavi nel mio scrigno segreto, non potrà essere visto da occhio umano, e, appena compiuto, lo getterò sul fuoco, disperdendone le ceneri; ma il confidare alla carta i vecchi ricordi deve servire a mitigarne l'acerbità e la tenacia. Mi resta scolpita in mente ogni azione, ogni parola e sopra tutto ogni vergogna di quell'affannoso periodo del mio passato; e tento sempre e ricerco le lacerazioni della piaga non rimarginata; né so bene se ciò ch'io provo sia, in fondo, dolore o solletico.

O che gioia, confidarsi unicamente a sé, liberi da scrupoli, da ipocrisie, da reticenze, rispettando nella memoria la verità anche di ciò che le stupide affettazioni sociali rendono più difficile a proclamare, le proprie bassezze! Ho letto di santi anacoreti, i quali vivevano in mezzo ai vermi ed alle putrefazioni (quelle, certo, erano lordure), ma credevano di alzarsi tanto più in su quanto più si avvolgevano nel fango. Così il mio spirito nell'umiliarsi si esalta. Sono altera di sentirmi affatto diversa dalle altre donne: il mio sguardo non teme nessuno spettacolo; c'è nella mia debolezza una

forza audace; somiglio alle Romane antiche, a quelle che giuravano il pollice verso terra, a quelle di cui tocca il Parini in una ode... non mi rammento bene, ma so che quando la lessi mi sembrava proprio che il poeta alludesse a me (Boito 1990: 339-40).

Tre sono i movimenti che si possono identificare nel testo: in un primo tempo, la contessa racconta una scena intima che appartiene a un passato recente (il colloquio con il giovane avvocato) e offre la prima occasione di un autoritratto fisico, che si arricchisce implicitamente di una prima analisi morale e psicologica. Mettendo poi a confronto lo specchio e lo scartafaccio come strumenti per conoscere sé stessa, Livia presenta le ragioni della sua confessione per stringere un patto autobiografico con sé stessa. Infine, il terzo movimento (“O che gioia...”) si configura come una variante dell’autoanalisi con accenti più lirici e riferimenti culturali che il lettore è chiamato a decifrare per misurare lo scarto tra la realtà (nella fattispecie letteraria) e l’interpretazione erronea che ne propone Livia. Questo *incipit* si presenta quindi come l’annuncio di una confessione carica di risvolti morali e di grovigli sentimentali, confessione alla quale il lettore è invitato, tramite una serie di indizi testuali, a non aderire in maniera acritica: l’apparente superiorità esclusiva di Livia, insieme protagonista e voce narrante, viene incrinata dalle sue contraddizioni e dalla sua radicale incapacità di raggiungere la verità – fattuale o morale che sia. Camillo Boito crea così un’istanza narrante che impedisce ogni forma di identificazione o empatia da parte del lettore, coinvolto in un costante lavoro di decifrazione per analizzare il fallimento del progetto apologetico e cognitivo di Livia.

L’inizio della confessione della protagonista è preceduto da una notazione paratestuale di fondamentale importanza, “Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia”, che saldando la frontiera tra titolo e racconto premette alla confessione di Liv-

ia una discreta presenza extra ed eterodiegetica: in effetti, tale indicazione suppone che qualcuno abbia trovato e pubblicato un documento privato, atto a stuzzicare la curiosità del lettore con il fascino della trasgressione e della rivelazione (il piacere della lettura nasce dall'illusione di scoprire un testo proibito e nascosto). Tale precisazione liminare certo "autorizza ad aspettarsi un'assoluta franchezza da parte della narratrice" (Porciani 2001: 105) ma crea altresì un'immediata distanza rispetto al racconto di Livia, dietro il quale si nasconde un'altra fonte di enunciazione che incrina la padronanza totale del personaggio sul proprio racconto. Oltre al tema del segreto, l'indicazione paratestuale contiene un'informazione sullo statuto sociale del personaggio: al piacere di scoprire un segreto si aggiunge la curiosità che può destare una figura femminile aristocratica. La trasgressione non è quindi solo linguistica, ma sociale e forse anche già erotica, soprattutto se il lettore tiene in mente il titolo polisemico del racconto, *Senso*, promessa di sensualità prima che di una *quête* di significato. Ovviamente, con questo gioco sullo "scartafaccio segreto", l'autore riattiva il *topos* letterario del manoscritto trovato (o del "dilavato e graffiato autografo" che dir si voglia), ma così ridotta a una breve indicazione liminare, in un momento storico in cui il lettore, abituato al dispositivo, non si lascia ingannare, la tradizione letteraria diventa, invece che presunta conferma dell'autenticità, mero segnale della finzione e ammiccamento al lettore<sup>8</sup>. Prima che Livia prenda la parola, l'autore ha quindi già elaborato una strategia ironica che orienta la ricezione della sua confessione.

Varcata la soglia del paratesto, la scena raccontata da Livia appartiene a un passato prossimo, come suggerisce l'avverbio "Ieri", e a uno spazio intimo, quello del salotto privato della contessa<sup>9</sup>. Viene così creato un primo cronotopo che contrasterà poi fortemente con il passato lontano della passione per Remigio, lo scenario incantevole di Venezia e la violenza della guerra. Una

lunga proposizione temporale introdotta da “mentre” permette alla contessa di presentare un personaggio, l'avvocato Gino, la cui denominazione contrasta con l'atteggiamento passionale descritto: il suffisso diminutivo-spregiativo “-ino” che fa rima con il nome Gino, rende ridicola e incongrua ogni espressione d'amore da parte dello spasimante, la cui descrizione e il cui stesso discorso aderiscono a tutti gli stereotipi del melodramma sentimentale<sup>10</sup>: la voce alterata dalla passione, la supplica disperata con l'allusione iperbolica al pericolo di morte (“una incertezza mortale”), l'uso di una perifrasi eufemistica per indicare l'amore corrisposto (l'alternativa tra sperare e non sperare), il gesto estremo di “getta[rsi] ai piedi” della donna contribuiscono a creare un universo romantico logoro, basato sui peggiori luoghi comuni. Questa prima scena coinvolge il lettore nell'ambiente stereotipato della passione ma permette anche di dare informazioni precise su Livia e la sua tendenza al disprezzo: oltre al diminutivo “avvocato”, la contessa parla di Gino come di un “povero giovane”, mantenendo quindi una superiorità sprezzante. La lunga subordinata che consente di presentare Gino e di riferire le sue parole si oppone alla brevità della proposizione principale che chiude la frase: “io, ritta, impassibile, mi guardavo nello specchio”. Livia si oppone non solo fisicamente al suo spasimante, inginocchiato quando lei resta in piedi, ma psicologicamente: l'etimologia dell'aggettivo “impassibile” suggerisce che l'atteggiamento distaccato della contessa è “letteralmente” la negazione della “passione” di Gino ed è proprio il divario tra il turbamento patetico di Gino e il silenzio superbo di Livia a rendere l'intero incontro caricaturale fino alla parodia. E in effetti, il seguito del racconto confermerà la funzione della relazione con Gino come ripetizione in chiave degradata della passione per Remigio in un rapporto di dominio unilaterale<sup>11</sup>.

Incurante dello strazio di Gino, la contessa è quindi intenta a guardare sé stessa allo specchio<sup>12</sup>. Il suo esame narcisistico

dà luogo a una descrizione fisica particolareggiata; tuttavia il fatto che sia Livia stessa a descriversi offre al lettore elementi informativi non solo sul suo aspetto ma anche sul suo carattere, grazie alle parole e alle immagini da lei scelte. In effetti, lo scopo dell'esame, "trovarsi una ruga", introduce subito il tema dell'ossessione dell'invecchiamento, mentre le metafore usate dalla narratrice – dai ricci antropomorfizzati che "scherzano" sulla fronte alle "onde" dei capelli – rivelano una tendenza autoerotica: Livia descrive sé stessa come un (pessimo) poeta potrebbe descrivere la donna amata. Gli aggettivi tradiscono la stessa adorazione narcisistica: essi indicano solo qualità convenzionali e letterariamente codificate, come la purezza ("liscia", "tersa", "candida") e l'intensità sensuale delle forme ("ampie narici", "un po' grosse", "lunghi capelli") o dei colori ("rosse", "lucide", "neri"). Il contrasto cromatico tra rosso delle labbra, nero dei capelli e bianco della pelle fa emergere un ritratto semplificato di grande efficacia, coerente con i canoni ottocenteschi della bellezza femminile<sup>13</sup>. La metafora dell'inchiostro, nonostante sia molto banale, costituisce, sul piano simbolico, l'anticipazione del motivo della scrittura che si presenterà come il doppio dello specchio. L'esclamazione "Trentanove anni!...", con la quale Livia commenta l'autoritratto appena abbozzato, permette di spiegare *a posteriori* l'ossessione della contessa per rughe, capelli bianchi e grinze. La punteggiatura espressiva (punto esclamativo e puntini) che accompagna la confessione di un turbamento profondo ("tremare") crea un contrasto significativo con l'atteggiamento prima "impassibile" di Livia: solo l'età, il terrore di invecchiare e di vedere cambiata la propria apparenza possono commuovere la contessa, insensibile alla passione di un altro essere umano.

Nel paragrafo successivo, che chiude il primo tempo del testo, è la semiotica dei gesti a confermare la caricatura dell'amore melodrammatico: la passione di Gino si manifesta fisicamente

con la "mano calda" mentre l'insensibilità di Livia traspare nel gesto indifferente e condiscendente che consiste nel dargli un "colpetto leggiadro", come se si trattasse di un animale fastidioso. Similmente, l'aggettivo "affusolate", con il quale Livia caratterizza le proprie dita si aggiunge all'elenco già lungo di termini laudativi usati per descrivere sé stessa. La scenografia della fine dell'incontro con Gino è direttamente ispirata al dramma sentimentale più banale: con una falsa uscita Livia teatralizza il suo potere sull'amante, al quale concede *in extremis* il diritto di "sperare", usando un imperativo la cui posizione conclusiva nel paragrafo esalta il potere della donna in quanto oggetto d'amore ma anche in quanto narratrice sapiente che rappresenta il colpo di scena alla fine del paragrafo. Prima di questo finale a sorpresa il lettore ha potuto osservare l'incoerenza del tentativo interpretativo della contessa circa questo suo cambiamento subitaneo di atteggiamento nei confronti dell'avvocato: in un primo tempo Livia dice di non comprendere i motivi che la spingono a voltarsi verso Gino ("non so quale sentimento"), ma aggiunge subito una parentesi che afferma decisamente la natura generosa di questo indeterminato slancio: "certo un sentimento lodevole di compassione o di amicizia". L'aggettivo "lodevole" basta a confermare la natura apologetica di ogni discorso di Livia su sé stessa: ella non fa che autogiustificarsi e autocongratularsi. La concatenazione etimologica "passione-impassibile-compassione" suggerisce la ricchezza di sfumature sentimentali e morali che Livia sa nominare ma non provare, illudendo di speranze menzognere un uomo il cui amore le serve solo a rafforzare il proprio potere di seduzione. In questo senso, la parentesi, in quanto introduce un elemento di contraddittorietà tra quello che Livia dice e quello che Livia fa (ovvero tra Livia narratrice e Livia protagonista), dà al lettore informazioni ben diverse da quelle che la contessa intende esporre. Similmente, l'inciso "credo", introducendo una dose di

incertezza e imprecisione, conferma al lettore il carattere fondamentalmente approssimativo del racconto di Livia.

Il paragrafo successivo segna il passaggio al presente generale e a un'amplificazione o generalizzazione delle considerazioni di Livia su sé stessa, da un punto di vista ora morale. L'episodio con l'avvocato Gino è chiuso e la breve frase assertiva "Ho bisogno di mortificare la vanità" sembra contraddire quanto Livia ha appena raccontato: in effetti, illudere di speranze il povero giovane non poteva certo essere un tentativo di "mortificare la vanità"; era addirittura un atto di narcisismo compiaciuto. Tuttavia, il termine "vanità" sembra suggerire che la contessa è capace di autoanalisi, anzi di autocritica, mentre il verbo "mortificare" introduce una dimensione penitenziale e religiosa confermata più avanti dall'immagine delle "lacerazioni della piaga" e dal confronto con gli anacoreti. Livia sembra quindi disposta al castigo, all'esame di coscienza, al riscatto morale e all'analisi spietata dell'"anima", che ella oppone schematicamente al corpo, suggerendo di essere in qualche modo una creatura scissa: la sua anima sarebbe turbata e macchiata, mentre il corpo rimarrebbe "quasi intatto". Livia stessa confessa dunque che il suo riflesso nello specchio, lungamente descritto nel primo paragrafo, non è che un inganno: alla bellezza fisica non corrisponde la pace morale. Ma la superficialità dei propositi della narratrice viene tradita appunto dal ricorso allo specchio: Livia, pur sapendo di essere malata nell'anima, si cura solo del proprio corpo e pur parlando di mortificazione, cerca solo di assicurarsi sulla propria bellezza.

Nel paragrafo successivo, viene stabilita un'equivalenza funzionale tra lo specchio e lo scartafaccio, "altro conforto" della contessa e altro mezzo di indagine (e l'accostamento ricorda, in chiave pre-psicoanalitica, il binomio poltrona Club-matita all'inizio de *La coscienza di Zenò*). Il lettore intuisce ormai che il

racconto si presenterà come la confessione di fatti passati, anteriori di sedici anni al tempo della scrittura. Sul piano della finzione, il discorso metanarrativo della contessa è una giustificazione dell'esistenza stessa dello scartafaccio, strumento verosimile di una catarsi personale. L'ossimoro "acre voluttà" conferma la natura doppia e contraddittoria della protagonista, combattuta tra piacere e dolore. La descrizione del progetto della contessa sviluppa e amplifica il tema del segreto e dell'interdetto annunciato nel paratesto iniziale: la contessa sembra moltiplicare le precauzioni perché la sua confessione rimanga segreta ("chiuso a tre chiavi", "scigno segreto", "non potrà essere visto da occhio umano", "lo getterò sul fuoco", "disperdendone le ceneri"). L'eccesso di protezioni, così teatrale da ricordare certi riti magici, acquisisce un rilievo quasi comico, o perlomeno ironico, nella misura in cui il lettore sta proprio leggendo il documento così accuratamente custodito e destinato alla distruzione. D'altronde, la confessione di Livia appare paradossale, nella misura in cui la contessa rifiuta ogni interlocutore: non si rivolge a nessuno, nemmeno a Dio. Questa sua laica confessione è piuttosto un monologo: così come guarda sé stessa allo specchio, Livia parla con sé stessa, negando la dimensione religiosa e comunicativa della confessione, pensata come un atto catartico per addolcire un vero e proprio trauma ("mitigarne l'acerbità e la tenacia"). La forza dell'esperienza passata traspare nella metafora dei ricordi che rimangono "scolpiti", nell'ipallage dell'"affannoso periodo" e nella gradazione anaforica: "ogni azione, ogni parola e soprattutto ogni vergogna", per cui si passa dal piano fattuale al piano morale, nonché da due termini neutri a un termine connotante un giudizio morale ("vergogna"). Tuttavia, l'espressione "tento sempre e ricerco" dimostra che la contessa, lungi dal cercare di liberarsi da questi ricordi o di espiarli, si compiace nell'evocarli. La metafora delle lacerazioni e della piaga, nonché l'esitazione tra "dolore" e

“solletico”, rivelano una dimensione masochistica nella relazione che la contessa intrattiene con il proprio passato. Inoltre, l’uso di un lessico prevalentemente fisico (“acre voluttà”, “acerbità”, “piaga”, “solletico”) suggerisce il predominio assoluto nel personaggio di una sensualità ipertrofica<sup>14</sup>.

L’ultimo movimento del testo si apre con una rottura tonale, segnata dall’esclamazione “O che gioia” che introduce una celebrazione quasi lirica del progetto di scrivere per sé. Livia presenta la sua confessione come una liberazione da tutte le remore sociali, sintetizzate nel gruppo ternario “da scrupoli, da ipocrisie, da reticenze”, che impediscono di esprimere la “verità”, parzialmente coincidente con le “bassezze”: il lettore viene stuzzicato da questo programma in cui la contessa sembra rinunciare ad ogni rispettabilità e ad ogni decoro per esprimere i segreti più turpi della sua anima. All’uso del vocabolo “bassezze”, che anticipa il tema dell’umiliazione, subentra un riferimento culturale destinato a illustrare il proposito: il ricordo vago (“Ho letto di santi anacoreti”) introduce la prima apparizione di Livia non più narratrice o protagonista, ma lettrice, una funzione determinante in questo paragrafo. Ora Livia si presenta come una lettrice approssimativa, che quando evoca la vita degli eremiti resta colpita dall’aspetto più materiale, i “vermi”, le “putrefazioni”, e il “fango”, il significato profondo della penitenza sembra sfuggire totalmente alla contessa, che ci vede solo “lordure”, fisiche senza considerare il valore spirituale della mortificazione. Sembra dunque incongruo che Livia si paragoni esplicitamente agli anacoreti (“il mio spirito nell’umiliarsi si esalta”), cosicché la scelta del confronto appare come un ulteriore segno di incoerenza. Inoltre, l’associazione paradossale di umiliazione ed esaltazione ci riporta al carattere profondamente contraddittorio del progetto di Livia, nonché alla presenza di un impulso masochistico nelle sue intenzioni.

L'uso della parola "spirito" sembrerebbe indicare un'attenzione particolare rivolta alla purificazione morale, ma la frase successiva si affretta a contraddire tale intento: l'orgoglio di Livia torna a manifestarsi ("Sono altera...") insieme al suo bisogno di dominare gli altri e di affermare la propria eccezionalità ("sentirmi affatto diversa dalle altre donne"). Inoltre, Livia appare di nuovo sommersa dalla sensualità giacché, dopo aver parlato dello "spirito", torna immediatamente a trattare delle facoltà sensoriali, più precisamente della vista, metonimia di un coraggio che rasenta l'indifferenza e la crudeltà: "il mio sguardo non teme nessuno spettacolo". Il discorso della contessa ricade nell'autoritratto apologetico, in cui presenta sé stessa come un personaggio paradossale, animato da tensioni ossimoriche ma sempre ammirevole: "c'è nella mia debolezza una forza audace". Dopo l'allusione approssimativa agli anacoreti, Livia si paragona alle "Romane antiche", un altro riferimento estremamente impreciso e superficiale, frutto di letture sbrigative il cui significato le sfugge: Livia ricorda solo un gesto teatrale, quello di girare il pollice verso terra, che fa parte di un immaginario popolare avulso da ogni legame con la realtà storica della Roma antica. La narratrice cita – di nuovo in modo approssimativo – un'ode di Parini, che il lettore può identificare come *A Silvia*, una poesia scritta nel 1795 e tradizionalmente ricordata con il titolo *Sul vestire alla ghigliottina*, in cui il poeta non celebra affatto la determinatezza delle romane ma invita invece le italiane del suo tempo a non imitare la decadenza delle patrizie antiche, le quali, corrotte prima da divertimenti frivoli e da racconti mitologici efferati e immorali, si compiacquero poi degli spettacoli del circo (Parini 1987: 278-79):

Potè all'alte patrizie,  
Come a la plebe oscura  
Giocoso dar solletico  
La soffreute natura.

Che più? Baccanti e cupide  
 D'abbominando aspetto,  
 Sol dall'uman pericolo  
 Acuto ebber diletto:

E da i gradi e da i circoli  
 Co' moti e con le voci,  
 Di già maschili, applausero  
 A i duellanti atroci (vv.77-88)

L'ode di Parini contiene addirittura una critica diretta dell'atteggiamento impassibile di cui Livia si è appena vantata ("il mio sguardo non teme nessuno spettacolo"): "Ambito poi spettacolo / A i loro immoti cigli / Fur ne le orrende favole / I trucidati figli" (vv. 65-68, Parini 1987: 278). In altri termini, la contessa ha un ricordo molto vago – come del resto confessa lei stessa con l'inciso "non mi rammento bene" – e soprattutto erroneo: il significato dell'ode pariniana, condanna morale di certi atteggiamenti appunto caratteristici di Livia, viene travisato e ricondotto a una serie di luoghi comuni e di immagini vuote, che fanno della protagonista una lontana cugina italiana di Emma Bovary, con la quale condivide la tendenza a usare i testi letterari come modelli inadeguati del mondo (Montalbetti 2001: 26-27), ma laddove il travisamento dell'eroina flaubertiana riguardava soprattutto la sfera estetico-sentimentale, quello del personaggio boitiano investe fundamentalmente il piano etico. Il lettore capace di decifrare il gioco intertestuale capisce quindi, come già prima, che l'autore ha creato un personaggio dal quale è necessario prendere le distanze. A questo punto, è forse necessario ricordare che certo non mancano, nella letteratura europea della seconda metà dell'Ottocento, narratori inaffidabili e racconti fondati sull'incertezza, richiesti quasi per natura, ad esempio, dal genere fantastico. Tuttavia il più delle volte l'inattendibilità del narratore appare con maggiore chiarezza, mentre "l'esitazi-

one" tipica del racconto fantastico viene esplicitamente tematizzata nell'*incipit*<sup>15</sup>: l'operazione di Boito, nel contesto di una novella sostanzialmente realistica, è indubbiamente più ambigua, nella misura in cui richiede sia un'attenzione a segnali intratestuali (contraddizioni logiche del discorso, vaghezza dei ricordi...), sia la mobilitazione di competenze letterarie, sia infine, a livello extratestuale, l'accettazione di norme di comportamento diverse da quelle del personaggio<sup>16</sup>.

Insieme narrativo (tramite il racconto della scena con l'avvocato), descrittivo (con il ritratto di una specie di Dorian Gray al femminile<sup>17</sup>, il cui aspetto fisico rimane intatto mentre la sua anima è rosa dalle passioni, dall'abiezione e dall'inquietudine) e commentativo (per via della riflessione pseudofilosofica e morale sul valore stesso della confessione), l'apertura di *Senso* sintetizza quindi i tre tipi principali di *incipit* romanzeschi (Del Lungo 2003: 83), mentre si presenta altresì come una potente *mise en abyme* della funzione seduttiva, per il lettore, del passaggio dal fuori-testo alla *fiction* letteraria: a un livello evidente e superficiale, Livia mette in scena se stessa come una seduttrice sensuale e crudele, insieme sadica e masochista, che offrirà al lettore un piacere moralmente equivoco, quello del racconto della sua bassezza, riscattato dall'esigenza implicita di condannarlo<sup>18</sup>; a un livello metaletterario, l'onnipresenza di una narratrice inaffidabile, fortemente contraddittoria, dalla memoria labile e dalla cultura approssimativa, costringe il lettore alla ricerca di un significato nascosto che suscita nuove fantasie di fronte a un testo capace di esibire il suo stesso diventare testo con la cooperazione del lettore<sup>19</sup>. Se l'*incipit* immaginario (da Breton falsamente attribuito a Valéry) "La marquise sortit à cinq heures" è diventato paradigmatico dell'arbitrarietà di certi inizi romanzeschi, la bella contessa spietata e irrequieta che nel suo salotto si guarda allo specchio prima di sprofondare nel passato, offre una possibile metafora della letteratura stessa e delle sue insidie.

## NOTE

<sup>1</sup> Famoso l'icastico giudizio di Calvino (che recensisce alcuni film presentati alla Biennale di Venezia del 1954 in un articolo intitolato *Gli amori difficili dei romanzi coi film*) sul rapporto tra il regista e la fonte letteraria: "Senso è il primo dei suoi film che si richiami esplicitamente a un testo letterario: ma si tratta solo d'un "minore" che non gli può dar ombra e che può adoperare come vuole senza che nessuno protesti. [...] A Visconti quel che preme è il dramma della decadenza in tempo di rivoluzione, il *cupio dissolvi* d'una società, vista con la partecipazione e insieme l'odio di chi fin troppo la conosce. È una storia contemporanea, quella che lui racconta, non ottocentesca" (Calvino 1995: 1904-905).

<sup>2</sup> Per un'analisi molto attenta dell'interpretazione del Risorgimento da parte di Boito e della meta-interpretazione di Visconti (tramite Gramsci), nonché per un correttivo della prospettiva critica di Calvino, cfr. Del Tedesco 2008. Una giusta valutazione della complessità storiografica della novella boitiana è offerta anche da Dillon Wanke 2002. Clotilde Bertoni (Boito 2002) propone un commento estremamente completo e raffinato del testo letterario e del film, che riconosce pari dignità artistica alle due opere e fa leva proprio sull'influenza che la regia di Visconti continua ad esercitare sulla lettura del racconto.

<sup>3</sup> In questo seguiamo Andrea Del Lungo (2003: 51-52) che propone di identificare *l'incipit* con un'unità di testo, la cui frontiera può essere determinata ad esempio da un cambiamento nella temporalità del racconto.

<sup>4</sup> La quale non esclude, del resto, la componente trasgressiva e sovversiva di Livia (spregiudicata, adultera e indirettamente omicida) che contribuisce al depotenziamento della mascolinità tipico di tanta letteratura postunitaria goticeggiante attraverso la promozione di *femmes fatales* (su questo punto, cfr. Billiani 2011).

<sup>5</sup> La Livia viscontiana è una donna non più giovane che all'inizio del film sostiene i patrioti italiani e la cui passione per Franz Mahler la porta a tradire i suoi ideali: lo spettatore assiste quindi alla progressiva caduta morale di un personaggio umiliato e ingannato per il quale si può provare compassione, laddove il racconto di Boito mette in scena una giovanissima contessa indifferente alla sorte nazionale che trova nell'amante il perfetto equivalente maschile della sua stessa bassezza. In altre parole, Visconti propone la vicenda (moralmente più accettabile per lo spettatore, ma anche più banale) di una donna matura vittima dell'amante, straziata dalla passione, dalla colpa e dalla consapevolezza del proprio degrado morale, mentre Boito racconta dell'incontro tra due personaggi coetanei, ugualmente egoisti e abietti, fondamentalmente meschini ("Livia e Remigio risultano stravaganti non perché

'cattivi' ma perché privi della perturbante o attraente grandiosità da cui i 'cattivi' memorabili sono contraddistinti" (Boito 2002: 75). Per l'opposizione tra l'incoscienza della Livia boitiana, incapace di avvertire la tragicità del suo destino, e l'autocoscienza negativa dei personaggi viscontiani (soprattutto di Franz Mahler), che fanno di appartenere a un mondo sull'orlo dello sfacelo, cfr. Petroni 2007 e Petroni 2011. A dire il vero, per parlare della Livia boitiana sarebbe forse più appropriato spostare l'accento dalla coscienza alla moralità: in quanto non fa altro che commentare le proprie azioni, i propri ricordi, le proprie motivazioni, Livia è personaggio tutt'altro che "incosciente", ma la sua autocoscienza si fonda su criteri che rivelano una discrasia – avvertita dal lettore – nella percezione del bene e del male, del vero e del falso.

<sup>6</sup> Elena Porciani basa principalmente la sua lettura sul concetto barthesiano di scrivibilità, sulla teoria del desiderio narrativo di Peter Brooks e ovviamente sulla categoria di narratore inattendibile messa a fuoco da Wayne C. Booth (utilmente discussa e sfumata dalla studiosa). Come si sa, la questione dell'"unreliable narrator" (i cui risvolti teorici ci occupano qui solo marginalmente) è stata oggetto negli ultimi anni di numerosi studi, soprattutto nel mondo anglosassone, tra cui si possono ricordare Olson 2003, Nünning, Ansgar 2005, Hansen 2007 e Nünning, Vera 2015.

<sup>7</sup> "La nouvelle est courte et son objectif principal est d'en dire long. Tout pourrait même se passer comme si lire une nouvelle consistait à ne lire que ces deux espaces textuels de prédilection que sont le début et la fin, accolés l'un à l'une, l'une à l'autre, sans plus rien au milieu, sans pages intermédiaires" (Chevillot 2010: 44).

<sup>8</sup> "La codification de cette stratégie d'ouverture [il manoscritto trovato] ne peut que démentir ce qui est affirmé, au moment où le *topos* s'insère dans une *doxa*, dans la connaissance qu'en a le public pour lequel la découverte du manuscrit est, de toute évidence, une feinte" (Del Lungo 2003: 58).

<sup>9</sup> Che il salotto sia "giallo" è una precisazione, per dirlo in termini barthesiani, né incongrua né significativa, che quindi può essere interpretata come utile a denotare il reale concreto e a produrre l'illusione referenziale (Barthes 2002: 26-32).

<sup>10</sup> Clotilde Bertoni fonda parte della sua lettura di *Senso* proprio sul rapporto ambiguo del testo boitiano con il modello melodrammatico, onnipresente ma distorto, spesso enfatizzato fino alla caricatura: "la trama aderisce all'orizzonte del melodramma discontinuamente e contraddittoriamente, non sprigiona gli effetti ad esso più consoni, complica lo sfondo morale, inibisce la commozione; adescia il lettore per poi spiazzarlo." (Boito 2002: 7).

<sup>11</sup> In questa prospettiva, Elena Porciani dimostra bene la necessità di non trascurare l'*explicit* del racconto, che torna specularmente all'avvocato Gino perché è proprio dal passato prossimo ("Teri") di una tresca nascent-

te che scaturisce il bisogno di ripercorrere il passato remoto, il cui ricordo porta a prendere decisioni per il presente: la fine della novella, in cui il nuovo amante appare una pallida copia di Remigio, suggerisce che “il conforto narcisistico dell’identico [è] destinato a non essere mai colmato dal conforto della narratività” in un personaggio segnato dalla coazione a ripetere (Porciani 2001: 117).

<sup>12</sup> Sulla funzione dello specchio come dispositivo anamorfico tipico del fantastico qui attivato in chiave “medusea-mefistofelica”; cfr. Billiani 2011: 187. Sul recupero del motivo dello specchiarsi e sulla teatralizzazione della vicenda tramite gli specchi nell’adattamento viscontiano, cfr. Petroni 2007: 420 e Pietrini 2007.

<sup>13</sup> Un unico esempio (preso a caso o quasi) per illustrare la stereotipia del ritratto che associa capelli neri, carnagione pallida e labbra rosse: “Ebbe occhi e capelli neri, pelle candida, sottili accese labbra” (*Vita di Maria Gaetana Agnesi scritta da Bianca Milesi in Vite e ritratti di illustri italiani*, Padova, tipografia Bettoni, 1812-1820, vol. 2, senza indicazione di pagina).

<sup>14</sup> Secondo Clotilde Bertoni, l’assenza dei grandi sentimenti sarebbe in qualche modo sostituita con l’energia dilagante e imperiosa della sensualità, fulcro del vero melodramma di *Senso* (Boito 2002: 87-98).

<sup>15</sup> Limitiamoci a un unico esempio, pertinente per motivi cronologici, quello dei *Racconti fantastici* (1869) di Tarchetti: la confessione del narratore de *La lettera U* è preceduta dalla menzione “*Manoscritto d’un pazzo*”, il narratore di *Un osso di morto* premette che il suo racconto riferisce “un fatto inesplicabile”, quello de *Le leggende del castello nero* precisa che ha cominciato a scrivere “in quell’età in cui la mente è suscettibile delle allucinazioni più strane e più paurose” (Tarchetti 1993: 67, 77, 47), ecc.

<sup>16</sup> Come osserva Clotilde Bertoni, “Livia è un tipico caso di narratore inattendibile, non perché deformi i fatti, ma per la sua inabilità a offrirne l’interpretazione che dalla loro esposizione emerge invece chiarissima, così da demolire la supremazia di cui il suo ruolo dovrebbe investirla” (Boito 2002: 77).

<sup>17</sup> Il confronto è già stato proposto da Clotilde Bertoni (Boito 2002: 78).

<sup>18</sup> Per questo abbiamo già parlato di misoginia implicita: l’*authorial audience*, il “pubblico autoriale” del testo, al quale si rivolge l’autore in un determinato contesto storico e sociale (Rabinowitz 1977), è nel caso del racconto di Boito in buona parte maschile. E questo lettore gode dell’abiezione di Livia e contemporaneamente se ne distacca, salvando così la propria dignità e le “affettazioni sociali” che la narratrice calpesta. Il racconto presenta quindi una carica sovversiva e una dimensione conformistica.

<sup>19</sup> Sulla difficoltà di teorizzare la seduzione esercitata dall’*incipit* e sulla possibilità di ricondurla a una dimensione propriamente sensuale, nonché

sulla capacità di certi romanzi (soprattutto, ovviamente, novecenteschi) di esporre la propria genesi e il proprio divenire, cfr. Del Lungo 2003: 136-38.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (2002), *L'effet de réel* [1968], *Œuvres complètes*, ed. Eric Marty, Paris, Editions du Seuil, Vol. III: 25-32.
- Bigazzi, Roberto (1970), "Introduzione a Camillo Boito", *Storielle vane. Tutti i racconti*, Firenze, Vallecchi: 5-18.
- Billiani, Francesca (2011), "Eroi ed eroine nazionali 'manquée' in *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti e *Senso* di Camillo Boito", *Italica*, 88/2 (Summer 2011): 178-96.
- Boito, Camillo (1990), *Senso. Storielle vane*, ed. Raffaella Bertazzoli, Milano, Garzanti.
- Boito, Camillo (2002), *Senso*, racconto interpretato da Clotilde Bertoni, Lecce, Manni.
- Calvino, Italo (1995), *Saggi 1945-1985*, ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori.
- Chevillot, Frédérique (2010), "Nouvelles limites de la nouvelle", *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, ed. Andrea Del Lungo, Paris, Editions Classiques Garnier: 43-55.
- Del Lungo, Andrea (2003), *L'incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil.
- Del Tedesco, Enza (2008), "*Senso*. Il risorgimento di Boito letto da Visconti", *Studi novecenteschi*, 35/75, gennaio-giugno 2008: 21-41.
- Dillon Wanke, Matilde (2002), "Da Boito a Visconti", *Camillo Boito e il sistema delle arti*, eds. Giacomo Agosti, Costanza Mangione, Padova, Il Poligrafo: 123-30.
- Guaragnella, Pasquale; Abbaticchio, Rossella eds. (2010), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Ottocento*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.

- Hansen, Per Krogh (2007), "Reconsidering the Unreliable Narrator", *Semiotica*, 165, 2007: 227-46.
- Milesi, Bianca (1812-1820), "Vita di Maria Gaetana Agnesi", *Vite e ritratti di illustri italiani*, Padova, tipografia Bettoni, Vol. II.
- Montalbetti, Christine (2001), *La fiction*, Paris, Flammarion.
- Nünning, Ansgar (2005), "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Oxford, Blackwell: 89-107.
- Nünning, Vera ed. (2015), *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Olson, Greta (2003), "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators", *Narrative*, 11, 2003: 93-109.
- Parini, Giuseppe (1987), *Il Giorno. Le Odi*, ed. Andrea Calzolari, Milano, Garzanti.
- Petroni, Franco (2007), "Senso: il melodramma e la storia", *Ariel*, 1-3, 2007: 413-24
- (2011), "La crisi dell'Italia risorgimentale. Senso di Camillo Boito e Senso di Visconti", *Letteratura e Risorgimento*, ed. Nicolò Mineo, numero tematico di *Moderna*, 13/2, 2011: 185-95.
- Pietrini, Sandra (2007), *Teatro e teatralità in Senso di Visconti*, "Ariel", 1-3, 2007: 395-412.
- Porciani, Elena (2001), "Senso di Camillo Boito: desiderio narrativo e racconto inattendibile", *Filologia antica e moderna*, 11 / 21, 2001: 99-118.
- Rabinowitz, Peter J. (1977), "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry*, 1, 1977: 121-41.
- (1992), "Against Close Reading", *Pedagogy is Politics. Literary Theory and Critical Teaching*, ed. Maria-Regina Kecht, Urbana, University of Illinois Press: 230-43.
- Tarchetti, Iginio Ugo (1993), *Racconti fantastici*, ed. Gilberto Finzi, Milano, Bompiani.