

REMO CESERANI

*La descrizione allegorica e la descrizione simbolica:
una questione di definizioni**

Remo Ceserani (1933-2016) è stato un teorico e critico della letteratura. Ha insegnato Storia della critica letteraria, Teoria della letteratura e Letterature comparate – tra le altre – alle università di Bologna, Genova, Pisa, Berkeley, Harvard e Stanford. Ha scritto di Boccaccio, Ariosto, Carducci, Joyce e Zola, e si è occupato di questioni di storiografia e teoria della letteratura, pubblicando numerosi volumi, tra i quali ricordiamo *Raccontare la letteratura* (1990), *Il fantastico* (1996), *Raccontare il postmoderno* (1997), *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione* (con Andrea Bernardelli, 2005), *Il testo poetico* (2005), *Convergenze: gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010), *La letteratura nell'età globale* (con Giuliana Benvenuti, 2012). Dal 1978 ha curato, con Lidia De Federicis, *Il materiale e l'immaginario* (10 voll.). Per «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta» ha scritto *Alcuni simboli della tradizione e della modernità in Thomas Hardy*, in *Tre saggi su Thomas Hardy*, a cura di Paolo Pepe («i minibook», 2010). È stato presidente dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura (COMPALIT).

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Bulzoni, Roma 1997, pp. 21-44 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», IX).

Nel preparare questa relazione ho incontrato non pochi ostacoli, che non sempre sono riuscito a superare. Per questo essa sarà necessariamente problematica e assai meno tipologica e classificatoria di quella che inizialmente mi ero ripromesso di preparare. La situazione degli studi è difficile e i problemi da districare sono assai complessi. La difficoltà deriva in parte anche da alcune carenze specifiche della tradizione retorica. Philippe Hamon, lo studioso che si è occupato con più sistematicità della questione della descrizione o del descrittivo, come lo chiama lui, contrapponendolo al narrativo (Hamon 1981; 1972), denuncia il fatto che nella tradizione retorica l'elaborazione del concetto e dei modi della descrizione è stata assai scarsa. Mentre Aristotele, per esempio, ha stabilito una serie di elementi analitici e terminologici, da lui originariamente elaborati per le trame teatrali, che sono poi stati facilmente trasferiti nel campo delle trame narrative e nei sistemi di costruzione delle storie, sulla descrizione abbiamo, nella tradizione retorica, solo frammenti di riflessione e di normativa. Anche nella teoria letteraria moderna ci sono forti oscillazioni: si va dalla quasi negazione della differenza e dalla tendenza ad assorbire la descrizione dentro la narrazione (Greimas), all'estremo opposto, e cioè addirittura ai tentativi di identificare due diversi modelli culturali differenziati, due modi di porsi di fronte al mondo e di rappresentarlo, dietro i due procedimenti della narrazione e della descrizione. È capitato così, per esempio, che una storica dell'arte molto nota come Svetlana Alpers, importante esponente del *New Historicism* americano, abbia scritto un libro sull'arte fiamminga che è basato sulla distinzione fra narrazione e descrizione: narrativa sarebbe secondo lei la tradizione artistica del Rinascimento italiano, caratterizzata dalla tendenza alla mimesis, dall'uso della prospettiva, dall'idea albertiana della finestra che si apre sul mondo; descrittiva sarebbe invece la tradizione fiamminga, e ciò a seguito di fatti culturali ben precisi, come

l'esperienza dei viaggi, la nuova scienza, l'uso delle carte geografiche, etc. (Alpers 1983). Anche i formalisti russi tendevano a distinguere abbastanza nettamente fra le due modalità retorico-letterarie e ponevano la descrizione insieme con i generi preparatori, come i libri di cronaca, di viaggio, di pura registrazione di osservazioni e impressioni, e la costruzione di tipo narrativo con gli elementi più alti della rielaborazione letteraria. Ma posso citare, all'interno di tradizioni retoriche e stilistiche diverse, le contrapposizioni istituite da Ugo Foscolo: "nella poesia bisogna non descrivere mai, e dipingere sempre" (1888: 328) o da Francesco De Sanctis: "La poesia, che prima pensava e descriveva, ora narra e rappresenta" (1954: 49).

E tuttavia a me sembra evidente che la distinzione fra narrazione e descrizione, narrativo e descrittivo sia assai problematica. Quanto alla descrizione, credo che sia abbastanza diffusa fra gli studiosi la percezione intuitiva che ci sia anche una differenza e un'evoluzione storica, fra la descrizione come era praticata nell'antichità (le rassegne, gli elenchi, le *ekphraseis*) e la descrizione come viene praticata nei romanzi moderni, e che, all'interno del romanzo moderno, a partire dall'Ottocento, ci sia una differenza fra la tendenza a una certa funzionalizzazione del descrittivo (nel romanzo realista e naturalista) e la tendenza a una certa fusione fra descrittivo e narrativo (nel romanzo simbolista). E tuttavia anche queste distinzioni non sempre risultano convincenti e tendono, quando andiamo a controllarle sui testi, a dissolversi nelle nostre mani.

Il libro di Hamon, che è nato nel clima culturale strutturalistico e da cui lui stesso ha preso poi le distanze in anni successivi, è il tentativo credo più recente e ampio di definire e analizzare il descrittivo. È un libro interessante, pieno di stimoli. Si sente chiaramente nel suo autore lo studioso del romanzo naturalista. Molti dei concetti elaborati da Hamon hanno a che fare con i procedimenti della denominazione, elencazione e

classificazione di aspetti della realtà naturale, ambientale, di costume, psicologica, o con i procedimenti dell'osservazione della realtà da parte di un soggetto che può essere l'autore, esplicito o nascosto, o un personaggio della narrazione, o una coscienza centrale che filtra gli avvenimenti e le impressioni. Il lettore è invitato a "osservare" insieme con l'autore o i suoi personaggi, e a conoscere la realtà utilizzando tutti gli strumenti epistemologici elaborati dalle scienze naturali e sociali. La cosa che mi interessa qui – ed è poi quella su cui sono inciampato nella preparazione di questo intervento – è la differenza fra simbolo e allegoria, fra descrizione simbolistica e descrizione allegorica.

Un'illustrazione della questione può partire da una pagina di Hamon, nella quale il critico francese fa questo ragionamento:

D'une parte on constate que, très généralement, toute description tend à s'allégoriser, tend à introduire dans le texte un actant collectif plus ou moins anthropomorphe, dont la "présence" dans le récit croîtra sans doute avec l'ampleur et la congruence croissante même de la description (qu'on songe à la longue et exhaustive description d'un jardin, le Paradou, dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola, qui est un personnage à part entière de l'action); l'allégorie, d'ailleurs, est peut-être la seule façon de décrire l'indescriptible, les entités "abstraites" ou les concepts philosophiques (la liberté, la Beauté, la Patrie, réclament peut-être l'allégorie et la propopée) (1981: 111).

Hamon, quindi, riconosce che c'è nella descrizione un elemento di spazializzazione, che aiuta a fermare, a fissare, a scegliere singoli tratti di un paesaggio, di una figura, di un ambiente. Ma proprio per questo la descrizione sembra rientrare più naturalmente e facilmente nel territorio retorico dell'allegoria che in quello contrapposto del simbolo.

A sostegno di questa idea, Hamon introduce una ulteriore, interessante distinzione fra la descrizione e il personaggio, fra il

ruolo dell'una e quello dell'altro nel testo. La descrizione tende a identificarsi con un luogo preciso del testo: è facile infatti per chi studia i testi isolare le descrizioni, riconoscerle, ci sono delle marche iniziali e finali, come dice Hamon, del tratto descrittivo del testo; ci sono ricette (una fondamentale è che le descrizioni non devono essere troppo lunghe, altrimenti il lettore le salta); i personaggi invece sono meno identificabili con un tratto del testo, si costruiscono lentamente dentro il testo:

Tout personnage, dans un récit, "l'effet-personnage" d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre "d'effets des criptifs" disséminés dans l'énoncé (ici un "portrait" physique, là une description d'habitat, etc.). Curieusement, l'étymologie des deux termes (*descriptio* = *describere*, écrire, inscrire, faire une liste, écrire d'après un modèle; caractère/*character* = *karak* -, empreinte, entaille, signe distinctif) renvoie à la même problématique sémiologique du signe et de l'écriture. [...]

Avec, pourtant, cette différence immédiatement perceptible à première lecture "naïve" de tout texte, qu'une description se laisse en général facilement localiser, prélever, extraire, découper dans un énoncé [...], mais que le "personnage" est une entité, une "unité" sémiologique, beaucoup moins localisable, prélevable, séparable, beaucoup plus "diffuse": où est exactement Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir*? dans des noms propres, des appellations diverses, des périphrases présentatives; dans un paradigme de pronoms, des portraits, des actions, des paroles? Sans doute partout et nulle part, car le personnage, dans un texte, est un sujet réajustable, répété et modulé (1981: 11).

Questa è una distinzione empirica che pare a prima vista accettabile; e però anch'essa, quando viene sottoposta alla verifica sui testi, tende a dissolversi. Non sono così convinto che le descrizioni siano tanto facilmente isolate e isolabili e si comportino in modo non funzionale rispetto al resto del testo. Spesso è

possibile trovare dei tratti descrittivi di un testo che si collegano fra di loro e costruiscono dei sistemi di significati, proprio come avviene per i personaggi.

Un'analisi che fa Hamon di una descrizione famosa, presa dalla pagina di apertura di un testo che conosco bene, *La bête humaine* (1889-90) di Zola, non mi risulta del tutto soddisfacente e mi pone dei problemi. Non so se avete presente questa pagina: il personaggio di Roubaud, sotto-capostazione a Le Havre, si trova a Parigi, entra, in un caseggiato per il personale ferroviario, nella stanza di mamma Victoire, è in attesa dell'incontro con la moglie Séverine che è in giro per la città a fare acquisti; si affaccia alla finestra, proprio sopra il fascio dei binari che passano sotto il ponte dell'Europe e immettono nella Gare Saint-Lazare: qui c'è una lunga descrizione di quello che Roubaud vede dalla finestra. Si tratta di un tratto comune a tanti altri romanzi ottocenteschi; l'affacciarsi di un personaggio a un a finestra diventa il pretesto per una descrizione di paesaggio:

En entrant dans la chambre, Roubaud posa sur la table le pain d'une livre, le pâté et la bouteille de vin blanc. Mais, le matin, avant de descendre à son poste, la mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle d'un tel poussier que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda.

C'était impasse d'Amsterdam, dans la dernière maison de droite, une haute maison où la Compagnie de l'Ouest logeait certains de ses employés. La fenêtre, au cinquième, à l'angle du toit mansardé qui faisait retour, donnait sur la gare, cette tranchée large trouant le quartier de l'Europe, tout un déroulement brusque de l'horizon, que semblait agrandir encore, cet après-midi-là, un ciel gris du milieu de février, d'un gris humide et tiède, traversé de soleil (Zola 1977: 27).

Hamon riporta questa descrizione dentro le sue categorie. Essa ci dice qualcosa sul personaggio, certamente, perché il

personaggio, che fa di mestiere il capostazione, ha un bagaglio tecnico di conoscenze che applica nella lettura di quanto succede sotto i suoi occhi: i treni che si formano e si disfano, che arrivano e che partono.

Le fait que le spectateur (un chef de gare) soit en redondance avec le spectacle (une gare) permettra de justifier économiquement, en tant que compétence déjà acquise, la précision des termes techniques (le voir est justifié par un savoir) de la description. Et le fait que le personnage attende sa femme, en retard à un rendez-vous, justifie de surcroît l'arrêt, l'accoudement prolongé du focalisateur-introducteur de la description, qui est elle-même "attente" de récit. Le personnage attendu surviendra quand la description sera terminée, et non pas l'inverse.

La fenêtre, notamment, thématization du pouvoir-voir du personnage, sera un élément privilégié de cette thématique postiche. Son "cadre", annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art (Hanon 1981: 188).

E tuttavia in questo tratto di testo c'è di sicuro a questo punto un grosso elemento simbolico: gli occhi di Roubaud si alzano dal fascio dei binari su cui i treni vanno e vengono e i vagoni si spingono l'un l'altro con violenza; egli vede una macchia rossa nel cielo: Dans l'effacement confus des wagons et des machines encombrant les rails, un grand signal rouge tachait le jour pâle (Zola 1977: 28). Questa macchia rossa è un fortissimo elemento simbolico nel romanzo di Zola. Ci sarà una macchia rossa in un interno importante in cui avverrà l'assassinio della protagonista, alla fine del romanzo; ma di macchie rosse, di improvvise accensioni del colore rosso il testo è pieno. Già in questa prima pagina del romanzo, nella partitura stessa della descrizione, in

quegli elementi spaziali e coloristici messi fortemente in contrasto, il lettore riceve un invito deciso a interpretare la descrizione in chiave simbolica, a soffermarsi su una serie di corrispondenze significative¹.

Ma è possibile anche una lettura allegorica della scena che viene descritta nella prima pagina di *La bête humaine*: a mano a mano che noi assistiamo al formarsi e riformarsi dei treni, alle locomotive che trascinano i vagoni, li sbattono uno contro l'altro e montano e smontano i convogli, può sorgere in noi lettori l'impressione che davanti agli occhi di Roubaud si stenda un'allegoria della sua vita, delle violenze che lui e Séverine hanno subito, di quelle che subiranno.

E con questo io sono arrivato al mio vero ostacolo, quello della differenza fra descrizione allegorica e descrizione simbolica. C'è un saggio di Paul De Man, in cui si costruisce una netta contrapposizione fra il paesaggio simbolico e il paesaggio allegorico, partendo da un'analisi della *Nouvelle Héloïse* (1756-58) di Rousseau (De Man 1969). Questo saggio, che si legge anche nella traduzione italiana del volume *Cecità e visione* (1975), è fondato essenzialmente su una nota interpretazione che dell'allegoria moderna e del suo significato ha dato Walter Benjamin nel suo libro sul teatro barocco tedesco:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte [...] in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus. Und so wahr alle "symbolische" Freiheit des Ausdrucks, alle klassische Harmonie der Gestalt, alles Menschliche einem solchen fehlt – es spricht nicht nur die Natur des Menschendaseins schlechthin, sondern die biographische Geschichtlichkeit eines Einzelnen in dieser seiner naturverfallensten Figur bedeutungsvoll als Rätsselfrage sich aus (1974, I, 1: 343)².

La distinzione di Walter Benjamin, che è nota e importante e ha sicuramente un notevole potenziale ermeneutico, è stata variamente ripresa per rileggere e reinterpretare la storia letteraria degli ultimi due secoli, alla luce della distinzione fra simbolo e allegoria. Riprendendola nel saggio sulla *Nouvelle Héloïse* Paul De Man ha sostenuto che c'è, nel libro di Rousseau, una netta differenza fra alcune descrizioni simboliche del paesaggio (per esempio i luoghi montuosi di Meillerie, dove Saint-Preux va a vagabondare e dove c'è una continua corrispondenza fra il suo stato d'animo appassionato e il paesaggio delle montagne che lo circondano), e la descrizione del giardino di Giulia, che secondo De Man non può che essere definito, benjaminiano, un paesaggio allegorico.

Possiamo riassumere così, schematicamente, la contrapposizione. Un paesaggio, per essere definito simbolico, richiede 1) uno scenario naturale realistico; 2) una stretta analogia tra le emozioni del personaggio (che osserva o è osservato dal narratore) e la scena. In un paesaggio allegorico, invece, sono altri gli elementi caratterizzanti: 1) quel che conta non è l'aspetto naturale del luogo, ma la sua adeguatezza alle tesi che il narratore vuole dimostrare (c'è, quindi, una tesi esterna che viene sovrapposta al testo); 2) i particolari derivano da una fonte letteraria o figurativa, già a sua volta spesso allegorica, nella quale essi hanno già un significato e a cui il lettore è chiamato a fare riferimento nella sua interpretazione (nel caso della *Nouvelle Héloïse* i testi allegorici che stanno dietro al giardino di Giulia sono il *Roman de la Rose*, il romanzo allegorico medievale che fa da sottotesto allusivo, e il *Robinson Crusoe*, con la sua isola e il suo giardino, che fa da secondo sottotesto, offrendo un modello di rapporto con la natura e di costruzione della virtù del personaggio: ispirandosi in parte a Robinson, il personaggio di Saint-Preux cerca di liberarsi dalle passioni e di trovare in quel paesaggio moralizzato gli stimoli e i sug-

gerimenti a un ascetico e virtuoso comportamento morale); 3) lo sfondo ambientale non è né scena o servata né espressione di uno stato d'animo personale, è assolutamente oggettivo; 4) la scena rappresenta un grande tema astratto; il paesaggio è moralizzato (nel caso del giardino di Giulia la virtù si sovrappone alla natura, in un modo tranquillo, mai violento; nessuno si accorge che nel dar forma a quel giardino c'è stata la mano dell'uomo, il quale ha lentamente costruito in modo artificiale una scena, entro cui collocare le sue azioni morali: in questo giardino edenico si può passeggiare senza più legami con le passioni).

L'analisi di Paul De Man ha momenti di grande penetrazione e acutezza. I fenomeni di intertestualità che egli mette in luce sono senz'altro suggestivi e sorprendenti: sul lettore il ritrovare d'improvviso la struttura allegorica del *Roman de la Rose* in un testo preromantico del Settecento può avere un effetto di shock non da poco. E sicuramente De Man ha messo in luce alcuni elementi importanti di tensione interna nel testo, ricavandone poi delle leggi generali per interpretare l'intero fenomeno della modernità e del romanticismo, a cui attribuisce la tendenza alternante di abbandonarsi a volte al gusto del simbolismo e altre volte di ancorarsi al senso dell'allegoria.

Il saggio di De Man ha anche degli aspetti capziosi, e non mi convince sino in fondo. Egli trascura, per esempio, alcuni dati di contestualità culturale che secondo me non si possono così tranquillamente ignorare e che permetterebbero di problematizzare un po' di più la distinzione fra descrizione simbolica e descrizione allegorica. Se ci fosse qui il tempo, sarebbe abbastanza interessante seguire attentamente un percorso attraverso i giardini del Settecento con la guida di uno studioso filosofo, Giancarlo Carabelli, il quale ha scritto di recente un libro su Hume, nel quale è compreso un lungo saggio dedicato ai giardini all'inglese e a una particolare invenzione, riguardante

il confine fra il giardino e il resto del mondo che gli architetti e i teorici dei giardini all'inglese hanno chiamato, non so se ne avete mai sentito parlare, il ha-ha (Carabelli 1992). Su questa invenzione si soffermano i trattati del tempo e anche, con una voce appositamente *l'Encyclopédie* di Diderot. Si tratta di una specie di gioco d'illusione o di apertura a sorpresa sulla campagna circostante, con un muretto nascosto dietro cui si apriva un laghetto, che si proponeva di indurre in chi passeggiava per il giardino e giungeva in quel punto un sentimento di sorpresa e di meraviglia, traducibile per l'appunto nell'esclamazione "ha-ha".

Carabelli, oltre a darci una ricostruzione particolareggiata e spiritosa della storia dello ha-ha, ci dà anche un'analisi molto filosofica del giardino all'inglese e giunge così a formulare una distinzione fra simbolismo e allegoria che è esattamente l'opposta di quella di Paul De Man. Allegorici sarebbero, secondo lui, i tradizionali giardini alla francese e invece simbolici sarebbero i giardini all'inglese, e di conseguenza, dico io, anche il giardino di Giulia nella *Nouvelle Héloïse*. Infatti, anche se il termine "ha-ha" non compare nel testo di Rousseau, non è difficile riconoscere, nella descrizione, là dove si parla del passaggio dal giardino chiuso all'esterno una specie di hahaha. Carabelli, inoltre, inserisce l'analisi del giardino all'inglese, provvisto o meno di ha-ha, in un discorso molto ampio e affascinante sulla nuova sensibilità del Settecento, sulla passeggiata nel giardino come esperienza filosofica, sulla passeggiata che fa l'osservatore dentro i quadri di paesaggio dei pittori paesaggisti del secondo Settecento in modo molto diverso dalla contemplazione dei quadri di paesaggio di produzione accademica tradizionale. Egli si muove, a me pare, continuamente in controtendenza rispetto alle idee e alle definizioni di allegoria date da Benjamin e De Man e alla loro concezione del rapporto fra l'allegoria e la storia e la modernità.

Ma c'è il rischio che le cose possano, a questo punto, risultare ancor più complicate. Nelle letture che ho fatto per preparare questa relazione sono inciampato, infatti, in un secondo ostacolo, rappresentato da alcuni scritti di Hans Robert Jauss.

La descrizione che Jauss fa dell'allegoria medievale è bella e accattivante (anche se assomiglia un po' troppo all'allegoria barocca e moderna di Benjamin). C'è un punto però a proposito del quale io non mi sento di andargli dietro e di dichiararmi d'accordo con lui. Con tutti gli sforzi, a me pare che non si possa dire che l'allegoria sia una forma semplice. Così come non mi sembra possibile identificarla con un genere o un modo di scrittura particolare. A me pare che non possiamo considerare l'allegoria molto di più che un procedimento retorico e formale, a disposizione di chi costruisce testi, che può caricarsi di valori e significati diversi nel tempo, a seconda del particolare insieme di significati a cui viene applicato e della particolare strategia rappresentativa (sia essa descrittiva o narrativa) per cui viene utilizzato. È possibile, a me pare, storicizzare le diverse forme e i diversi generi allegorici e anche darne una definizione diversa, a seconda dell'insieme tematico a cui viene applicato il procedimento e della particolare strategia comunicativa che viene di volta in volta messa in atto.

Eppure, sulle orme di discorsi come quello di Benjamin (senza tener conto della particolare temperie in cui esso è stato formulato, con una visione della storia culturale assai drammatica e tesa fra le diverse tendenze del pensiero utopico, di quello apocalittico o di una visione rassegnatamente e lucidamente disincantata della storia), la distinzione fra allegoria e simbolo, presi come scelte retoriche e ideologiche contrapposte, ha avuto una notevole fortuna ed è divenuta uno schema storiografico.

Da un po' di tempo, per esempio, uno studioso molto acuto e intelligente del nostro Novecento letterario come Romano Luperini sta cercando di applicare questa contrapposizione alla

letteratura italiana del nostro secolo. Egli sposa la tesi benjaminiana dell'allegoria come più moderna del simbolismo, più significativa, più interessante. Per esempio sulla base di questa contrapposizione ha riletto il Verga, che è uno degli autori a cui ha dedicato negli anni una attenzione critica vigile e continua, arrivando a stabilire che mentre *I Malavoglia* sono, tendenzialmente, simbolici, il *Mastro don Gesualdo* è tendenzialmente allegorico (operazioni analoghe ha poi compiuto con Montale, Pirandello, Tozzi e parecchi altri). Su questa base ha proposto una netta contrapposizione fra il mondo e il paesaggio di Acitrezza, che sarebbe favoloso, indeterminato, simbolico, e quello invece della gola del Petraio, dove avviene il famoso viaggio di mastro don Gesualdo, come esempio di un vero paesaggio moralizzato che mette il personaggio di fronte alle sue responsabilità. Luperini ha costruito questa contrapposizione in un saggio che si chiama *Simbolo e costruzione allegorica in Verga* (Luperini 1989), accompagnandolo anche con un libro più ambizioso, di impianto teorico, intitolato *L'allegoria del moderno* (1990), in cui l'allegorismo è considerato la vera, benjaminiana, ippocratica (possiamo aggiungere: tragica, apocalittica, scholemiana) rappresentazione della modernità, mentre invece il simbolismo è considerato un residuo romantico (e neoplatonico, idealistico, organicistico) di cui è bene liberarsi³.

Devo aggiungere qui, con convinzione, che io trovo interessanti, sicuramente utili e anche fornite di capacità ermeneutiche rilevanti e suggestive queste contrapposizioni. Le tensioni che Paul De Man avverte in episodi diversi della *Nouvelle Héloïse* o che Luperini avverte in un primo Verga contrapposto a un ultimo Verga, sono sicuramente il risultato di una forza interpretativa vigorosa e per più aspetti convincente. E tuttavia a me pare che, se si va a leggere i testi in modo ravvicinato, se li si riporta ai loro contesti culturali e alle loro tessiture tematiche profonde, se si applicano categorie interpretative un

po' più complesse e sfumate, una contrapposizione così netta e radicale non tiene. Io trovo, nei testi, che i due procedimenti retorici e le due modalità rappresentative del simbolismo e dell'allegorismo spesso convivono, fermentano, frequentemente e alternativamente si contrappongono e sovrappongono. E ciò comporta una conseguenza: che i testi, nella loro densità e complessità di significati e strategie rappresentative, richiedono nel lettore e nell'interprete atteggiamenti ermeneutici molto pieghevoli e flessibili. Si tratta infatti di porsi nella disposizione giusta rispetto ai testi: quelli in cui prevale un tipo di descrizione (o anche di narrazione) simbolica richiedono, infatti, un atteggiamento di identificazione immediata con la situazione da parte del lettore dell'interprete, quelli invece in cui prevale un tipo di descrizione (o narrazione) allegorica richiedono un percorso più complesso, una passeggiata dentro il testo, un gesto ermeneutico più lungo e complicato, che può avere alcune tappe obbligatorie, delle stazioni obbligate di passaggio, e può aver bisogno di altri testi o di una particolare enciclopedia culturale di riferimento per poter dispiegare tutte le proprie potenzialità se mantiche.

Non pretendo a questo punto di dare una soluzione al dilemma che si pone ai nostri studi con la distinzione fra descrizione simbolica e descrizione allegorica. Mi limito a proporre un percorso attraverso alcuni testi-campione, dal quale può risultare quanto forte sia la oscillazione, nell'impianto stesso dei testi e anche nelle possibili nostre reazioni di lettori, fra il procedimento simbolico e quello allegorico. Sono tutti testi che possono essere collegati con le descrizioni della *Nouvelle Héloïse*. I testi oscillano fra il paesaggio, e il personaggio, simbolico e quello moralizzato; sono popolati di giardini, chiese, conventi; pongono ai personaggi i problemi morali del cedimento all'amore e agli istinti erotici o della rinuncia e del comportamento virtuoso. Sono, anche, collegabili facilmente fra loro, grazie a

non pochi riecheggiamenti interni, anche diretti, che il lettore che li ha familiari può cogliere.

Comincio citando un passo dagli *Elixiere des Teufels* (1815-16) di E. T. A Hoffmann, nel quale il giovane monaco Medardo, che vive virtuosamente e fervorosamente in convento sotto la protezione del priore Leonardus, viene visitato da tentazioni e apparizioni amorose di origine diabolica, abbandona il convento e si avventura in un mondo irto di pericoli e avventure sinistre:

Gewiß gibt es nicht so leicht eine anmutigere Gegend, als diejenige ist, in welcher das Kapuzinerkloster dicht vor der Stadt liegt. Der herrliche Klostergarten mit der Aussicht in die Gebirge hinein schien mir jedesmal, wenn ich in den langen Alleen wandelte und bald bei dieser, bald bei jener üppigen Baumgruppe stehen blieb, in neuer Schönheit zu erglänzen. – Gerade in diesem Garten traf ich den Prior Leonardus [...]

Am Tage des heiligen Antonius war die Kirche so gedrängt voll, daß man die Türen weit öffnen mußte, um dem zuströmenden Volke zu vergönnen, mich auch noch vor der Kirche zu hören [...]

Da fiel mein in der Kirche umherschweifender Blick auf einen langen hageren Mann, der mir schrägüber auf eine Bank gestiegen, sich an einen Eckpfeiler lehnte. Er hatte auf seltsame fremde Weise einen dunkelvioletten Mantel umgeworfen und die übereinander geschlagenen Arme darin gewickelt. Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick der großen schwarzen, stieren Augen fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. Mich durchbebte ein unheimliches grauenhaftes Gefühl, [...]

Da rauschte es in meiner Nähe, und ich erblickte ein großes schlankes Frauenzimmer, auf fremdartige Weise gekleidet, einen Schleier über das Gesicht gehängt, die, durch die Seitenpforte hereingetreten, sich mir nahte, um zu beichten. Sie bewegte sich mit unbeschreiblicher Anmut, sie kniete nieder, ein tiefer Seufzer entfloher ihrer Brust, ich fühlte ihren

glühenden Atem, es war, als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach! [...]

Wie so ganz anders erschien mir jetzt alles, wie töricht, wie schal mein ganzes Streben. – Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen, und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen [...]

Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. – Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich [...]

In ruhigeren Augenblicken lief ich im Klostergarten auf und ab, in duftiger Ferne sah ich sie wandeln, sie trat aus den Gebüsch, sie stieg empor aus den Quellen, sie schwebte auf blumichter Wiese, überall nur sie, nur sie! – [...]

In blauen Duft gehüllt, lag das Kloster unter mir im Tale; der frische Morgenwind rührte sich und trug, die Lüfte durchstreichend, die frommen Gesänge der Brüder zu mir herauf. Unwillkürlich stimmte ich ein. Die Sonne trat in flammender Glut hinter der Stadt hervor, ihr funkelndes Gold erglänzte in den Bäumen, und in freudigem Rauschen fielen die Tautropfen wie glühende Diamanten herab auf tausend bunte Insektlein, die sich schwirrend und sumsend erhoben. Die Vögel erwachten und flatterten, singend und jubilierend und sich in froher Lust liebkosend, durch den Wald! – Ein Zug von Bauerburschen und festlich geschmückter Dirnen kam den Berg herauf. "Gelobt sei Jesus Christus!" riefen sie, bei mir vorüberwandelnd. "In Ewigkeit!" antwortete ich, und es war mir, als trete ein neues Leben voll Lust und Freiheit mit tausend holdseligen Erscheinungen auf mich ein! – Nie war mir so zumute gewesen, ich schien mir selbst ein andrer [...]

Schon mehrere Tage war ich durch das Gebirge gewandelt, zwischen kühn emporgetürmten schauerlichen Felsenmassen, über schmale Stege, unter denen reißende Waldbä-

che brausten; immer öder, immer beschwerlicher wurde der Weg (Hoffmann s.d.: 28-61)⁴.

Il secondo passo-campione è tratto dai *Reisebilder* (1826) di Heinrich Heine. Qui abbiamo un esempio di passeggiata, o vagabondaggio, nella realtà, con una forte tendenza ad antropomorfizzare e ironizzare la natura, nella quale si immette il personaggio-osservatore, che in questo caso è anche l'autore, Heinrich Heine, il quale racconta un suo viaggio in Italia:

Die umgebende Natur wirkt auf den Menschen – warum nicht auch der Mensch auf die Natur, die ihn umgibt? In Italien ist sie leidenschaftlich wie das Volk, das dort lebt; bei uns in Deutschland ist sie ernster, sinniger und geduldiger. Hatte einst, wie die Menschen, auch die Natur mehr inneres Leben? Die Gemütskraft eines Orpheus, sagt man, konnte Bäume und Steine nach begeisterten Rhythmen bewegen. Könnte noch jetzt dergleichen geschehen? Menschen und Natur sind phlegmatisch geworden und gähnen sich einander an. Ein königl. preuß. Poet wird nimmermehr, mit den Klängen seiner Leier, den Templower Berg oder die Berliner Linden zum Tanzen bringen können (Heine s.d., IV, I: 343)⁵.

Ecco ora un testo di Gautier, tratto dalla novella fantastica *La morte amoureuse* (1836). La prima scena avviene durante la cerimonia di ordinazione sacerdotale del protagonista, la seconda durante il viaggio che egli compie per allontanarsi, insieme con l'abate Serapione, dalla città e dalle sue tentazioni (e già il nome Serapione è una spia del rapporto che collega questo testo con quello precedente di Hoffmann):

Le grand jour venu, je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules [...]

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la

toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. – Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. [...]

À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. Une angoisse effroyable me tenaillait le cœur; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle. [...]

Enfin nous arrivâmes à la porte de la ville et nous commençâmes à gravir la colline. Quand je fus tout en haut, je me retournai pour regarder une fois encore les lieux où vivait Clarimonde. L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville; ses toits bleus et rouges étaient confondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme de blancs flocons d'écume, les fumées du matin. Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde.

“Quel est donc ce palais que je vois tout là-bas éclairé d'un rayon du soleil?” demandai-je à Sérapion. Il mit sa main au-dessus de ses yeux, et, ayant regardé, il me ré-

pondit: "C'est l'ancien palais que le prince Concini a donné à la courtisane Clarimonde; il s'y passe d'épouvantables choses".

En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde!

Oh! savait-elle qu'à cette heure, du haut de cet âpre chemin qui m'éloignait d'elle, et que je ne devais plus redescendre, ardent et inquiet, je couvais de l'œil le palais qu'elle habitait, et qu'un jeu dérisoire de lumière semblait rapprocher de moi, comme pour m'inviter à y entrer en maître? Sans doute, elle le savait, car son âme était trop sympathiquement liée à la mienne pour n'en point ressentir les moindres ébranlements, et c'était ce sentiment qui l'avait poussée, encore enveloppée de ses voiles de nuit, à monter sur le haut de la terrasse, dans la glaciale rosée du matin.

L'ombre gagna le palais, et ce ne fut plus qu'un océan immobile de toits et de combles où l'on ne distinguait rien qu'une ondulation montueuse (Gautier 1981: 118-28).

Ai due testi di Hoffmann e Gautier faccio seguire una breve citazione dal *Fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello. Qui non c'è una descrizione (anche se non avrei difficoltà a citarne molte, traendole dai romanzi e dalle novelle dello scrittore siciliano). C'è l'espressione di un dubbio, sotto forma di domanda, che sembra smentire e sovvertire di colpo i presupposti ideologici e culturali su cui si fondano i testi che ho letto in precedenza, a partire da quello di Rousseau:

Non crediamo anche noi che la natura ci parli? e non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione (Pirandello 1986: 430).

Termino la serie con la citazione di alcuni passi, tratti dalle pagine iniziali, di *Retablo* (1987) di Vincenzo Consolo:

Rosalia. Rosa e lia. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso, rosa che ha sventato, rosa che ha rōso, il mio cervello s'è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bàlico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zàgara e cardenia. Poi il tramonto, al vespero, quando nel cielo appare la sfera opalina, e l'aere sfervora, cala misericordia di frescura e la brezza del mare valica il cancello del giardino, scorre fra colonnette e palme del chiostro in clausura, coglie coinvolge, spande odorosi fiati, olezzi distillati, balsami grommosi. Rosa che punto m'ha, con la sua spina velenosa in su nel cuore. [...]

Ero fraticello sereno al convento della Gancia, fraticello di questua, e giravo per contrade e campagne per limosinare e vendere le bolle dei Luoghi santi [...]

Mentre anelavo, al vespero, per la strada Aragona, col mio passo spedito, sudato per il cammino lungo e per il peso grave delle bisacce, le campane della Magione sonarono l'Avemaria. M'impuntai e dissi l'orazione. Quando, alla croce, mi sentii chiamare: "Frate monaco, frate monaco, pigliate". E vidi calare da una finestra un panaro con dentro 'na pagnotella e un pugno di cerase. "Pe' l'anima purgante del mio sposo". Alzai gli occhi e vidi nel riquadro, ah, la mia sventura!, la donna che teneva la funicella del panaro e accanto una fanciulla di quindici o sedici anni [...] Mai m'ero immaginato, mai avevo visto in vita mia, in carne o pittato, un angelo, un serafino come lei [...]

Breve, la sera appresso conobbi il paradiso. E nel contempo cominciò l'inferno, l'inferno pel rimorso del peccato [...]

Corsi a quell'oratorio nella via Immacolatoncella, proprio dietro la chiesa del convento mio. Entrai: mi parve d'entrare in paradiso.

Torno torno alle pareti, in cielo, sull'altare, erano stucchi finemente modellati, fasce, riquadri, statue, cornici, d'un

color bianchissimo di latte, e qua e là incastri d'oro zecchino stralucante, festoni, cartigli, fiori e fogliame, cornucopie, fiamme, conchiglie, croci, raggiere, pennacchi, nappe, cordoncini... Eran nicchie con scene della vita dei santi Lorenzo e Francesco, e angioli gioiosi, infanti ignudi e tondi, che caracollavan su per nuvole, cortine a cascate, a volute, a torciglioni. Ma più grandi e più evidenti eran statue di donne che venivano innanti sopra mensolette, dame vaghissime, nobili signore, in positure di grazia o imperiose. Ero abbagliato, anche per un raggio di sole che, da una finestra, colpendo la gran ninfa di cristallo, venia a investirmi sulla faccia (Consolo 1987: 15-23).

Mi sembra particolarmente utile richiamare l'attenzione su due di questi testi, che servono sia a dare l'indicazione di due tendenze opposte, sia a problematizzarle: le pagine di Heine e la domanda provocatoria e disperata di Pirandello. Nei *Reisebilder* c'è un'idea del rapporto fra uomo e natura secondo cui l'uomo smuove, antropomorfizza la natura, la riempie di allegra vitalità: le case diventano umane con occhi e bocca, i monti sono personalizzati, sorridono, sbadigliano, le nuvole prendono forme favolose. Siamo di fronte a un testo del simbolismo romantico, nel quale tuttavia il distacco ironico, continuamente sottolineato dall'autore, instilla nel lettore un continuo dubbio di parodia, lo spinge verso sfere non sentimentali ma intellettuali, lo induce a interpretazioni allegoriche. La contrapposizione fra Germania e Italia, paesaggio tedesco e italiano, anima tedesca e anima italiana richiama immediatamente alla mente il famoso quadro del nazareno Friedrich Overbeck, *Italia e Germania* (1811-28), ora a Monaco di Baviera.

Il passo pirandelliano fa pensare a un atteggiamento, nello scrittore siciliano, esattamente opposto. La natura, in-differente, si pietrifica e moralizza, diviene un paesaggio astratto sul quale agiscono personaggi dall'identità in cri-

si, dai gesti convulsi, dalle azioni sconnesse e paradossali. Pirandello è, come sostiene Luperini, il primo grande scrittore moderno dell'“astrazione personificata”, il primo esponente italiano del “moderno allegorismo” (Luperini 1992: 60). Eppure, di nuovo, se si analizzano da vicino i testi di Pirandello, l'interpretazione critica risulta al tempo stesso vera e non vera. Non c'è dubbio che ci siano elementi allegorici molto chiari nelle descrizioni pirandelliane della natura indifferente, del paesaggio siciliano e ancor più dell'Italia di provincia o della Roma umbertina e piccolo borghese. E però non è neppure difficile trovare elementi simbolici in quei paesaggi: la luna, il mare, l'appartamentino di città, il fischio di un treno nella notte. I quali elementi simbolici possono poi tranquillamente convertirsi in elementi allegorici: il cimitero siciliano, posto in cima a una collina e incombente sul paese, diventa “quel giardinetto lassù”, la sala d'attesa di una stazione ferroviaria diventa la sala d'attesa della vita. L'oscillazione fra i due procedimenti è continua.

NOTE

¹ C'è un saggio abbastanza sorprendente e bizzarro di Michel Serres (1975: 123-27) su questo testo, il quale tira fuori tutta un'altra serie di elementi simbolici in questa pagina e giunge a cogliere addirittura delle corrispondenze di tipo misteriosamente linguistico, fra le vocali dominanti nel brano prosastico – le o e la a – e il nome stesso di Zola. In questo modo la descrizione conterrebbe simbolicamente e misteriosamente la firma dell'autore.

² “Mentre nel simbolo, con la trasformazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La scoria in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto. E benché a questo manchi ogni libertà “simbolica” dell'espressione, ogni armonia classica della forma, ogni umanità – non soltanto la natura dell'esistenza umana *tout court*, ma anche la

storicità biografica di un singolo si esprime significativamente, in forma di enigma, in questo suo aspetto, l'aspetto naturale supremamente degradato" (trad. it. Benjamin 1971: 174).

³ Luperini è anche l'animatore e il direttore di una rivista di teoria letteraria che porta in copertina il titolo-bandiera di "Allegoria".

⁴ "Non credo sia facile trovare una località più incantevole di quella ove sorge il convento dei cappuccini, a brevissima distanza dalla città. Passeggiando per i lunghi viali dello stupendo giardino con vista sulle montagne e fermandomi presso questo o quel gruppo di alberi rigogliosi vi scopro sempre nuove bellezze. In quel giardino incontrai il priore Leonardo [...]. Il giorno di sant'Antonio la chiesa era così inverosimilmente affollata che si dovettero spalancare le porte per consentire alla massa di gente rimasta fuori di ascoltarmi dal sagrato [...]. A questo punto il mio sguardo vagante per la chiesa, si posò su un uomo alto, magro, in piedi sopra un banco e appoggiato a una colonna della navata laterale; indossava un manto viola scuro, drappeggiato intorno alla persona e alle braccia conserte in uno strano modo, non dei nostri paesi; il viso era d'un pallore cadaverico, ma lo sguardo dei grandi occhi neri, sbarrati mi trapassò il petto come una stiletta rovente. Un'indicibile sensazione di sgomento mi fece rabbrivire [...]. Ad un tratto intesi un fruscio e vidi avvicinarsi una donna, alta, snella, vestita come una straniera e col viso velato. Era entrata dalla porta laterale, evidentemente per confessarsi. Muovendo con indicibile grazia si inginocchiò e si lasciò sfuggire un profondo sospiro. Prima ancora che parlasse, ne sentii l'alito ardente e caddi in preda a un'inebriante malia [...]. Ma come tutto mi sembrava diverso!... Come mi sembravano insulse, stolte le mie aspirazioni! Non avevo visto in faccia la sconosciuta, eppure la sentivo in me... Mi guardava con soavissimi occhi azzurro cupi [...]. Un altare della nostra chiesa era dedicato a santa Rosalia, raffigurata da un dipinto stupendo nell'atto di subire il martirio. Orbene, quella era la mia amata: l'avevo riconosciuta! Rassomigliava in tutto e per tutto alla misteriosa penitente, perfino nelle vesti [...]. Nei momenti di tregua, scendevo in giardino e la vedevo passeggiare avanti e indietro, in nebulose lontananze, la vedevo sorgere dalle fonti, aleggiare sui prati fioriti... dovunque vedevo lei, e soltanto lei! [...] Il convento giaceva laggiù nel fondovalle, avvolto da vapori azzurrini. Trasportate dal vento del mattino le litanie dei frati giungevano fino a me. Involontariamente mi associi al canto. Il globo infocato del sole spuntò dietro la città, i raggi d'oro sfavillarono fra gli alberi e un allegro sgocciolio di rugiada fece alzare in volo miriadi di ronzanti insettucci multicolori. Anche gli uccelli si destarono e incominciarono a svolazzare per il bosco cantando, facendosi festa, sfiorandosi carezzevolmente con le alucce. Vidi venire alla mia volta, su per la montagna,

un gruppo di contadinelli e contadinelle vestite a festa; incontrandomi mi salutarono con un "Sia lodato Gesù Cristo!". Risposi: "Sempre sia lodato!" e fu per me come incontrare una nuova vita, piena di gioia e di libertà, nei suoi mille aspetti pittoreschi. Non avevo mai provato nulla di simile: mi sentivo un altro [...]. Ero in cammino ormai da parecchi giorni. Sentieri di montagna – gole racchiuse fra torreggianti, terrificanti massicci rocciosi – esili ponticelli gettati sopra torrenti mugghianti... La strada diventava sempre più solitaria e disagiata..." (trad. it. 1969, I: 414-36).

⁵ "La natura che ci circonda influisce sugli uomini. Perché dunque gli uomini non potrebbero influire a loro volta sulla natura, che li circonda? In Italia la natura è appassionata, come il popolo, che lì vive; e invece da noi in Germania essa è più austera, savia, paziente. Del resto la natura non ebbe già un tempo come gli uomini una più vivace vita interiore? Dicono che l'energia sentimentale di un Orfeo poteva muovere gli alberi e le pietre dietro il ritmo appassionato del suo canto. Non potrebbe la stessa cosa succedere anche oggi? Uomini e cose purtroppo si son fatti flemmatici e si guardano reciprocamente sbadigliando. Oggi un poeta cesareo di sua maestà il re di Prussia non saprebbe muovere a danza con tutti gli accordi della sua lira né il Tempelower Berg né i tigli di Berlino".

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alpers, Svetlana (1983), *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino, Boringhieri, 1984.
- Benjamin, Walter (1971), *Il dramma barocco tedesco*. Torino, Einaudi.
- (1974), "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1, 1.
- Carabelli, Giancarlo (1992), "Il giardino del ha-ha", *Intorno a Hume*, Milano, Il Saggiatore: 83-153.
- Consolo, Vincenzo (1987), *Retablo*. Palermo, Sellerio.
- De Man, Paul (1969), "The Rhetoric of Temporality", *Interpretation. Theory and Practice*, ed. Charles S. Singleton, Baltimore, Johns Hop-

- kins Press: 173-209, trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, a cura di Eduardo Saccone, Napoli, Liguori, 1975: 237-93.
- De Sanctis, Francesco (1954), *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce. Bari, Laterza, Vol. 1.
- Foscolo, Ugo (1888), *Opere edite e postume*. Firenze, Le Monnier, Vol. 9: *Poesie*, a cura di Francesco Silvio Orlandini, 1888.
- Gautier, Théophile (1981), *Récits fantastiques*, ed. Marc Eigeldinger. Paris, Flammarion.
- Hamon, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.
- (1972), "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, 12: 465-85, trad. it. "Cos'è una descrizione", *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. Parma, Pratiche, 1977: 53-83.
- Heine, Heinrich (s.d.), "Reisebilder", *Samtliche*, ed. Ernst Elster, Leipzig-Wien, Bibliographisches Institut, Vol. 4.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (s.d.), "Die Elixiere des Teufels", *Werke*, ed. Victor Schweizer; Paul Zannert, Leipzig; trad. it. "Gli elisir del diavolo", *Romanzi e Racconti*, a cura di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969.
- Luperini, Romano (1989), *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*. Bologna, il Mulino.
- (1990), *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma, Editori Riuniti.
- (1992), *Introduzione a Pirandello*. Bari, Laterza.
- Pirandello, Luigi (1986), "Il fu Mattia Pascal", *Tutti i romanzi*. Milano, Mondadori, Vol. 1.
- Serres, Michel (1975), *Feux et signaux de brume. Zola*. Paris, Grasset.
- Zola, Émile (1977), *La bête humaine*. Paris, Gallimard.

