

3 n.s.



AGHIOS

QUADERNI DI STUDI SVEVIANI

diretti da Giuseppe A. Camerino e Elvio Guagnini...

C a m p a n o t t o E d i t o r e

In copertina:
Bruno Chersicla
Italo Svevo, 1983
legno okoumè dipinto
cm 43x42

© Copyright 2021 Campanotto Editore
Via Marano, 50/8 - 33037 Pasian di Prato - Udine/Italia
Tel. 0432/699390

e-mail: edizioni@campanottoeditore.it - sito internet: www.campanottoeditore.it

È vietata la riproduzione, anche parziale,
non autorizzata con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile
a norma dell'art. 171 della legge
n. 633 del 22.04.1941.

All rights reserved. No part of this book
may be reproduced in any form or by any
electronic or mechanical means including
information storage and retrieval systems
without permission in writing
from the publisher, except by a reviewer
who may quote brief passages in a review.

Amministrazione: Inga Conti
Via Marano, 50/8 - 33037 Pasian di Prato (Ud)
P. IVA 0262323033

Fotocomposizione e stampa: Campanotto Editore
Via Marano, 50/8 - 33037 Pasian di Prato (Ud)
dicembre 2021

ISSN 1127-2147

ISBN 978-88-456-1771-3

SOMMARIO

SAGGI	Pag.	9
<i>Tra le righe di Svevo: l'enciclopedia.</i> Un webinar: 7 settembre 2021 a cura di Sergia Adamo e Beatrice Stasi	"	11
Elvio Guagnini <i>La "donnina", il "cultore dello sport", il "celebre poeta".</i> <i>Il comico in Una lotta.</i>	"	13
Paolo Giovannetti <i>Studiare Il vegliardo: impersonalità, autore implicito, ideologia.</i>	"	22
Donatella Nisi Fisiologia dell'amore <i>di Mantegazza e Metafisica</i> dell'amore sessuale <i>di Schopenhauer.</i> <i>Due possibili fonti per la costruzione del sentimento d'amore sveviano.</i>	"	31
Gianni Cimador <i>Senilità come messa in scena tragicomica.</i>	"	44
Luca Mendrino <i>"Qualche cosa c'era!": Svevo sulla commedia a tesi.</i> <i>In margine agli articoli Il pubblico e Critica negativa.</i>	"	57
Carmine Di Biase <i>"There's a divinity that shapes our ends, rough-hew them how we will":</i> <i>Hamlet and Svevo's unfinished business in Senilità.</i>	"	67

SVEVO VISTO DAGLI SCRITTORI D'OGGI

Pag. 77

Mauro Covacich
Per una letteratura minore

" 79

SCHEDARIO

" 81

Studi

" 85

Indice dei numeri precedenti

" 100

SAGGI

Il tipo di racconto in prima persona che la galassia Zeno documenta esemplarmente (declinando i modelli, diversi se non opposti, dell'autobiografia-*mémoire* e del diario) viene oggi interpretato in modo pressoché unanime come punto d'arrivo di un processo di valorizzazione della soggettività che ha i suoi 'necessari' antecedenti nei primi due romanzi¹. Le coscienze variamente figurizzate (cioè narrate in terza persona) di Alfonso Nitti e Emilio Brentani non possono che condurre lì: al pieno compimento di una personalità irrelata, suscettibile di farsi carico della totalità vocale e prospettica di un intero arco narrativo e delle sue molte appendici, decomponendo in modo definitivo certi residui oggettivanti e naturalistici. I ben noti interessi zoliani e verghiani del giovane Svevo sarebbero perciò solo il punto di partenza di un percorso destinato ad approdare altrove, nei pressi di un modernismo esemplarmente privo di ancoraggi realistici.

Una simile visione dei fatti, quasi universalmente accettata, può forse essere intaccata se prendiamo sul serio quanto riferito da un episodio di *Una vita*, che del resto non sembra essere stato molto commentato dalla critica². Si tratta di alcune "idee" sulla letteratura, personalissime e all'apparenza bizzarre, argomentate da Macario al protagonista, che dapprima suonano così:

[le idee di Macario] erano tanto belle che Alfonso sospettò fossero rubate. Parlava di creazione fatta dall'uomo, la quale, per i risultati, non aveva niente da invidiare a quella biblica. Nel metodo differivano alquanto, ma ambidue le creazioni finivano coll'arrivare alla produzione di organismi che vivevano a sé e che non portavano alcuna traccia di essere stati creati³.

Più avanti, parlando di *Louis Lambert* di Balzac, lo stesso personaggio esemplifica il concetto in questo modo:

– Sa perché è un bel libro? È l'unico di Balzac che sia veramente impersonale, e lo divenne per caso. Louis Lambert è matto, è composto di matti tutto il suo contorno e, per compiacenza, l'autore in questa occasione rappresenta matto anche se stesso. Così è un piccolo mondo che si presenta intatto, da sé, senza la più piccola ingerenza dall'esterno.

Alfonso rimase stupefatto a questa critica altrettanto originale quanto falsa. Doveva essere stata fatta con un metodo che Alfonso si trattenne dall'indicare, unicamente perché temeva di essere messo anche lui in quel piccolo mondo che si presentava da sé.

Prima di ogni altra considerazione, va ricordato che – in un'ottica duemillesca e vagamente postmoderna – *Louis Lambert* (pubblicato nel 1832) potrebbe essere letto come un'autofiction, in quanto romanzo a fondamento autobiografico in cui si parla di un personaggio d'invenzione. E questo fatto spiegherebbe almeno in parte (ci ritorneremo) la reazione metalettica di Alfonso: che appare comicamente timoroso di essere inghiottito da quel "piccolo mondo [...] intatto", privo di ingerenze autoriali e perciò sovrapponibile in modo pericoloso alla realtà vera.

Il punto fondamentale del ragionamento è peraltro chiarissimo, anche se irrazionale, una volta enunciato di termini narratologici. Macario teorizza un' 'impersonalità in prima persona', che non avrebbe quasi bisogno di commenti se la si confinasse alla dimensione del mero paradosso tematico, agli spazi delimitati di un mondo della storia.

Lo stesso narratore, tuttavia, propone uno spiraglio, nel momento in cui enigmaticamente ed ellitticamente ci dice che quella "critica" "[d]oveva essere stata fatta con un metodo che Alfonso si trattenne dall'indicare". E la parola "metodo" non ha una responsabilità così vaga e generica come potrebbe apparire. In effetti, non molti anni prima uno scrittore tedesco, peraltro noto entro la sua cultura letteraria, aveva dato alle stampe un trattato in cui, fra le altre cose, era affermato a chiare lettere che è pensabile un modo di scrivere romanzesco in cui l'autore si separa da se stesso, generando un diverso io e ottenendo in questo modo il risultato illusionistico di mostrare in azione un "eroe" 'non mediato'. Questo tipo particolare di soggetto, disgiunto dall'autore, e protagonista di qualcosa come un "Ich-Roman", produrrebbe un vero e proprio effetto di verosimiglianza. Stiamo parlando di *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, uscito nel 1883 a firma di Friedrich Spielhagen⁴, narratore molto prolifico e influente, esponente di una sorta di zolismo o naturalismo tedesco. Il concetto di impersonalità in prima persona, in effetti piuttosto lambiccato nella sua formulazione analitica⁵, è tanto diffuso nella cultura tedesca che, per esempio, Käte Friedemann comincia la sua trattazione intorno alla *Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) prendendo spunto dalle posizioni di colui che nel bene e nel male aveva dominato il dibattito tedesco sul realismo nel trentennio abbondante 1864-1898, anche se nel XX secolo – afferma la studiosa – il suo pensiero deve essere confutato⁶.

Non abbiamo alcuna prova dell'avvenuta lettura di questo farraginoso volume da parte di Svevo, e nella biblioteca Hortis di Trieste è presente solo il seguito delle ricerche di Spielhagen, uscito nel 1898 con il titolo di *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*⁷. Del resto, la notorietà dell'autore nel mondo tedesco non esclude che certe sue idee circolassero anche attraverso i giornali o una saggistica divulgativa. Non è poi del tutto privo di importanza che una delle poche traduzioni in italiano di una *Novelle* di questo autore, *Quisisana*, risalente al 1880, esca presso l'editore Brigola nel 1883, per le cure di Bruno Sperani, pseudonimo della scrittrice triestina Beatrice Speraz⁸. A occhio, tuttavia, un romanzo sentimen-

tale e romanticheggiante del genere – raccontato in una terza persona per lo più autoriale – non sembra avere molta attinenza con l'opera di Svevo.

2. Resta il rilievo di fondo, e quindi una piccola provocazione in senso lato ideologica. Vale a dire: il modernista Svevo, in conformità peraltro a un'efficacissima intuizione molti anni fa proposta da Roberto Bigazzi⁹, persino all'altezza della *Coscienza* potrebbe aver lavorato in conformità a una concezione 'ancora' realistica, nella convinzione che la costruzione di un personaggio narratore sia la miglior maniera per immergere il lettore in un'esperienza autonoma e verosimile, dissociata dalla demiurgia dell'autore reale. In questo senso una notissima affermazione di Svevo, consegnata a una lettera a Montale del 17 febbraio 1926, assume un significato quasi sintomatico:

[...] è un'autobiografia e non la mia [...] cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie [...] Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona [...] non mi imbarcherei più in una simile avventura. Ci vuole altra abilità della mia e io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona¹⁰.

La questione va inquadrata, inoltre, sul versante propriamente 'scenico' del discorso, anche per rapporto (di nuovo) al dibattito sul realismo che in Germania aveva puntato molto sul fatto che l'opera impersonale è quella che mette in dominante il meccanismo della scena 'visiva' (mimetica, diciamo) e la contrappone alla vocalità (viceversa diegetica) dell'autore-narratore. Sono, queste, le idee del drammaturgo Otto Ludwig (1813-1865), da lui espresse in un breve intervento, *Formen der Erzählung*, risalente a circa il 1860 e più volte ricordato nei dibattiti interni al mondo letterario germanico¹¹. In effetti, quando Svevo ritorna a Zeno, lo fa attraverso la *remediation* teatrale dell'opera drammatica *La rigenerazione*, e quindi attraverso il suo alter ego Giovanni Chierici, quasi che il personaggio già collaudato dovesse essere rimesso in movimento attraverso una finzione rappresentativa suscettibile di testarne le residue capacità di illusione imitativa. Alle origini del primo progetto del *Vegliardo* – almeno se badiamo a quanto affermato nelle pagine iniziali della prefazione datata 4 aprile 1928 – si colloca uno Zeno rinvigorito dall'operazione secondo il metodo Voronoff¹²: cioè, nella presente prospettiva, reso più autosufficiente dalle vicissitudini della performance drammatica.

E tuttavia quanto forse deve essere maggiormente sottolineato è la natura in ultima analisi illusionistica, e addirittura metalettica, di questo tipo di processo narrativo. Zeno entra nella finzione del *Vegliardo* portando con sé la consapevolezza (e il mondo della storia) di una narrazione parallela. In un racconto risalente forse al 1914, intitolato *Marianno*, l'atto di leggere un testo è rappresentato come un'azione immersiva, blandamente allucinatória, suscettibile anch'essa di rimettere in discussione i livelli di realtà:

Perché la carta stampata racconta la vita ma ne crea una e del tutto diversa ed è per essa in primo luogo che accanto alla vita di tutti, comune, grigia, c'è la

vita del più importante uomo dell'universo, se stesso. E l'occhio giovanile che toglieva dalla carta stampata il puerile racconto brillava come se assistesse alle vicende dell'eroe. Quelle lettere allineate con tanta regolarità procedevano come il tempo, inesorabili: e si arrivava lentamente a sentire come il giovane si fosse ingiustamente ribellato al vecchio e come poi col lavoro l'ingiustizia fosse stata cancellata. E quando si tornava a leggere era doloroso di non poter intervenire e gridare al giovane: – Bada, ti pentirai! – Una pagina seguiva all'altra e non si poteva influire sugli avvenimenti quantunque mai appartenessero al passato. Diventavano passato solo quando il libro era finito e chiuso.¹³

Sullo sfondo non possiamo non vedere il radicamento di questo discorso nel saggio giovanile *Del sentimento in arte* (1887), dove l'atto cognitivo di colui che oggi chiameremmo 'lettore comune' è condizionato – ma in positivo – dall'emotività, dalla sentimentalità. Svevo, dunque, valorizza le distorsioni benefiche operate dai "dilettanti" di letteratura, portatori di una specifica, preziosa sensibilità, capace di inverare adeguatamente l'opera ("chi sente è come lo specchio piano"). Ma soprattutto: nel corso di una fruizione 'agitata' ed 'emotiva', qual è quella che Svevo difende, "come fa a dimenticare il lettore che protagonista del romanzo è lui?"¹⁴.

E in senso lato 'metalettico' è un momento – peraltro decisivo – della costruzione del *Vegliardo*. Zeno infatti, in data 4 aprile 1928, prima ancora di ricordare l'avvenuta operazione narrata nell'opera teatrale *La rigenerazione*, fa riferimento alla letteraturizzazione dell'esistenza con preciso riguardo al racconto della propria vita da non molto pubblicato, e da lui stesso scritto. Dopo aver ricordato quella precedente avventura narrativa, si chiede:

Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera.¹⁵

Zeno insomma è un personaggio della *Coscienza di Zeno* che sa di essere tale; o, più esattamente, che antepone la propria natura di personaggio a quella di persona reale. Il che significa ribadire il principio enunciato sin dal 1892: essere il racconto letterario in prima persona suscettibile di creare una finzione a tal punto compiuta da potersi confondere con la vita-vita. Del resto, e in modo a mio avviso quasi dirimente, non dobbiamo dimenticare che ancora nel 1927 nella sua conferenza su Joyce Svevo parla di un "raccontatore impersonale" a proposito della tecnica narrativa di *Ulysses*¹⁶, facendo cioè riferimento a un concetto che altri definirebbe sin troppo datato e 'ottocentesco': a voler usare categorie che invece, con ogni evidenza, poco hanno a che fare con il modo di concepire la letteratura praticato da Svevo.

3. Eppure, sempre restando a livello di senso (sveviano) comune, ossia di discorsi condivisi intorno all'opera del nostro autore, è opinione diffusa che il secondo suo romanzo, *Senilità*, avrebbe visto aumentare il peso del narratore: di una voce insomma

che esplicitamente entra in conflitto con la coscienza e le azioni di Emilio Brentani. L'esegesi molto puntuale di Guido Baldi lo dichiara a chiarissime lettere¹⁷. Eppure, in molti passi del romanzo il 'commento' agli errori, ai tic, alle vigliaccherie del protagonista non discende dalla posizione non focalizzata appunto del narratore, ma dalla prospettiva interna di altri personaggi. Tipicamente, in questo caso, del Balli, vero e proprio avvocato del diavolo rispetto alle scelte dell'amico (siamo verso l'inizio del cap. XI):

C'era tanta amarezza in quest'ultima frase che al Balli fece compassione, e per allora non ne parlò più. Egli stesso sapeva che il suo intervento fra i due amanti non era stato molto felice e non voleva più ingerirsi nelle loro faccende. Non poteva cacciarsi fra di loro come aveva fatto ingenuamente alcuni mesi prima per il bene dell'amico, e la guarigione d'Emilio doveva essere opera del tempo. La sua bella immagine sognata tanto, l'unica che per il momento avrebbe potuto spingerlo al lavoro, veniva ammazzata dall'incurabile bestialità d'Emilio¹⁸.

È fin troppo chiaro che la parola "bestialità" non la 'dice' il narratore ma la 'pensa' il Balli. Se proprio vogliamo parlare di narratore in una paginetta come questa che in realtà è in situazione narrativa figurale, dobbiamo coglierne la porosità, il suo essere costantemente affetto dalle percezioni dei personaggi, secondo una modalità vagamente polifonica (la si dica, più neutralmente, e genettianamente, "focalizzazione interna variabile").

Non è questa la sede, ovviamente, per rileggere *Senilità*. Quanto si vuole accennare è che molte pagine di quest'opera virano, in modo certo imperfetto, verso l'impersonalità, che – per definizione – è il carattere primo e più evidente di una narrazione dalla quale scompaia la voce dell'autore e i contenuti della storia siano mediati soprattutto dall'azione di altre istanze – tipicamente dai personaggi.

Che il lettore specialistico italiano mostri un'eccessiva propensione a cogliere la centralità del narratore dove invece il narratore palesemente non c'è o è debole, non deve impedirci di ribadire che, sotto parecchi punti di vista, Svevo pensava le sue storie in maniera illusionistica e appunto scenica, come luoghi in cui la finzione gareggia con la realtà e le si sostituisce in modo quasi inavvertito.

Ciò ci introduce a una questione strettamente connessa a quella del narratore, vale a dire alla questione del lettore implicito. Stiamo parlando di quell'immagine di lettore capace di dialogare adeguatamente con il suo dirimpettaio, l'autore implicito, in quanto frutto di strategie testuali particolarmente complesse. Il peculiare modernismo 'realista' di Svevo proprio su questo piano richiede un'elaborazione simbolica non particolarmente semplice. Proprio lo statuto ontologico pencilante di chi racconta (o vive o rappresenta o riflette...) la storia costringe il lettore a una serie di scelte ideologiche.

È vero, intanto: Zeno era (nella *Coscienza*) ed è ancora (nel *Vegliardo*) un narratore inattendibile. Ma la sua inattendibilità adesso riguarda anche una serie di questioni persino storiche su cui forse non si riflette a sufficienza. In primo luogo, c'è un'enfasi crescente – per lo meno nelle parti memorialistiche – sui comportamenti commerciali e bassamente speculativi di Zeno. Già definiti alla fine della *Coscienza*, in quel bellissimo frammento intitolato *Un contratto* (collocato da Langella nel

*Vegliardo II*¹⁹), assumono un di più di forza polemica, persino sarcastica. L'elemento che aggrava, e di molto, la situazione è fornito dalla figura del giovane Olivi, contrapposta sempre più aspramente a quella di Zeno. Da una parte, c'è un reduce di guerra, un ex combattente, e insieme buon contabile, dall'altra c'è un pescecane, pessimo amministratore di se stesso, che cerca in tutti i modi di degradare il proprio collaboratore. Il momento più delicato del loro dialogo (e che perciò reclama un lettore implicito particolarmente attento) riguarda il riferimento a Caporetto. Per offendere l'ex ufficiale Olivi, coinvolto nella rotta del 1917, Zeno gli ricorda l'evento, anche se come narratore non lo nomina mai esplicitamente (miei i corsivi):

– Non mi sarebbe bastata neppure la carica di sottotenente [afferma Zeno] perché anche per quella carica occorrono buone gambe: Per avanzare e anche per scappare.

Egli non sentì la botta. Si fece triste. Pensava ad una ritirata.

Anche lui era un uomo lento. Il giorno appresso mi disse: – Quelli che nulla sanno della guerra credono che il buon ufficiale si veda nell'organizzazione dell'attacco. Io credo di essere stato utile alla mia patria, utile nel senso di aver diffuso la mia fiducia a molti, durante la ritirata.

– È questione di gambe – dissi io implacabile. E allora egli si arrabbiò. Ma non contro di me. L'aveva con altri. Comandanti vari che s'erano avvantaggiati dei suoi meriti. *Eppoi l'aveva con gente anche più lontana, coi morti cioè. Quelli erano gli eroi e si proclamavano tali tanto volentieri perché costavano poco, una tomba e qualche scritta.* I vivi che avevano fatto tanto venivano negletti e se volevano vivere dovevano andar a lavorare per il signor Zeno Cosini.

Non sentii subito la botta e soltanto il giorno appresso gli dissi: – Sarebbe bello che toccasse proprio al povero Zeno Cosini di pagare gli eroi che seppero sopravvivere. Egli rise con disprezzo. Io alzai la voce: – *Lei ha combattuto per molti altri. In questa stessa contrada può trovare chi Le deve quanto me.*

Era tuttavia timido quando sapevo alzare la voce.

Dove insomma Zeno agisce sempre in modo aggressivo, finendo per minacciare l'Olivi di licenziamento (vedi la seconda parte enfaticizzata) e soprattutto non vergognandosi di infangare la (legittima?) retorica reducistica del suo interlocutore. Olivi esprime un punto di vista ben diffuso nel dopoguerra: il risentimento anche sociale dei combattenti che faticano a reinserirsi nel mondo del lavoro. In questo senso, l'inattendibile Zeno getta una luce ambigua sulle frasi realmente pronunciate dall'Olivi, che certo non "l'aveva" con i caduti in quanto tali, ma con chi liquida le emergenze del dopoguerra limitandosi alla retorica degli "eroi".

Dunque, a me sembra chiaro che il lettore reale deve lavorare molto per venire incontro alle esigenze di un autore implicito particolarmente perfido: e il lettore implicito di questa sequenza cui dovremmo attenerci è costretto a raddrizzare i contenuti con pazienza, diffidando il più possibile dei tanti tranelli che Zeno gli riserva.

Superficialmente diverso ma nel profondo molto simile è il ragionamento che riguarda la 'mascolinità' di Zeno, in particolare quella che è esibita nel *Vegliardo*. Certo in modo del tutto casuale, ma sintomatico, il lettore il quale voglia seguire il percorso più ragionevole che attraversa le cosiddette "Continuazioni" della *Coscienza* deve fare i conti all'inizio con un maschio che si è appena fatto trapian-

tare i testicoli di uno scimpanzè, sperando di recuperare giovinezza e soprattutto virilità. E poi la (casuale, lo ribadisco) 'conclusione' del percorso di Zeno, la sua uscita di scena – se ci atteniamo all'ipotesi di Langella –, non va molto lontano da quei presupposti, dal momento che si configura in questo modo (corsivi miei):

Io ricordo una signorina seduta in faccia a me in tramvai. Ricordo cosa mi lasciò. Arrivammo ad una certa intimità perché io le diedi un nome; Anfora. Non aveva una faccia molto bella ma degli occhi accesi, un po' rotondi, che guardavano tutto con grande curiosità e astuzia un po' infantile. Avrà forse avuto oltre ai venti anni ma io non mi sarei meravigliato se essa per ridere avesse dato di soppiatto uno strappo alle codine sottili di una bambina che le sedeva per caso accanto. Non so se per la sua rara forma o per quella che le era simulata dal suo vestito, il suo busto pur esile assomigliava ad un'anfora elegante poggiata sul bacino. Ed io molto ammirai quel busto e pensai per truffare meglio madre natura che mi sorvegliava: "Certo, io non debbo ancora morire perché se questa bambina volesse io sarei tuttavia disposto di procreare". La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio. Come m'accorsi poi la fanciulla doveva appartenere a famiglia agiata era accompagnata da una vecchiotta fantesca che l'accompagnò quando essa uscì dal veicolo. E fu questa vecchia che passandomi accanto e guardandomi, mormorò: – Vecchio satiro. Mi dava del vecchio. Chiamava la morte. Io le dissi: – Vecchia imbecille –. Ma essa s'allontanò senza rispondermi²⁰.

Zeno, come spesso gli capita, dice e disdice: afferma il proprio desiderio sessuale, e poi lo nega. Arriva a sostituirgli i pensieri di morte, dislocandoli. La "vecchiotta fantesca", con il suo 'chiamare la morte', fornisce quasi una giustificazione alla cancellazione dei pensieri lubrificati. E, in ogni caso, il narratore-personaggio accetta di mettersi in scena come "vecchio satiro". Al di là dell'effetto comico – che il lettore implicito è tenuto innanzi tutto ad apprezzare –, quali istruzioni ci dà l'autore implicito? A costo di assumere un atteggiamento antistorico, è chiaro che qui la critica a una certa figura di maschio è evidentissima, e che sotto la gag divertente c'è un cruccio riguardante proprio la difficoltà dei rapporti uomini (anziani)–(giovani) donne. 'Svevo' – autore implicito –, qui, si scaglia contro Zeno. La sua ironia ha qualcosa di feroce e spietato. Le pretese del vegliardo sono irricevibili, degne di riprovazione, e non certo per una questione morale. Non posso qui declinare puntualmente il tipo di discorso critico che secondo me ne discende. Mi limito a ricordare che l'immagine dell'Anfora integra il rapporto adulterino con Felicita, la tabaccaia, e l'episodio della "vecchia Dondi", vale a dire il momento in cui il soggetto percipiente prende coscienza in modo doloroso di un tempo trascorso che rende quasi intollerabile l'immutabilità del proprio desiderio. Svevo sta lavorando a una specie di decostruzione di Zeno, le cui falle fisiche e cognitive analizza senza pietà, pur continuando a praticare uno svagato registro ironico.

Se queste – come credo – sono le conclusioni 'ideologiche' cui si è indotti analizzando i temi del *Vegliardo*, tanto più spontaneo è ridiscutere certi principi meto-

dologici suggeriti con grande efficacia da Mario Lavagetto e incentrati – com'è noto – sull'infinità della storia di Zeno:

[un] interminabile borbottio, che procede a zig-zag e non ha legge se non quella della propria procrastinazione, non conosce altra direzione se non quella della scrittura che lo registra e procede, da sinistra verso destra, riga dopo riga e pagina dopo pagina: una scrittura infinibile (*unendlich*), in cui la fine può essere continuamente rimandata o anche fissata in un punto qualsiasi del suo percorso, perché è soltanto contingente e, in ogni caso, arbitraria²¹.

Tutto farebbe invece pensare a un percorso in cui sono fissati alcuni punti fermi (quelli 'bellici' e 'maschili' appena esaminati, innescati dal plot della *Rigenerazione*), progressivi rispetto alla *Coscienza*. A un bilancio complessivo, i materiali ancora grezzi del *Vegliardo* suggeriscono uno Svevo diverso da quello del 1923: più impietoso nei confronti del proprio personaggio, più accanito nella propria analisi implicita. Che nei materiali secondari dell'opera addirittura si possa scoprire un attacco alla moglie di *questo* Zeno, è cosa che stupisce solo in parte²². Come se l'intenzione fosse quella di svelare sempre meglio i risentimenti profondi del personaggio, tutto ciò che la sua ironia e reticenza escludono, o arginano. Lo Svevo del 1928 era uno Svevo *in progress*, ma alcune linee (isotopie) del suo divenire sembrano sufficientemente chiare, ed è più economico immaginare un possibile punto d'arrivo ben strutturato che ontologizzare un'incompletezza, elevandola a legge costruttiva di un testo che non c'è.

NOTE

¹ Per una sintesi, cfr. ora *Svevo*, a cura di C. Gigante e M. Tortora, Roma, Carocci, 2021.

² Il "Meridiano", ad esempio, si limita a illustrare le ascendenze balzacchiane di Svevo.

³ I. Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e "continuazioni"*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 97; la citazione successiva a p. 101. Ma si veda ora l'edizione critica di *Una vita*, a cura di S. Ticiati, vol. I dell'Edizione nazionale dell'Opera Omnia di Italo Svevo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

⁴ F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig, Staackmann, 1883.

⁵ Come osserva F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Stuttgart, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008⁸, pp. 110-111; con qualche differenza rispetto all'edizione inglese, *A Theory of Narrative*, translated by C. Goedsche, with a preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge U. P., 1984, pp. 80-81.

⁶ Cfr. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, pp. 1-6.

⁷ Leipzig, Staackman, 1898.

⁸ F. Spielhagen, *Quisiana*, traduzione dal tedesco di B. Sperani, Milano, Brigola, 1883: alle pp. 5-10 il traduttore premette un breve saggio dal titolo *Federigo Spielhagen*, dove non si fa cenno al pensiero "teorico" dell'autore.

⁹ R. Bigazzi, *Appendice. Da Verga a Svevo. Polemiche sul romanzo*, in Id., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978², pp. 455-500.

¹⁰ E. Montale, I. Svevo, *Lettere. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato, 1966, p. 12.

¹¹ Se ne possono cogliere i riflessi in F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, cit., p. 66.

¹² Cfr. I. Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 1118 (“Poi venne l’operazione e tutti mi guardarono con ammirazione”).

¹³ I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 353-354.

¹⁴ I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 832 e 842. Per tutti gli scritti autobiografici e i saggi e articoli di Svevo si veda ora la fondamentale edizione critica, vol. IV dell’Edizione nazionale I. Svevo: *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, raccolti e introdotti da B. Moloney, Nota ai testi a cura di N. Staccioli, Roma 2018, edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2018.

¹⁵ I. Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 1116.

¹⁶ I. Svevo, *Teatro e saggi*, cit., p. 919. Ma si veda ora l’edizione critica, filologicamente aggiornata, dell’intero teatro di Svevo apparsa, in due tomi, a cura di Guido Lucchini come vol. VI dell’Edizione nazionale dell’Opera Omnia di Italo Svevo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

¹⁷ Cfr. G. Baldi, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori, 2010, in particolare pp. 49-123.

¹⁸ I. Svevo, *Romanzi e “continuazioni”*, cit., pp. 554-555.

¹⁹ Mi riferisco a: I. Svevo, *Il vegliardo*, a cura di Giuseppe Langella, Milano, Vita e pensiero, 1995.

²⁰ I. Svevo, *Romanzi e “continuazioni”*, cit., p. 1221.

²¹ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. XC.

²² “Ed io la guardai. Aveva la faccia appassita dall’età, fine fine, per i tratti ammorbiditi da linee prodotte da debolezza, da vecchiaia, da malattia[.] Anche la cura dell’eczema aveva cancellato, svisato quella faccia creato delle linee che non dicevano nulla provenute dalla lotta fra la malattia e la cura. Anche lei, poverina! Ma come la odiavo! Ed essa riposava nel mio affetto, l’unica ricchezza, l’unica sicurezza della sua vita. Bisognava ch’ella del mio odio non s’accorgesse. Bisognava celarlo. Tanto imperiosamente s’era messa nei lunghi anni fra me e la vera vita per interdirmela ma era il suo destino più meschino del mio.” Si tratta del frammento siglato D5e nell’edizione di riferimento: I. Svevo, *Romanzi e “continuazioni”*, cit., p. 1662.