

I volumi della serie sono dedicati alle figure e alle questioni principali della letteratura italiana dalle origini al Novecento. Oltre a fornire un chiaro inquadramento storiografico, restituiscono la complessità di esperienze che caratterizza autori, generi e temi della nostra tradizione, seguendo i più fecondi indirizzi della ricerca contemporanea. Con uno stile sempre chiaro e divulgativo, ma allo stesso tempo rigoroso, si rivolgono sia al mondo universitario sia a un pubblico più ampio.

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore
Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/carocceditore
www.twitter.com/carocceditore

Svevo

A cura di Claudio Gigante e Massimiliano Tortora



Carocci editore

1ª edizione, gennaio 2021
© copyright 2021 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel gennaio 2021
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-290-0443-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Introduzione di <i>Claudio Gigante e Massimiliano Tortora</i>	11
--	----

Opere

I. <i>Una vita</i> di <i>Matteo Palumbo</i>	21
I.1. «Mon seul roman serait <i>Una vita</i> »	21
I.2. Il titolo	23
I.3. Una lettera	25
I.4. L'universo della banca	26
I.5. Forti e deboli. Maller, Macario e un gabbiano	31
I.6. Scrivere	34
I.7. Ritorno al paese	37
I.8. Equivoci di un suicidio Approfondimenti bibliografici	38 41
2. <i>Senilità</i> di <i>Daniela Brogi</i>	43
2.1. Storia di <i>Senilità</i>	43
2.2. La vicenda	47
2.3. Modelli e antimodelli	48
2.4. Forme del racconto	51

2.5.	Personaggi	54
2.6.	Emilio e Amalia	55
	Approfondimenti bibliografici	62
3.	<i>La coscienza di Zeno</i> di <i>Claudio Gigante</i>	63
3.1.	Preamboli	63
3.2.	Il fumo	67
3.3.	Bibliotechina psicoanalitica	69
3.4.	Il padre	71
3.5.	Zeno e le donne	76
3.6.	L'inerzia omicida	80
3.7.	La verità nella finzione	85
3.8.	Epifanie e apocalissi	87
	Approfondimenti bibliografici	91
4.	Le novelle di <i>Valentino Baldi</i>	93
4.1.	Il <i>corpus</i>	93
4.2.	Le raccolte	95
4.3.	Svevo moderno e modernista	98
4.4.	Tempo del racconto e tempo nel racconto	103
4.5.	Costanti tematiche I: la lotta per la vita	108
4.6.	Costanti tematiche II: i sogni	111
	Approfondimenti bibliografici	117
5.	Il teatro di <i>Federico Bertoni</i>	119
5.1.	«Io di teatro non m'intendo»	119
5.2.	Storia e cronistoria delle commedie	124
5.3.	La «forma delle forme»	130

5.4.	Animali domestici	135
	Approfondimenti bibliografici	141
Questioni		
6.	Uno scrittore saggista? di <i>Massimiliano Tortora</i>	145
6.1.	Un saggista eclettico	145
6.2.	Il <i>corpus</i>	146
6.3.	Due esigenze in antica tenzone	148
6.4.	Una retorica antisaggistica; o da saggista dilettante	150
6.5.	Attaccare il razionalismo: per un caos conoscitivo	156
6.6.	La difesa dell'individualità del soggetto: Svevo politico	158
6.7.	«Io non sono un critico»	161
	Approfondimenti bibliografici	164
7.	Il "quarto" romanzo di <i>Paolo Giovannetti</i>	165
7.1.	Che cos'è <i>Il vegliardo</i> ?	165
7.2.	Dopo la <i>Coscienza</i> . Il "diario" accantonato	169
7.3.	L'inattendibilità	174
7.4.	Un mimetismo necessario?	181
	Approfondimenti bibliografici	186
8.	Lingua e stile di Svevo romanziere di <i>Paolo Zublena</i>	187
8.1.	La leggenda e il complesso dello "scrivere male"	187
8.2.	Com'è davvero la lingua di Svevo?	195
8.3.	L'influsso del dialetto e del tedesco	204
8.4.	Uno scrittore senza stile?	206
	Approfondimenti bibliografici	210

9.	Ricezione di <i>Thea Rimini</i>	213
9.1.	Il “caso Svevo” in Italia	213
9.2.	Oltralpe	216
9.3.	Dagli anni Ottanta agli anni Duemila	218
9.4.	Il cinema si accorge di Svevo: <i>Senilità</i> di Mauro Bolognini	218
9.5.	Dal teatro alla TV	222
9.6.	Zeno a colori: lo sceneggiato di Sandro Bolchi	226
9.7.	Padri: <i>La coscienza</i> oggi	230
	Approfondimenti bibliografici	234
	 Bibliografia	 235
	 Indice dei nomi	 249
	 Gli autori	 255

Introduzione

di *Claudio Gigante* e *Massimiliano Tortora*

Nel 2004 uscivano sotto la guida di Mario Lavagetto, e con la curatela di Fabio Vittorini, Nunzia Palmieri, Clotilde Bertoni e Federico Bertoni, i tre volumi dell'*opera omnia* di Italo Svevo. Quell'edizione, al di là dell'indubbio valore dell'impresa, rappresenta un ulteriore momento di svolta nella ricezione sveviana, non solo da un punto di vista scientifico (testi filologicamente affidabili, annotazioni sulle fonti e sui rimandi intertestuali ecc.), ma anche a un livello simbolico. Quel “Meridiano”, infatti, trasformava Svevo da romanziere fondamentale del primo Novecento (o tutt'al più del Novecento *tout court*) a “classico della letteratura italiana”. E non è certamente un caso che tutto questo accada all'alba del nuovo millennio, quando Svevo, per ovvio accidente cronologico, diventa un autore del “secolo scorso”; ovvero avvolto da un'aura di passato, di tradizione, di “classicità” appunto.

Due sono i motivi che inducono a tale affermazione. In primo luogo Svevo, insieme a Giuseppe Ungaretti, è l'unico autore del catalogo Mondadori ad avere due “Meridiani” (dato ancor più impressionante se si ricorda che nel 1993 era uscito, sempre sotto la guida di Lavagetto, e con le note di Ferdinando Amigoni, Nunzia Palmieri e Arrigo Stara, il volume della collana “Pléiade” di Einaudi-Gallimard dei *Romanzi*). Non occorre spendere troppe parole sul valore canonizzante della collana: più rilevante è il fatto che all'interno di un simile contesto scientifico-editoriale si avverta l'esigenza di tornare sui passi già fatti, per portare a pieno compimento l'impresa. E questo ci conduce al secondo motivo. In quell'edizione, infatti, viene raccolta, in una versione controllata e filologicamente affidabile, tutta l'opera sveviana, senza più distinguere, almeno a livello editoriale (al di là della suddivisione dei tomi per generi) tra produzione rilevante e scritti minori; e anche le note di commento si concentrano, oltre che su aspetti interpreta-

Larbaud può sostenere: «è evidente l'affinità di questa prima opera del Joyce con quella dei veristi francesi» (ivi, p. 1167). Ma anche il tentacolare *Ulisse* risponde, sia pure in forme più articolate, alle stesse esigenze. Il capolavoro joyciano è costruito con un'oggettività che affonda le sue radici nell'Ottocento:

Una oggettività applicata con una rigidità che direi quasi di fanatico. Dove resta l'oggettività sognata dal Flaubert e predicata dallo Zola? Qui ogni commento ogni didascalia sono soppressi ed ogni parola non vale che a copiare o adornare l'oggetto che si presenta e che diventa massiccio, getta un'ombra e accumula luce come un oggetto reale per chi lo sa guardare. Ma quanta scienza, quanta accortezza occorre per saperlo guardare! (ivi, p. 963).

L'opera di Joyce, dunque, è l'ennesima e ultima conferma di una forzata convivenza tra innato bisogno di ordine e irrefrenabile spinta al disordine: l'oggettività scientifica è la contropinta, necessaria e indispensabile a una struttura romanzesca che si alimenta di una continua forza centrifuga. È la natura ironica e contraddittoria del romanzo, sosteneva Lukács; ma è anche quel rapporto che Svevo ha rappresentato e indagato lungo tutto il corso dei suoi lavori; nei romanzi e nei saggi.

Approfondimenti bibliografici

Sulla forma del saggio imprescindibili sono i contributi teorici da cui sempre parte ogni riflessione: *Saggio come forma* (Adorno, 2012, pp. 3-26) ed *Essenza e forma del saggio. Una lettera a Leo Popper* (Lukács, 1991, pp. 15-37). Per un percorso storico e teorico, cfr. Cantarutti, Avellini, Albertazzi (2007) e Berardinelli (2008). I saggi e gli articoli di Svevo si possono leggere in *TS*, curato da Federico Bertoni nel 2004 e in *Svevo* (2018), curato da Brian Moloney per l'Edizione nazionale. Un'acuta interpretazione e storicizzazione di questa produzione è offerta nelle relative introduzioni dei due tomi. Tra i contributi più lucidi sulla saggistica sveviana si possono ricordare quelli di Saccone (1977, pp. 28-39), Savarese (1979), Lavagetto (1986), Mazzacurati (1986) e più recentemente di Moratti (2014).

Il "quarto" romanzo

di Paolo Giovannetti

7.1

Che cos'è *Il vegliardo*?

Il vegliardo è uno dei tanti scritti incompiuti di Italo Svevo, ma più di altri si è scontrato con questioni filologiche di difficilissima risoluzione, collocate al centro di un dibattito che l'edizione dei "Meridiani" (la sezione specifica è curata da Fabio Vittorini) non ha affrontato in maniera del tutto soddisfacente. Né è pensabile – va detto subito – che si possa venire a capo di una materia «probabilmente più oscura che complessa» (Tortora, 2019a, p. 133): che, infatti, soffre la mancanza di riferimenti non congetturali su cui sia possibile costruire una cronologia e un'edizione condivise. È peraltro indubbio che, appunto in assenza di dati positivi, le concezioni critiche e i punti di vista ideologici hanno negli anni fatto premio sulle questioni ecdotiche. Le discussioni che ne sono discese offrono non pochi spunti ermeneutici di grande interesse e rilievo. A patto però che si riesca almeno per un attimo a prendere le distanze da posizioni storicamente definite, quando non troppo chiuse su sé stesse, sui propri postulati.

Ma procediamo con ordine. Secondo la documentazione in nostro possesso (cfr. soprattutto Stara, 1993; Langella, 1995b; Vittorini, 2004), nel maggio 1928 Svevo aveva da poco cominciato a scrivere una nuova opera (solo una ventina le pagine realizzate al 16 maggio), denominata dapprima *Il vegliardo*, e nell'agosto 1928 ne esistevano alcuni capitoli (sulla natura apocrifia del titolo *Il vecchione* cfr. Morigi, 2019). Si tratta di una prosecuzione, di un *sequel*, della *Coscienza di Zeno*. Com'è noto, poche settimane dopo – il 13 settembre – Ettore Schmitz morirà lasciando incompiuto il romanzo. Di esso, oltre a molti frammenti, sopravvivono cinque parti, dotate di coerenza e di sufficiente articola-

zione interna (ognuna giunge a un compimento, seppure parziale), ma di difficile collegamento reciproco. Le elenco nell'ordine con cui Fabio Vittorini (2004, pp. 1630-9) le organizza nell'apparato della sua edizione. Per semplicità, qui e in seguito non distinguo fra titoli editoriali e titoli autografi, e mi limito a segnalare una volta per tutte che *Umbertino* e *Prefazione* sono titoli autografi:

- *Un contratto*;
- *Le confessioni del vegliardo*, datato 4 aprile 1928;
- *Umbertino*;
- *Il mio ozio*;
- *Prefazione* (nota anche con il titolo *Il vecchione*).

Alcuni dati certi consentono di stabilire con un discreto margine di sicurezza che Svevo stava lavorando a *Umbertino* nel mese di maggio e che *Le confessioni del vegliardo* lo precedono di qualche tempo. Appare altresì evidente che la stesura del *Mio ozio* è molto sofferta (l'*incipit* è documentato da diverse redazioni), come se – ma siamo già arrivati a una congettura, pur se plausibilissima – Svevo avesse preso in considerazione un diverso tipo di impostazione testuale, a fronte di un'insoddisfazione rispetto al suo lavoro (alcuni materiali epistolari in effetti testimoniano le incertezze dell'autore, e un'interruzione nel processo di scrittura, già a maggio-giugno). Referti interni, di tipo contenutistico (ossia logico e narrativo), mostrano con chiarezza che la *Prefazione* è "alternativa" alle *Confessioni del vegliardo*: rappresenta cioè un diverso *incipit*, ed è quindi verosimile che sia stata scritta successivamente. Inoltre, nel *Mio ozio* il riferimento a un personaggio (la figlia del vecchio Dondi) presente nella *Prefazione* costituisce un saldo collegamento fra le due parti.

Fatto sta che appare da tutti gli editori condivisa – con la sola eccezione di Bruno Maier (1987), che però non riesce a contestualizzare correttamente i frammenti iniziali – una seriazione narrativa di questo genere:

1. *Le confessioni del vegliardo*;
2. *Umbertino*;
3. *Prefazione*;
4. *Il mio ozio* (che appunto narrativamente segue la *Prefazione*, anche se è stato per lo meno cominciato prima).

Ed è chiaro che 1. e 2. fanno blocco contro 3. e 4., i quali sembrano costituire una nuova "partenza" rispetto a quella delle *Confessioni*: di tre «partenze» del *Vegliardo* aveva parlato Arrigo Stara (1993, p. 1256).

È su *Un contratto* che gli editori si dividono: Stara e Vittorini (oltre a Maier) reputano questo frammento separato dai due blocchi, e addirittura lo antepongono alle altre quattro parti, alla stregua della "prima" partenza del testo. In effetti, non c'è lettore che non noti che queste pagine hanno un'impostazione narrativa diversa dalle *Confessioni del vegliardo* e da *Umbertino*, ma soprattutto che il presente della narrazione è collocabile nel 1927, perché ci viene detto che Zeno ha 70 anni. Laddove nelle *Confessioni del vegliardo* e in *Umbertino* Zeno – che scrive nel 1928 – di anni ne ha 71. Com'è noto, lo Zeno Cosini quale conosciamo fin dalla *Coscienza di Zeno* ha quattro anni in più dell'autore reale, e dunque è nato nel 1857.

Giuseppe Langella, poi, coglie indizi di una continuità narrativa non trascurabile fra la *Prefazione* e *Un contratto*, anche in considerazione del fatto che quest'ultimo riprende in modo più dettagliato contenuti delle *Confessioni del vegliardo* (in particolare i rapporti con il giovane Olivi e il racconto del dopoguerra), e inoltre che la temporalità praticata in *Un contratto* (il «tempo misto»; *C*, p. 1228) è coerente con quanto teorizzato e praticato da Zeno nella *Prefazione*. La faccenda è delicatissima e, ad esempio, Massimiliano Tortora (2019a, pp. 138-9) non condivide questa posizione, perché nota come – in effetti – *Un contratto* si incastra con qualche fatica nel contesto tratteggiato da Langella; e sarebbe perciò più plausibile accettare l'ipotesi di Stara (e di Vittorini) secondo cui questa parte è indipendente dagli altri due blocchi.

Fatto sta che Langella su tali basi ipotizza l'esistenza di un *Vegliardo I* e di un *Vegliardo II* che integrano la sequenza precedente in questo modo:

- *Il vegliardo I*:
 1. *Le confessioni del vegliardo*;
 2. *Umbertino*.
- *Il vegliardo II*:
 3. *Prefazione*;
 4. *Un contratto*;
 5. *Il mio ozio*.

E tuttavia, come si accennava, qui non è in gioco solo un sistema di congetture edificato su fondamenti filologici oscuri. Qui è in gioco anche e forse soprattutto una visione dell'opera nel suo insieme. Né Stara né Vittorini accettano l'esistenza del *Vegliardo*, di un testo narrativo che avrebbe questo titolo; ma, con una scelta paratestuale in effetti molto connotata, parlano di *Continuazioni*; e cioè, quasi per antono-

masia, di *Continuazioni della Coscienza di Zeno*. Entrambi collaboratori di Mario Lavagetto, i due studiosi sposano in pieno la tesi, da questi argomentata, secondo la quale il modello letterario cui l'opera di Svevo corrisponde è caratterizzato dall'«infinibilità» della scrittura (Lavagetto, 1987, p. LV), dall'impossibilità di porre termine al lavoro della composizione. E si tratta non solo di teorizzare una fine come conclusione (la scrittura che non termina) ma anche di evocare una fine come limite o confine, per cui Svevo lavorerebbe senza arginare il dilagare del senso. Bisogna dunque confrontarsi con 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, arbitraria (Lavagetto, 2004b, p. XL).

Affermazione questa che, appunto, si traduce in imperativo filologico; e, ad esempio, invita il lettore del "Meridiano" (l'edizione Vittorini) a entrare nel *Vegliardo*, ossia nelle sue *Continuazioni*, a partire da *Un contratto* e a uscirne con la *Prefazione*. L'ordine è quello delle testimonianze autografe visto all'inizio del paragrafo, che ora si riprende per maggior chiarezza, con relativa numerazione:

1. *Un contratto*;
2. *Le confessioni del vegliardo*;
3. *Umbertino*;
4. *Il mio ozio*;
5. *Prefazione*.

Ovviamente, terminare la lettura con una *Prefazione* è tutt'altra cosa che collocare quella stessa parte di testo nella posizione che un'ipotesi non troppo ardita le permetterebbe di occupare. Tra l'altro, è sintomatico il fatto che nel suo capitale *Il romanzo del Novecento* Giacomo Debenedetti (1976, pp. 541 ss.), che tanta importanza ha avuto nella formazione di Lavagetto, cominciasse l'analisi di tutto Svevo proprio con quella *Prefazione*.

Quest'ultima osservazione implica qualcosa di più importante ancora: vale a dire che, quasi inevitabilmente, la frammentazione cui Lavagetto condanna *Il vegliardo* implica una fruizione di tipo novelistico, l'omologazione dei cinque frammenti a un genere che proprio

negli ultimi anni della sua vita Svevo praticava con particolare attenzione e cura (cfr. Tortora, 2003); ma appunto su un tavolo di lavoro diverso da quello su cui prendeva forma lo Zeno settantenne. Parlare di *Continuazioni* produce l'effetto di distrarre il lettore dall'esistenza di un progetto difficile da cogliere ma dotato di una specificità che non è quella del racconto breve. Sarà necessario tornare sulla questione (cfr. PAR. 7.3), che rinvia al più generale problema dei molti materiali che secondo Gabriella Contini (1980, p. 45 e *passim*) organizzano la costellazione del *Vegliardo*, additando – a un tempo – discontinuità e tensione centripeta verso una realizzazione *ne varietur*.

In questo capitolo – lo si sarà intuito – si propende per il montaggio operato da Langella che ha il merito di offrire al lettore un'opera filologicamente convincente e narrativamente leggibile, divisa com'è nelle sue due fasi. Non si concorda però con Langella quando sostiene – in conformità a una filologia d'autore forse invecchiata – che il secondo *Vegliardo* di fatto cancella il primo: lo studioso, infatti, parla di una «redazione scartata dall'autore, con valore quindi puramente documentario di deposito di spunti inventivi» (Langella, 1995b, p. 37). L'esistenza di due opere è un riferimento testuale utilissimo: ma serve soprattutto a cogliere la diversa messa a fuoco e anzi proprio la contrastante mediazione narrativa di contenuti (eventi ed esistenti) largamente comparabili. Il lettore implicito passa dal primo al secondo *Vegliardo*, non per escludere il punto di partenza – superandolo – ma per realizzare un confronto. Se è certo che Svevo voleva concludere la sua opera, e come tale – completata e ben delimitata – l'avrebbe pubblicata, è altrettanto vero che la situazione testuale poco gerarchizzata – fattualmente non finita, e priva di confini definiti – con cui abbiamo a che fare chiede una lettura problematica, disposta insomma a fare continuamente la spola tra i due *Vegliardi* e i modelli (di genere, narrativi, tematici ecc.) a cui si conformano. Una storia di fatto invariante viene modulata in due modi diversi, mostrando la vitalità di una scrittura, sì, *in progress* e non coesa, ma non per questo priva di costanti e di prospettive di chiusura.

7.2

Dopo la *Coscienza*. Il "diario" accantonato

Tra gli effetti di senso che la "giunta" alla *Coscienza di Zeno* innesca, il più notevole è forse quello che siamo tenuti a registrare fin dalla prima pagina del primo *Vegliardo*. Con struttura diaristica, in data 28 aprì-

le 1928, il più che settantenne Zeno ridivenuto scrittore si allaccia in modo esplicito alla «sola cosa importante che [gli] sia avvenuta»: vale a dire, a «certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse» (C, p. 1116). L'effetto leggermente metalettico, donchisciottesco, come più volte è stato dichiarato (cfr. Contini, 1980, pp. 17-8), è fin troppo evidente: Zeno legge *La coscienza di Zeno*, anche se solo nella versione manoscritta; riprende a scrivere in seguito alla sollecitazione di quelle ormai invecchiate «descrizioni». L'enfasi cade sulla biografia "reale" del personaggio, sugli eventi più significativi della sua vita; che però si compendiano non in qualcosa di diretto, concreto, corporeo, ma in una sua proiezione simbolica: un testo scritto. Da qui, quasi inevitabilmente (almeno per chi abbia familiarità con l'argomentare paralogistico di Zeno), il ragionamento leggermente distopico – o utopico? –, secondo il quale la vita futura dell'umanità sarà una vita di secondo grado, «letteraturizzata»: «Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo» (C, p. 1116).

Dobbiamo insomma prendere atto del rovesciamento parodico della *Coscienza di Zeno*, segnatamente della sua conclusione. Se là si parlava di una «vita» molto materialisticamente «inquinata alle radici» (CZ, p. 1084), qui ci si trastulla con una «vita letteraturizzata» (C, p. 1116); e all'apocalissi si sostituisce un ripiegamento, la ricostruzione di sé attraverso la letteratura. Non so se Ettore Schmitz stesse pensando al notissimo *incipit* marxiano del *18 brumaio di Luigi Bonaparte* (1852), secondo il quale i «grandi personaggi della storia universale» si presentano sì una seconda volta, ma come «farsa» (Marx, 2010, p. 125). È nondimeno indubbio che il nuovo, rinato Zeno sta giocando con sé stesso e il proprio passato, attraverso una serie di riferimenti ironici, anche se non necessariamente farseschi. Il primo è appunto quello che oppone una cruda distopia bellica a una fantasia derealizzante, umoristicamente iperletteraria.

Il culmine di questo procedimento è forse costituito, nel secondo *Vegliardo*, dalla cura che Zeno si prescrive. Quale migliore perversione – per il personaggio passato in proverbio grazie all'ultima sigaretta eternamente differita – che procurarsi un'amante tabaccaia, che per di più verrà congedata anche attraverso l'acquisto di ben cento pacchetti di sigarette (per giunta scadenti...)? E poi: cosa c'è di più grottesco del genere di Zeno, Valentino, morto di un invecchiamento precoce, a cui il narratore si contrappone esplicitamente, rivendicando la propria vecchiaia "spirituale", insomma la propria nevrosi contro la malattia fisica

dell'altro, dell'avversario? E la figlia Antonia? La fanciulla, replicando in diversa chiave le scelte del padre, si risolve a sposare il fratello della persona inizialmente amata; e insieme, come Ada, si ritrova presto vedova. Ma ora il marito è esempio di perfetta affidabilità: e come tale – lo abbiamo già accennato, e ci torneremo – oggetto degli attacchi del narratore. Così come dovremo tornare sulla figura di Alfio, il figlio che il padre rifiuta di riconoscere come simile a sé (e che viene descritto come tale solo da Augusta).

È un modo di procedere (de)mistificante, basato sulla duplicazione (cfr. Contini, 1980, p. 17 e *passim*), che non risparmia quasi niente e nessuno, se è vero che anche il rapporto fra Zeno e il nipote Umberto comincia a funzionare solo quando il nonno trova qualcosa di proprio nell'altro, cioè quando – di fatto – usa il fanciullo per cogliere meglio certi dettagli autobiografici e quindi per raccogliersi più agevolmente dentro di sé. E con che grande soddisfazione il reticente Zeno può esclamare compiaciuto: «Umbertino è già abituato a non dire tutto»! (C, p. 1167). In fondo, anche il solido nipote Carlo, figlio di Ada, medico molto disinvolto e apparentemente non incapace, rovescia simbolicamente sia l'inconsistente padre Guido, sia la pletora di vecchi medici, Raulli in testa, che nella *fiction* sveviana brillano per la loro incompetenza variamente declinata. Certo, ora non si tratta più di una parodia erosiva, anzi quasi del contrario; ma nel nuovo mondo di Zeno quasi tutto si rovescia, e qualcosa persino in meglio.

Per il momento, non importa tanto dichiarare che fuori della parodia e del raddoppiamento si colloca Augusta (ci torneremo), quanto additare – via Langella – come questo duplicarsi esterno sia affiancato da una duplicazione interna, e che il secondo *Vegliardo* entri in conflitto con il primo ridefinendone in modo visibile – benché non radicale – i paradigmi costitutivi. Intanto, è chiaro, sul piano tematico, che Zeno all'inizio appunto delle *Confessioni del vegliardo* letteraturizza la vita perché si sente rinnovato fisicamente da un'operazione: la stessa di cui si parla nell'opera teatrale intitolata *La rigenerazione*. In soldoni, si tratta di un trapianto di ghiandole di scimpanzè – secondo le tecniche messe a punto dal medico franco-russo Serge Voronoff – che avrebbe dovuto contrastare la vecchiaia e restituire ai pazienti la virilità. Nella *Prefazione*, all'opposto, Zeno prende atto di una senescenza irrimediabile contro la quale protesta pur sapendo che «la protesta è la via più breve alla rassegnazione» (ivi, p. 1234); ma, soprattutto, la scrittura, lungi dal rappresentare una proiezione verso un futuro vaga-

mente utopico di trasformazione «alle radici» della vita, si desublima a cura quotidiana metodica, parallela alla pratica del clistere. E, come si è detto, la sessualità del protagonista (in relazione al proprio «organo sessuale») si affiderà alla «biondina» tabaccaia Felicità per «truffare madre natura» (ivi, p. 1202).

Il concetto in questione, del resto, è stato più volte chiarito, con particolare precisione negli scritti di Langella (cfr. anche Langella, 1995a): e se ne sono esaminate le risonanze strutturali, su cui torneremo più volte. In sintesi: nel primo *Vegliardo* siamo di fronte a una struttura diaristica, pur variegata da digressioni nel passato; e Zeno lavora a una schidionata di figure familiari notomizzandole secondo il suo estro mistificatorio; nel secondo *Vegliardo* il narratore opera con maggior profondità prospettica (spesso definita con la formula zeniana del «tempo misto»; c, p. 1228), garantita dal genere dell'autobiografia, del *memoir*. Il procedimento rispetto alla *Coscienza di Zeno*, peraltro, è chiasmico: ABBA. L'ultimo capitolo del romanzo del 1923, com'è noto, comportava infatti una svolta strutturale, orientata appunto alla pratica del diario, dopo che per sette capitoli il procedere memorialistico si era snodato in modo uniforme. Dunque:

<i>La coscienza di Zeno</i> , capp. 1-7: autobiografia, <i>memoir</i>	(A)
<i>La coscienza di Zeno</i> , cap. 8: diario	(B)
<i>Il vegliardo I</i> : diario	(B)
<i>Il vegliardo II</i> : autobiografia, <i>memoir</i>	(A)

Il raccoglimento che Zeno proclama in entrambe le parti del *Vegliardo* segue pertanto metodologie sensibilmente diverse. Se nel diario raccogliersi significa registrare il presente e l'immediato passato, secondo l'umoralità del narratore, nell'autobiografia significa fare i conti con un tempo cristallizzato che produce un assiduo confronto con il passato anche lontano, con la sua deformazione operata dal presente.

E tuttavia, detto questo, a me sembra che quanto in concreto si realizza, nel testo reale ove queste intenzioni si manifestano, ci immerge in un sistema di aporie quasi imbarazzante. Da un lato (prendo la questione dal punto di arrivo), nel secondo *Vegliardo* la poetica della cristallizzazione del passato nel presente finisce per scatenare un continuo bisogno di riesame del passato: si veda in questo senso la precisione con cui Zeno racconta il suo abbandono degli affari in *Un contratto*, al fine di spiegare la sua inerzia attuale. Dall'altro lato, il diarismo non è solo

registrazione lineare, anzi implica inattese emersioni del già vissuto. Del resto, quando Zeno nel secondo *Vegliardo* teorizza il tempo misto, lo fa per differenziare l'uomo dagli animali che "concepiscono" solo il presente, che vivono solo nel presente; eppure il tempo misto serve al narratore anche per giustificare la necessità di collocarsi saldamente nell'oggi, a dispetto di ciò che realmente è avvenuto nel passato. Il ricordo, ci dice Svevo, corregge sempre ciò che è trascorso, lo modifica e lo naturalizza in funzione dell'attualità. Parallelamente quando Zeno comincia il proprio diario dichiara di essere fuori del tempo, in quanto futuro letterario del precedente romanzo; ma ciò reclama la costituzione di un chimerico «tempo ultimo» (ivi, p. 1117) che nella grammatica per definizione non c'è. Si tratterebbe di un finto presente, privo di prospettive, perché effetto di un altro tempo, quello della vita letteraturizzata.

Del resto, il modello diaristico appare sin dall'inizio più sfumato, e anzi incerto, rispetto a quello memorialistico. Quest'ultimo – come vedremo nel PAR. 7.3 – è aperto esplicitamente al *lapsus* e alla deformazione, denunciata spesso come tale (le bugie di Zeno sono tanto evidenti quanto "colpevoli"). Il primo appare invece attraversato da una quota maggiore di inconsapevolezza, di involontarietà. Basti esaminare come avviene la degradazione del figlio Alfio; Zeno la ottiene anche rievocando un episodio di caccia vissuto in passato con l'amico Orazio Cima. Ma il tutto scaturisce da qualcosa di non meditato, di cui il narratore si scusa. Leggiamo il passo:

Volevo raccontare avventure di poche settimane fa e mi ritrovo tanto lontano. Grande importanza hanno le cose lontane in confronto a quelle di poche settimane prima. Un odore di vino antico dagli elementi equilibrati che si ricordano tutti non appena avviciniamo il naso. E c'è mia moglie che pretende che non ricordo nulla. Certo se mi si domanda ove ho lasciato la penna d'oro o gli occhiali, resto sorpreso che mi si domandi uno sforzo simile, ma le cose antiche vengono a me da sole, in quantità, adorne da tutti i particolari.

Ed eccoci in palude nascosti ciascuno in una botte immersa nel fango a certa distanza uno dall'altro. [...] Era l'alba? Ed io mi facevo inquieto. I processi lenti mi spazientano. Come potevo accelerare quello durante il quale dovevo restare là in piedi in un posto tanto incomodo? Quel Cima! Avrebbe potuto procurarmi una botte più grande e metterci dentro almeno una sedia (ivi, p. 1140).

Come si vede, Zeno è sopraffatto dal ricordo, che quasi sfugge al suo controllo al di là del tentativo di razionalizzazione saggistica di tipo fa-

miliare. Si arriva alla definizione (cfr. le ultime righe citate, da «Come potevo» in poi) di un discorso indiretto libero, un monologo raccontato più esattamente, focalizzato sull'*experiencing self*, sullo Zeno giovane che è a caccia con Cima.

In definitiva, la struttura diaristica è più lasca e, per così dire, porosa, poiché lascia fluire moti memoriali che sfuggono alla cristallizzazione e al raccoglimento, propiziando qualcosa che assomiglia a una memoria involontaria. Tanto più che (come Zeno afferma in pagine preparatorie al *Mio ozio*; cfr. ivi, pp. 1657-8) una simile venuta di senso, almeno in parte proustiana, si scontra con la banalità di una vita quotidiana a cui ormai mancano le «giornate campali» (ivi, p. 1653). Di qui, appunto, la necessità di passare a una diversa gestione, in tempo misto, del rapporto presente-passato. L'autobiografismo del secondo *Vegliardo* garantisce sia una presa consapevole sugli eventi trascorsi, sia la capacità perversa di non farsi sopraffare dal presente; la capacità – soprattutto – di manipolarlo mentendo.

7.3

L'inattendibilità

È fin troppo chiaro: Zeno deve essere libero di mentire come prima; e, se possibile, di più e meglio. Narratologicamente parlando, deve tornare a essere il narratore inattendibile che era.

Di nuovo: procediamo con ordine. Dal 1929 del saggio di Debenedetti sull'*Ultimo Svevo*, in cui si dichiara che lo Zeno della *Prefazione* «non continua» quello della *Coscienza* (Debenedetti, 1990, p. 83), passando attraverso Contini (1980) e Botti (1982), arrivando a Langella (1995a), Baldi (2010) e al recente Palmieri (2016), il dibattito in merito a quella che con termine tratto dal mondo dei fumetti e del cinema potremmo chiamare *continuity* del personaggio è stato molto acceso e annovera le posizioni più varie e sfumate, che non provo nemmeno a riassumere. Insomma: lo Zeno della *Coscienza* e quello del *Vegliardo* sono esattamente la stessa persona? Semplificando, possiamo affermare che tutti coloro i quali hanno messo a sistema le idee di Zeno intorno a raccoglimento e cristallizzazione tendono a concepire una separazione fra i due momenti narrativi e, soprattutto, tendono (a mio avviso in maniera leggermente paradossale) a tematizzare uno Zeno più «serio», più riflessivo, anche perché intellettualmente più costruito. In effetti, com'è

stato spesso affermato (sempre a partire dal saggio di Debenedetti del 1929), se la scrittura della *Coscienza* agisce *in praesentia* del detestato dottor S. che – quasi per definizione – deve essere ingannato, lo Zeno che invece «raccont[a] tutto per [sé] solo» (c, p. 1656), secondo una metodologia che lui stesso enuncia e teorizza, parrebbe meno invischiato in una rete di necessarie, inevitabili mistificazioni. Tecnicamente: uscito di scena il narratorio S., la struttura dell'opera va incontro a una mutazione, e il personaggio-narratore non può non risentirne. Tanto più che, almeno per Contini (1980), nei giudizi critici un certo ruolo ha svolto Viktor Šklovskij della *Teoria della prosa* (1925), il quale sottolineava con qualche forza, pur senza dogmatismi, l'inevitabile discontinuità tra i due Don Chisciotte dell'opera di Miguel de Cervantes (cfr. Šklovskij, 1974, p. 132). A contesto costruttivo nuovo, non può che corrispondere un personaggio nuovo.

Credo che una prima risposta a molte di queste osservazioni sia stata convincentemente fornita da Guido Baldi (2010, pp. 157-207), che ha insistito – pur con tutti i distinguo del caso e con una notevole attenzione alle sfumature del conflitto delle interpretazioni – sull'esistenza di una continuità narratologica fra *La coscienza di Zeno* e *Il vegliardo*. In altri termini, il modo di raccontare resta lo stesso; e la particolarissima inattendibilità di Zeno è immutata, almeno nelle sue linee generali. È vero che Baldi analizza soprattutto un episodio del secondo *Vegliardo*, *Un contratto*, che forse è il più estraneo al diarismo del primo *Vegliardo*; ma le prove addotte (cfr., ad esempio, le «reiterate proteste di amore e di benevolenza» dietro le quali «sembra sempre di leggere [...] astio, rancore, disprezzo, malevolenza, a volte puro odio»; ivi, p. 176) sono facilmente generalizzabili ad altre parti dell'opera, in particolare quando sono in scena i figli Antonia e Alfio.

E una seconda risposta, magari riprendendo la proposta di uno Zeno iper-personaggio fatta da Giovanni Palmieri (2016), viene dai suggerimenti della narratologia cognitivista (cfr. Eder *et al.*, 2010). Se davvero ogni *character* è in larga parte una costruzione mentale del lettore, è inevitabile che il sistema-Zeno, il «palinsesto» (Lavagetto, 1987, p. LV) di atti narrativi slegati che plasmano la vita finzionale del protagonista, faccia sistema rendendosi coerente nell'esperienza del destinatario reale. Si tratta del processo detto di *characterization*, di costruzione di una sintesi finzionale attraverso una dinamica, tipicamente *bottom-up*, di aggiunta progressiva di tratti psicologici e comportamentali. È dunque rovesciata l'opzione strutturalista: il lettore non può non vedere il per-

sonaggio che si complica sotto i suoi occhi, che si arricchisce nel tempo. Chi entra attivamente nell'opera è incoraggiato a considerare lo Zeno del *Vegliardo* coerente con quello della *Coscienza*.

Tanto più che, come si è sempre affermato (almeno dopo la pubblicazione della commedia, avvenuta nel 1960), una parte dello Zeno *âgé* è ben presente nel suo *avatar* denominato Giovanni Chierici, protagonista della *Rigenerazione*. Qui, del resto, è in ballo qualcosa di più importante ancora, che a volte si tende a dimenticare. La commedia, cioè, documenta la fabula su cui, almeno all'inizio, lavora lo Svevo del *Vegliardo*: il sistema dei personaggi (con la notevolissima e certo sintomatica assenza di Alfio) è già quasi del tutto definito; le tematiche principali sono impostate, a partire da quella della sessualità senile: che ora, fin troppo prevedibilmente, si traduce nelle attenzioni del protagonista verso la cameriera Renata. Meno prevedibilmente, se si legge il finale, aggrallano anche i temi dell'ostilità sempre repressa nei confronti della moglie, qui chiamata Anna (ci ritorneremo). Ancora: è curioso che – lo abbiamo visto – l'attacco delle *Confessioni del vegliardo* presenti l'operazione come un fatto scontato, alla stregua di un contenuto analettico. *Il vegliardo*, in altri termini, presuppone *La rigenerazione*, in una chiave che forse dovrebbe essere meglio esplorata (cfr. comunque quanto scrive F. Bertoni, 2004, pp. 1477-81). Del resto, il fatto che Svevo nel secondo *Vegliardo* cancelli del tutto questo evento suggerirebbe la debolezza del collegamento da lui immaginato (che peraltro si perdeva già nel corso del primo).

Insomma, se ci concentriamo in chiave appunto cognitivista sulla peculiare (e solo in parte rinnovata) inattendibilità del *Vegliardo*, dobbiamo – è da credere – cercare di valorizzare le tre forme di *unreliability* trattate in un suo importante contributo da Vera Nünning (2015, in particolare pp. 83-108):

1. mancanza di attendibilità rispetto alla coerenza della storia (inattendibilità dei contenuti);
2. inattendibilità del narratore per mancanza di sincerità;
3. inattendibilità del narratore per incompetenza.

In ambito narratologico, in effetti, l'inattendibilità non riguarda soltanto i contenuti fattuali ma l'atteggiamento complessivo del narratore rispetto al mondo della storia. Nel racconto omodiegetico, il primo elemento è dato per scontato, almeno in linea generale: attiviamo la percezione di un narratore inattendibile nel momento in cui lo cogliamo in fallo, ossia identifichiamo un'incoerenza fra quello che

dice e lo *storyworld* che nel racconto ha preso forma. E non è il caso di riassumere come la critica (certo, con particolare efficacia in Lavagetto, 2004b, pp. LXIII ss., e Stasi, 2009, pp. 140-1) ha insistito sulle menzogne della *Coscienza*. Ma questo non dice molto rispetto agli altri due punti su elencati. C'è chi (cfr., ad esempio, Baldi, 2010, p. 161; ma in fondo questa è la posizione di Langella, 1995a) tende a valutare la deformazione dei fatti operata nel *Vegliardo* come qualcosa di inconsapevole, conseguenza di incompetenza o imprecisione percettiva. Vero è che troppi sono gli indizi della malafede di Zeno, peraltro adottati dallo stesso Baldi.

La questione è complessa; il "modernista" Svevo implica un lettore «incredulo» (Lavagetto, 2004b, p. LXVI; cfr. anche Tortora, 2019c) che però assume atteggiamenti non univoci rispetto alle distorsioni della storia. Di fronte alla bugia, il destinatario può e anzi deve reagire in molti modi. Sarà in questo senso utile provare a verificare se la difficoltà a restituire correttamente i valori diegetici e l'insincerità abbiano qualcosa a che fare con il modello diaristico e con quello autobiografico. Apparentemente, la distinzione funziona abbastanza bene, per alcune delle ragioni accennate nel PAR. 7.2. Nel diario del primo *Vegliardo*, è dominante un'inattendibilità involontaria, in senso lato percettiva, come se Zeno non riuscisse a prendere le misure del mondo, e i contenuti del suo narrare gli sfuggissero. Il già visto episodio della mortificazione di Alfio è tutto condotto all'insegna – diciamo – della difficoltà di capire il figlio. L'"inaffidabilità" del padre, il suo cattivo racconto della storia, le sue reticenze e *lapses*, derivano da una mancata sintonia, e conseguente diffidenza, rispetto alle ragioni di Alfio. Forse il sintomo di questa attitudine – cioè dell'impressione che Zeno ha di non cogliere nel modo giusto quanto circonda Alfio – è fornito dalla narrativizzazione di uno dei suoi dipinti. Zeno fa uno sforzo per adattare al proprio mondo un'opera che non capisce e che non gli piace, e in questo suo tentativo costruisce una diegesi differente da quella immaginata dal figlio:

Mi parve più sopportabile il quadro che il commento [di Alfio]. Continuai a guardarlo con piacere ma quando se ne parlava, usavo delle stesse parole che diceva Alfio e non mi curavo di dire esattamente quello che ne pensavo io. Era però certo che finì che io su quel paesaggio avrei potuto mettermi a camminare con sufficiente sicurezza senz'aver da temere di smarrirmi. E il periodo aggradevole delle mie relazioni con Alfio continuò per lungo tempo. Un po'

turbato dal fatto che Alfio un giorno volle regalarmi un altro suo lavoro che io non volli appendere alla parete della mia stanza. Lo misi in un cassetto ed assicurai ad Alfio che ogni giorno lo guardavo. Non era vero: Io non potevo passare il mio tempo a popolare le cassette sbilenche di mio figlio. Eppoi non c'era scopo di lavorarci intorno tanto, poiché m'era poi interdetto di dire esattamente il mio parere e m'era anzi imposto di ripetere quello che ne diceva Alfio. Perciò era più facile di non guardare i suoi quadri (C, pp. 1134-5).

È fin troppo visibile l'ambivalenza di Zeno: l'ostilità verso Alfio è solo a fatica mascherata dal tentativo di "vivere" dentro un suo quadro. La menzogna qui raccontata ha senso se si pensa a un narratore che si sforza di contrastare sia le proprie pulsioni aggressive, sia il fastidio verso un'arte non amata. Resta il fatto che Zeno punta sulla deformazione dell'oggetto disprezzato, per spremere una verità (e questa forse, come vedremo, è la vera origine del suo mentire).

Ma è nell'ambito dell'ascolto della voce altrui che il narratore differenzia meglio diarismo da memorialismo. Nel primo *Vegliardo*, per la precisione in *Umbertino*, l'inaffidabile Zeno usa la musica di Ludwig van Beethoven (la *Nona sinfonia*) per cancellare o ridurre al minimo le parole di Bigioni, lo spasimante della figlia vedova. Le condizioni acusmatiche da lui create non possono non deformare le parole dell'importuno con cui dialoga. Si noti la secchezza dell'indiretto libero, evidenziata dal mio corsivo in questa citazione:

le sue visite nel mio studio si fecero troppo frequenti. [...] Un giorno entrò proprio nel momento in cui con grandi sforzi ero riuscito ad allontanare Umbertino [...]. Stavo eseguendo la nona sinfonia che mi concedeva una volta per settimana e non era permesso d'interrompere una musica simile. Lo invitai a parlare a bassa voce e promisi che sarei stato ad ascoltarlo sentendo ogni sua parola. Egli stette zitto aspettando che terminasse il disco e quando io m'apprestavo di cambiarlo incominciò a parlare. *Non ne poteva più. Ecco che Antonietta spariva dalla casa quando lui ci arrivava. Perché? Se oramai egli non domandava altro che di aver il permesso di piangere con lei il suo defunto marito.*

Nel breve spazio di tempo che m'occorse per mutare il disco arrivai a dirmi che aveva commessa una grave imprudenza confidandosi in Umbertino e cessai di parlare quando la musica riprese (ivi, pp. 1176-7).

Il brano acquista un senso ulteriore se prendiamo in considerazione un differente momento di *hearing* (cfr. Giovannetti, 2015), documentato

invece nel secondo *Vegliardo*, di cui è protagonista il detestato Valentino. Siamo in *Un contratto*: Zeno, che ormai si è accordato con Olivi figlio, mente a Valentino circa alcuni dettagli del risultato raggiunto e, per umiliare l'interlocutore (che aveva fatto da mediatore tra lui e Olivi), sminuisce l'importanza del contratto. Il lettore da un lato capisce che Zeno ha urlato al «povero Valentino» (C, p. 1103), ma dall'altro coglie il tentativo, da parte del narratore, di fingere – in modo molto incoerente – che le cose non siano andate così. Di conseguenza, chi legge dubita anche della "registrazione" delle parole dette dall'interlocutore (cfr., nella citazione che segue, l'ultimo capoverso del paragrafo iniziale, da «S'era messo a provarmi» fino a «all'esborso salariale dell'Olivi»); è possibile, cioè, che Zeno le stia mistificando. In corsivo sono evidenziate le parti "false":

Fin qui *avevo saputo domare la voce turbolenta che dall'imo delle mie viscere mi urlava*: «Come sei buono, come sei buono!» ma pare che attraverso la mia bocca quel suono sia finito pure collessere percepito dal povero Valentino. Aveva però abusato della mia bontà. S'era messo a provarmi che l'affare aveva una grande importanza perché poteva avvenire che un anno dell'esercizio desse per risultato una forte perdita e allora essa sarebbe stata resa più sensibile all'esborso salariale all'Olivi.

Ma che c'entrava questo? Perché tutt'ad un tratto, ora che aveva sentito che l'affare era stato concluso e per quanto non ci credesse, citava gli argomenti che militavano contro la sua conclusione? Forse per intendere meglio l'affare? Io non so neppure come *il mio suono d'impazienza e d'ira* sia potuto essere stato percepito da lui perché io *non dissi altro [che] parole pacate*: conoscevo la mia ditta e i miei affari e perciò potevo escludere che ne derivasse una perdita trattati come erano da un uomo prudente come l'Olivi. Ma *la mia impazienza irrosa dovette trapelare chiara e offensiva* perché tutt'ad un tratto la faccia del povero Valentino di solito immobilizzata, assorta nell'attenzione intensa del buon impiegato, si agitò, si sbiancò ed egli andò deciso alla porta (ivi, pp. 1103-4; corsivo mio).

Con ogni evidenza, qui Zeno bara, rappresenta in maniera reticente la propria voce e i contenuti dei relativi discorsi. Pratica una parallissi nel momento in cui omette di dire che ha gridato, anche se fornisce tutti gli indizi utili a ricostruire gli accadimenti. Il lettore ingenuo può sorvolare sulle incoerenze del discorso; il lettore avvertito deve sospettare e rimettere in piedi una parvenza di "verità". Tanto più che, come detto, l'ascolto delle parole di Valentino ci consegna un resocon-

to dubbio: che senso ha che Valentino parli male di una proposta da lui almeno apparentemente perorata in un precedente dialogo (cfr. *ivi*, pp. 1095-6)?

Si ha persino l'impressione che Svevo cerchi di praticare tecniche da "presa diretta", per rendere tangibile la poetica della cristallizzazione, vale a dire l'esercizio di una memoria che attimo dopo attimo ripercorre il passato e lo riscrive. Nella paginetta qui sotto, tratta dalla *Prefazione*, in cui Zeno si legge nel testo della *Coscienza*, il narratore e lo stesso atto di narrare si dispongono su tre piani temporali. La voce narrante asserisce che ora – nel presente della narrazione – ha dimenticato qualcosa che aveva colto in un momento precedente della stessa narrazione, e di cui in un tempo successivo – senza dubbio – si ricorderà:

Un'altra volta io scrissi con lo stesso proposito di essere sincero ed anche allora si trattava di una pratica d'igiene perché quell'esercizio doveva prepararmi ad una cura psicanalitica. La cura non riuscì ma le carte restarono. Come sono preziose! Mi pare di non esser vissuto altro che quella parte di vita che descrissi. Ieri le rilessi. Purtroppo non vi trovai la vecchia Dondi (Emma, sì, Emma), ma tante altre cose vi scopersi. Anche un avvenimento importante che non vi è raccontato ma che viene ricordato da uno spazio rimasto vuoto in cui naturalmente s'inserisce. Lo registrerei subito se ora non l'avessi dimenticato. Ma non va perduto perché rileggendo quelle carte certamente lo ritroverò. Ed esse sono là, sempre a mia disposizione, sottratte ad ogni disordine. Il tempo vi è cristallizzato e lo si ritrova se si sa aprire la pagina che occorre. Come in un orario ferroviario (*ivi*, p. 1227).

Per certi versi, se badiamo alla lettera del testo, siamo di fronte all'incapacità meccanica di ricordare (Zeno appare come un vecchio affabulatore smemorato, che richiama con fatica alla memoria il prenome della «vecchia Dondi»); ma la naturalizzazione, la motivazione paradossale a cui veniamo invitati è solo lo schermo di una voce che ci conduce su strade impraticabili, a colpi di estrosità metanarrative. A rigor di logica, seguendo l'invito di Zeno, dovremmo metterci alla ricerca di un «avvenimento importante», forse riguardante la Dondi, ai margini di qualche episodio della *Coscienza*, più esattamente di qualche sua ellissi; oppure inventarcelo di sana pianta... Zeno ci sta prendendo in giro, incoraggiandoci a colmare vuoti indecidibili con la *silhouette* di un personaggio-evento fantasma.

7.4

Un mimetismo necessario?

Credo che per capire, per lo meno a grandi linee, il senso dello Zeno inattendibile, e in particolare dello Zeno inattendibile memorialista, si debba tener presente quanto Svevo scrive nella novella incompiuta intitolata *Incontro di vecchi amici*, di datazione incertissima ma forse non molto lontana dal 1926-27. Il protagonista, Roberto Erlis, è un uomo d'affari "letterato" abituato a raccontare alla moglie i contenuti del proprio lavoro, mentendo sempre un po': «Da buon letterato egli non diceva mai la precisa verità e perciò l'esposizione dei suoi affari era meno noiosa» (*RSA*, p. 290). Ma non si tratta solo di vincere il tedio; si tratta di migliorare la qualità dei propri movimenti finanziari. E infatti – aggiunge il narratore – Erlis, «dopo di averli svisati [gli affari] con la moglie, correva a correggerli avendoli capiti meglio» (*ibid.*). Cioè, la menzogna è una pratica che serve a mettere a fuoco la realtà, e quindi a modificarla nella maniera più efficace.

Del resto, ogni studioso di Svevo davanti all'ultimo passo citato non può che trascorrere con la mente a quanto Ettore Schmitz scrisse a Eugenio Montale in una famosa lettera del 17 febbraio 1926, di cui riprendiamo solo le parti che servono al nostro discorso:

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 stuona (Svevo, Montale, 1976, p. 6).

Certo, questa non è menzogna ma *fictionality*, a dirla in gergo narratologico, costruzione di un mondo dominato da un personaggio inventato; nondimeno, c'è un'interferenza virtuosa fra un contenuto non storico, non fattuale, e un contenuto – appunto – finzionale.

Quello che colpisce in una simile costellazione di riferimenti è la reversibilità degli opposti: invenzione narrativa e menzogna si ribattono in conoscenza e realtà. È quanto accade in modo leggermente enigmatico in una dichiarazione di poetica mimetica, all'apparenza improbabile, che Svevo affida a un passo di *Una vita*, nell'ottavo capitolo. Attraverso la voce di Macario, veniamo in contatto con una curiosa

concezione del racconto in prima persona e del suo contraddittorio autobiografismo. Dunque, alcune idee sul romanzo espresse da 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 creati (r, p. 97).

Più avanti, parlando di *Louis Lambert* di Honoré de Balzac, Macario si rivolge ad Alfonso con queste parole:

– 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 (ivi, p. 101).

In sintesi, se il primo passo citato sottintende Gustave Flaubert e Giovanni Verga, il secondo propone un'ossimorica impersonalità in prima persona, che il protagonista rifiuta ma di cui sembra conoscere il «metodo». La *boutade* «metalettica» di un Alfonso che non vuole diventare personaggio di romanzo è peraltro sintomatica, se pensiamo allo Zeno del *Vegliardo*, che abbiamo visto imprigionato (e per ben due volte) dentro una storia già scritta.

Ma c'è un altro possibile rimando. Nel mondo tedesco, nel corso degli anni Ottanta del XIX secolo si era diffusa con grande autorevolezza una teoria dell'impersonalità romanzesca di cui si era fatto paladino il narratore Friedrich Spielhagen, che del resto riprendeva certe idee del drammaturgo Otto Ludwig, di una generazione precedente (Spielhagen è del 1829 e Ludwig del 1813). In particolare, nei suoi *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, del 1883, Spielhagen definisce con una certa chiarezza la necessità di spersonalizzare l'autore – appunto mediante la prima persona – come forma massima di oggettività rappresentativa. In quello che Spielhagen (1883, segnatamente pp. 131-2, 208) chiama *Ich-Roman* l'autore, trasformatosi in eroe, avrebbe il mag-

giore agio di costruire un mondo coeso e verosimile, anzi proprio realistico. E l'oggettività è data dal fatto che – a differenza dal narratore in terza persona, che può interferire nella storia lasciando sempre balenare la propria istanza – l'eroe che si narra è totalmente separato dall'origine dell'atto enunciativo. È separato, in definitiva, dall'autore reale.

Questo ragionamento non è molto diverso dall'apparente paralogismo di Macario, e insieme dalle intenzioni di Svevo. Non c'è spazio, qui, per seguire il filo rosso illusionistico che dal *Sentimento in arte*, del 1887, magari passando attraverso la novella incompiuta *Marianno* arriva alla *Conferenza* su James Joyce del marzo 1927; è un dato di fatto che quando in queste pagine si parla di lettura e finzione è sempre rimarcata la capacità del testo narrativo di costituire una realtà leggermente allucinatoria, quasi immersiva, di natura mimetica e impersonale. È nondimeno necessario suggerire qualcosa di più impegnativo ancora, poiché ipotizzare l'influsso del pensiero oggettivante di Spielhagen su Svevo apre una prospettiva euristica almeno in parte innovativa. Il «modernismo» del nostro autore si radicherebbe in una tradizione di materialismo imitativo e psicologico che una quarantina d'anni fa era stata delineata benissimo da Roberto Bigazzi (1978) e di cui forse l'odierno dibattito non tiene sufficientemente conto. La cosiddetta «sopravvivenza» di intenzioni mimetiche in Svevo non osta alla sua modernità; se è vero – come in effetti sembra – che una certa tradizione tedesca (a cui lo scrittore poteva avere facile accesso, viste le sue competenze linguistiche e i suoi interessi) salda fra loro opposti «modali» apparentemente inconciliabili: mimetismo e soggettività, appunto.

È fin troppo ovvio: una simile prospettiva richiederebbe ben altri approfondimenti. L'unica parzialissima verifica che qui si può tentare di realizzare è quella che metta alla prova la mimesi del *Vegliardo*; che la collaudi davanti alla realtà. Ci sono, a ben vedere, almeno tre invarianti tematiche che mostrano come l'inattendibile Zeno settantenne si preoccupasse di ironizzare su fatti e istituzioni molto precise e circostanziate, erodendole. Vale la pena affrontarle, anche se sinteticamente.

In primo luogo, c'è la guerra. La transizione da diario a memoria, con particolare riguardo a *Un contratto*, accentua l'opposizione tra il «pescecane» Zeno (cfr. Moloney, 1998, pp. 95-111) e l'ex combattente giovane Olivi. Con ogni evidenza, il lettore implicito generato da quel mistificatore di Zeno dovrebbe prendere le distanze dal suo cinismo, e simpatizzare per coloro che, come gli Olivi, hanno creduto nell'Italia

anche a prezzo di un danno personale. La goffa malafede del narratore è palese e si merita il riso sprezzante di un destinatario non troppo distratto:

L'unico affare cui l'Olivi rifiutò l'attenzione dovuta fu quello del sapone. Le corone non arrivavano mai ed io un giorno esclamai: – Ma insomma, non si potrebbe costringere quei Viennesi di fare il loro dovere? Non abbiamo vinto noi la guerra? – Egli rise di cuore, tanto di cuore ch'io compresi che fra quelli che avevano vinto la guerra io non c'ero e arrossii.

Io sono molto sensibile a tali rimproveri. Non dissi nulla perché m'occorre del tempo per fare il conto che allo scoppio della guerra io avevo avuto 57 anni. Il giorno appresso gli domandai: – Lei crede che se alla guerra mi fossi presentato quale volontario m'avrebbero accettato quale generale? Perché credo che fra i fanti non mi avrebbero ammesso (C, p. 1093).

Spostare – come Zeno fa – il problema dall'arricchimento con la guerra alla partecipazione come soldato alla guerra dovrebbe renderci consapevoli dell'analisi non banale che qui Svevo sta compiendo; e che riguarda una particolare realtà economica e sociale, sia triestina sia, ormai, italiana.

In secondo luogo, c'è la famiglia. *Il vegliardo*, primo e secondo, può e forse deve essere letto come la distruzione a volte feroce di una famiglia alto-borghese, e come una denuncia (certo comica, ma a volte sarcastica) della malafede maschile. Verso la fine di *Umbertino*, sale in dominante la figura del nipote Carlo. A lui Zeno confessa i propri passati tradimenti coniugali, spacciando questa rivelazione come atto di sincerità. In realtà, il maschio Zeno corregge un po' la propria franchezza, inventando episodi non veri, vantando cioè conquiste mai avvenute. Ma Carlo è bravissimo a farsi beffe dello zio farfallone. Durante un pranzo in cui Augusta elogia le doti di fedeltà del marito, «improvvisamente Carlo scoppiò a ridere» (ivi, p. 1187). Zeno è imbarazzato, e lucidamente si prepara «alla difesa. Avrei continuato a difendere con le mani e coi piedi la felicità del mio matrimonio» (ivi, p. 1188). La denuncia dell'ipocrisia e mediocrità borghesi è fin troppo chiara; e però culmina in un pezzo di bravura di Carlo, la cui accusa di infedeltà a Zeno si traduce in una constatazione irriverente, relativa all'impotenza senile dello zio: «Perché – spiegò Carlo – lo stato attuale dello zio non può più essere qualificato di fedeltà. Volevo perciò sapere da quanti anni non fosse più fedele» (*ibid.*). Il punto è rilevare (come più volte

si è qui suggerito) che Augusta in questo gioco di finzioni svolge un ruolo ambiguo: mai esplicitamente attaccata da Zeno (e anzi spesso sua complice negli affari pubblici anche meno nobili: come nell'irrazionale lotta contro Valentino che è attuata in *Un contratto*), coinvolta in un mondo di affetti che oltre ai figli e il marito comprende la servitù e una corte di animali, non c'è però dubbio che la sua convenzionalità e prevedibilità borghesi non possono non insospettire. Il "non fare problema" di Augusta rischia di essere *il* problema. Del resto, nella *Rigenerazione* il sogno finale contiene, di fatto, l'ammissione del non amore di Giovanni Chierici nei confronti della moglie. Ma soprattutto in un brano della costellazione del *Vegliardo* (appartenente al frammento siglato D5 da Vittorini, e recante la lettera e; cfr. Vittorini, 2004, pp. 1662-3), Zeno confessa finalmente il proprio amore-odio, come qualcosa da tenere nascosto ad Augusta. L'assenza totale di ironia propizia lo sfogo, conferendogli una tonalità lugubre e squallida assieme:

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. Bisogna 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 (C, p. 1662).

Infine (terzo punto strettamente connesso al precedente), come Stara ha mostrato con parole che non si possono non riprendere,

l'universo di Zeno Cosini, divenuto vegliardo, non ha più al suo centro, com'è detto nel *Mio ozio*, il cuore, ma l'organo genitale; solo Svevo, fra i narratori italiani dell'Ottocento, ha avuto il coraggio di arrivare a parlare della vecchiaia dei propri organi, del desiderio che si mischia con l'odio e il disgusto (Stara, 1993, p. 1263).

Impudicamente, dunque, è affermata una verità estrema. La sessualità trionfa nella sua manifestazione più desublimata, nella tematizzazione del fallo e della relativa cura.

Si potrà solo aggiungere che il congedo definitivo da Zeno, che nel *Mio ozio* avviene con l'episodio della giovane Anfora, oggetto di un

prolungato sguardo lubrico sullo sfondo di un tram triestino (il “realismo” di Svevo!), in ultima analisi non corrisponde affatto a quello che per lo meno da Theodor Adorno in poi è stato definito “stile tardo” (cfr. Lenzi, 2008, in particolare pp. 9-26). Senile è il corpo di Zeno, la sua scrittura no. La forma-frammento con cui abbiamo a che fare promette una futura ricomposizione e non è sintomo di un invecchiamento delle strategie rappresentative.

L'autore reale del *Vegliardo* scrive per scoronare, per continuare a scoronare, sia il mondo, sia il suo narratore-personaggio. A entrambi, a ben vedere, non perdona nulla. Negarsi a Mefistofele, alle sue proferte, come avviene alla fine della *Prefazione*, non comporta rinuncia o rassegnazione. Significa invece annichilire con il riso la prospettiva stessa del gesto estremo, la cui risonanza Zeno non condivide più. In tutto questo, insomma, è da cogliere qualcosa come una rinnovata giovinezza, una capacità di ricerca, di apertura al nuovo.

Approfondimenti bibliografici

Il modo forse migliore per cominciare a orientarsi nella galassia dello Zeno Cosini trans-testuale è prendere spunto da Svevo (1987b), che mette a disposizione tutti o quasi i materiali afferenti sia al personaggio, sia al *plot* che lo riguarda. Per un approccio metodologico a quella che qui abbiamo chiamato *continuity*, cfr. Richardson (2010), che in chiave comparatistica discute molti importanti personaggi letterari narrati in più opere. Tortora (2019a) ricostruisce equilibratamente la *querelle* editoriale del *Vegliardo*, definendo una convincente mediazione tra le opposte posizioni di Giuseppe Langella e Mario Lavagetto-Arrigo Stara-Fabio Vittorini. Da un punto di vista strettamente critico, oltre ai titoli ricordati, sul *Vegliardo* particolare rilievo hanno Mazzacurati (1982) e Tellini (2013, pp. 192-218). Utile la sintesi che si legge in Langella (2017). Per un inquadramento teorico intorno all'inattendibilità, è di molto aiuto Phelan (2008), anche perché valorizza l'istanza del lettore implicito, con ogni evidenza centrale per affrontare questa materia.

Lingua e stile di Svevo romanziere

di Paolo Zublena

8.1

La leggenda e il complesso dello “scriver male”

Non è difficile precisare quando sia nata la leggenda dello “scriver male” di Italo Svevo. Nello stesso anno in cui esce la prima edizione della *Coscienza di Zeno*, si spegne “La Ronda”: ma il dominio della prosa d'arte nel gusto letterario italiano appare molto solido, almeno fino alla polemica tra “calligrafi” e “contenutisti” di inizio anni Trenta. Con le quali tuttavia, siamo ormai ben oltre il confine biografico che il destino impose a Ettore Schmitz. La preoccupazione letteraria dominante del tempo in cui si colloca la maturità sveviana è – insomma – quella di “scriver bene”. Non stupisce quindi che – specie nei suoi ultimi anni di vita – Svevo stesso in primo luogo sia, se non proprio tormentato, quanto meno preoccupato della corrispondenza dei suoi esiti linguistici e stilistici a un paradigma allora egemonico.

Non che fossero mancate in precedenza avvisaglie in quel senso. La biografia linguistica di Svevo poneva l'autocoscienza del parlante e dello scrivente in una situazione di partenza caratterizzata dal difetto e dal debito: la sindrome di non sapere l'italiano (come felicemente sintetizza Trifone, 2007). Il che si avverte già in un documento giovanile e privato, uno scritto dedicato alla morte del fratello Elio, datato da Clotilde Bertoni (2004, p. 1353) al novembre 1886. Al senso di colpa per la flebilità del lutto si somma quello indirizzato alle proprie competenze nella lingua materna: «In cinque o sei anni mentre io sognava e lavoravo tanto poco da non conoscere ancor oggi la mia madre lingua egli lavorava, lavorava al violino, al pianoforte, al contrappunto» (*RSA*, p. 672). Di lì in poi, le testimonianze in questa direzione sono rare, se non del tutto assenti, almeno fino alla vicenda editoriale della *Coscienza*