

Ezio Raimondi

## Svevo e la malattia della parola

Nella *Coscienza di Zeno* vi sono parole che non hanno un significato definitivo, ma si muovono dentro il testo: ogni volta che compaiono, anziché ripetere, arricchiscono certe nozioni. Anche i significati, di conseguenza, diventano mobili, sempre aperti a nuove relazioni. Accade già nel titolo del romanzo, che non fornisce, come spesso avviene, una definizione anticipata, ma rimane volutamente ambiguo e indeterminato: si tratta di un genitivo soggettivo o oggettivo? Zeno è il gestore della coscienza o ne è l'oggetto? E, considerando il ruolo dell'inconscio nella costruzione del racconto, la coscienza non allude forse anche al suo contrario? A mano a mano che ci muoviamo nel libro tutte queste possibilità si accendono e si realizzano, per così dire, tanto che potremmo quasi dichiarare che il titolo è un programma da sviluppare. In ogni caso, è vero anche che la coscienza indica uno strano, invisibile luogo. Siamo *nella* coscienza di Zeno: il personaggio vede dal suo interno ciò che è fuori, senza mai ignorare il senso di sé. Tutto passa attraverso il suo occhio di deformazione, la sua stravaganza, il suo carattere di commediante che noi siamo costretti a condividere. La coscienza, da questo punto di vista, diviene il luogo del romanzo, o per meglio dire il suo cronotopo in quanto determina la spazialità e insieme la temporalità del racconto. Non a caso il narratore la raffigura più volte come uno strano teatro che conserva le immagini, i relitti del passato, e dal quale si irradia un movimento di fantasmi e di esseri colloquianti, che possono però assumere improvvisamente le fattezze derisorie di buffoni e di clown.

Ma la coscienza determina anche il flusso temporale che procede non solo in avanti, ma anche in senso contrario, nel gioco interno dei capitoli tra i quali si stabiliscono relazioni orizzontali: solo avanzando nella lettura si possono ricostruire le equivalenze temporali tra i diversi gruppi di eventi. È una

strategia complessa che chiede l'intervento attivo del lettore, costretto a orientarsi progressivamente in uno spazio labirintico con tempi interni stratificati e sempre mobili, nel cui intreccio Svevo si diverte spesso a imbrogliare le carte, con l'arte del consumato incantatore che Nabokov riteneva qualità fondamentale di un romanziere. L'ironia delle pagine sul presunto simbolismo dei numeri e delle date, nel capitolo sul fumo, ne offre un esempio più che convincente: il richiamo alla «concordanza delle cifre», all'armonia numerologica, con la citazione parodica della *Vita nuova* dantesca («mi pare che se quella data potesse ripetersi io saprei iniziare una nuova vita»), si rovescia in realtà in una catena di analogie bizzarre che, in opposizione all'antica immagine delle simmetrie cosmiche, introducono l'idea della discordanza, dell'irrazionalità, del disordine. Quella di Zeno è una vita senza la possibilità di rinascita e di rigenerazione del grande archetipo dantesco: è una vita che ritorna su se stessa, non trasformandosi ma deformandosi, così come il tempo, che non ha uno sviluppo lineare, secondo quanto afferma la battuta finale della digressione sulle date, assumendo d'improvviso un'intonazione grave, epigrafica: «Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna».

In questo movimento ciclico dell'eterno ritorno la vita nuova dunque non è possibile, non esiste redenzione e la malattia è una condizione sostanziale all'uomo: «la malattia è una convinzione e io nacqui con quella convinzione...». Zeno si sente due volte malato, perché sogna una sanità e una salvezza impossibili. La malattia è innanzitutto nel pensare e nel non agire o credere di non agire. In una nuova stagione, senza più elementi drammatico-eroici, trasferito nel grottesco e nel mondo della malafede, Zeno è a suo modo un Amleto moderno, condannato all'inazione, al rovello del pensiero, che può solo tradursi in parola. Da questo punto di vista la scrittura romanzesca è il prodotto della malattia, il luogo dove la parola mette alla prova le sue astuzie e le sue mistificazioni. La dichiarazione, del resto, viene dallo stesso Zeno («senz'essere un oratore, avevo la malattia della parola») ed è tanto più significativa in quanto preceduta da quella che potremmo chiamare una poetica della mistificazione: «come aprivo bocca scrivevo cose o persone, perché altrimenti mi sarebbe sembrato inutile di parlare». «Malattia della parola» è un sintagma chiaro, ma nello stesso tempo polivalente: indica la mania della parola, ma anche la parola malata, travisata, deformata, distorta nelle sue finalità comunicative. È una parola in cui prevale l'effetto rappresentativo. Ma rappresentare vuol dire anche recitare: «la parola doveva essere un avvenimento a sé per me e perciò non poteva essere imprigionata da nessun altro avvenimento». Per un personaggio inabile all'azione, dunque, è la stessa parola che deve diventare azione, quel-

la che, nel linguaggio di Pirandello, si sarebbe detta un'«azione parlata»: una parola teatrale, che non dà testimonianza di qualche cosa al di fuori di sé, ma dichiara solo sé stessa, è specchio unicamente dell'intenzione che opera nel momento in cui Zeno parla. Da questo punto di vista il protagonista è a tutti gli effetti un teatrante, che gestisce consapevolmente il proprio ruolo, anzi i propri molteplici ruoli, giocando sulla sorpresa indotta dalla dialettica che si instaura tra le diverse prospettive, le facce nascoste dell'io che emergono dal profondo.

Il paradosso, alla fine, è che moltiplicando e accumulando le falsificazioni, Zeno dice la verità su di sé: esibendosi come commediante rappresenta la verità della sua maschera. È probabile che in questo modo Svevo coniughi, non più nella dimensione del superuomo, il principio nietzschiano secondo il quale ogni uomo che conta deve avere una maschera da indossare nel teatro dell'esistenza. Ma è un istrionismo opposto a quello dannunziano, che si nutre dell'illusione della grandezza: la teatralità di Zeno è non solo drammatica ma esistenziale, come mostrano i suoi comportamenti, i tic, i manierismi nevrotici che uno psichiatra come Binswanger potrebbe ascrivere tra le forme di esistenza mancata. L'istrione maschera il disagio e nello stesso tempo lo annuncia, e il suo riso assume una strana, sgradevole inflessione, mentre assiste, come sdoppiandosi, agli effetti dei suoi gesti e soprattutto delle sue parole. Nel momento in cui comprendiamo che Zeno è un commediante, impariamo a diffidare delle sue parole, a percepirne l'eliminabile ambiguità.

Il testo ritorna più volte, come si è già visto, sul problema della parola, dei suoi moventi e dei suoi effetti. A proposito della risposta data a Carmen, l'amante di Guido che aveva rifiutato le sue *avances*, Zeno osserva: «le parole bestiali che ci lasciamo scappare rimordono più fortemente delle azioni più nefande cui la nostra passione ci induca». Il rimorso è la coscienza rispetto alle ragioni etiche, e dunque ci riporta ancora una volta al titolo del romanzo, i cui significati si moltiplicano e si complicano nel movimento del racconto. Ma soprattutto Zeno ritorna al rapporto tra le parole e le azioni: «Naturalmente designo come parole solo quelle che non sono azioni, perché so benissimo che le parole di Jago, per esempio, sono delle vere e proprie azioni». Le parole non sono semplicemente atti linguistici, ma azioni vere e proprie, e per giunta più ambigue. La citazione di Jago, uno dei personaggi più inquietanti del mondo shakespeariano, non è ovviamente casuale. Comunque lo si voglia interpretare Jago resta una sorta di genio del male che non solo travisa e deforma, ma contamina: è lui in fondo il gestore terribile dell'intrigo di Otello; è lui che per invidia, forse per risentimento, porta Otello alla rovina, e con Otello anche Desdemona. È uno dei

grandi personaggi che rappresenta il potere sinistro della parola, e, a sua volta, è un commediante dentro la tragedia, capace di sostenere fino in fondo il proprio ruolo tremendamente ambiguo. Ma la domanda che rimane sospesa è: che cosa lo guida? perché questo gusto del contaminare ciò che è puro? Alcune interpretazioni shakespeariane, soprattutto in area anglosassone, sono arrivate a identificarlo con il Maligno, lo spirito del male. Indipendentemente da questo, è certo colui che manovra la parola con effetti tragici, perché costruisce la tragedia di Otello pezzo per pezzo, prendendosi gioco di tutti. Ed è significativo che la chiusura del destino di colui che aveva il dono perverso della parola avvenga nel silenzio: come è noto, nella conclusione del dramma Jago si rifiuta alla parola, diventa impenetrabile. Nessuno può più andare oltre. E se possiamo anche immaginare un intento ironico nella citazione di Jago da parte di Zeno, non vi è dubbio che l'allusione al potere di alterare, trasformare, contaminare, creare rovina chiami in causa non solo la parola come strumento sociale, ma pure le tecniche dell'operazione letteraria, smascherandone i moventi più profondi: «le azioni», spiega ancora Zeno, comprese le parole di Jago, si compromettono per averne un piacere o un beneficio e allora tutto l'organismo, anche quella parte che poi dovrebbe erigersi a giudice, vi partecipa e diventa dunque un giudice molto benevolo». È la soddisfazione del piacere il principio che muove e determina parole e azioni: la giustizia e la verità vengono adattate, se non deviate; il rigore è temperato dalla benevolenza. «Ma la stupida lingua agisce a propria e a soddisfazione di qualche piccola parte dell'organismo che senza di essa si sente vinta e procede alla simulazione di una lotta quando la lotta è finita e perduta. Vuole ferire o vuole accarezzare. Si muove sempre in mezzo a dei traslati mastodontici. E quando son roventi, le parole scottano chi le ha dette». Le parole sembrano innocenti, ma nascondono una forza terribile tra la «simulazione» e i «traslati mastodontici»: a ben vedere le riflessioni di Zeno sono, per così dire, anche le istruzioni di lettura del romanzo che andrebbe ripercorso avendo in mente tali possibilità dichiarate dallo stesso narratore. Il comico di Svevo è infatti pieno di sorprese e di ombre, di note aspre e spiacevoli, e la commedia può ad ogni istante mutarsi in tragedia.

Zeno del resto si sofferma anche sulle «associazioni» che governano le parole, sulle loro combinazioni e sui loro imprevedibili rapporti. Di fronte al moralismo ingenuo di Guido che autocommiserandosi si lamenta della vita «ingiusta e dura», Zeno osserva: «Egli aveva finito col parlare della vita e le aveva appioppati due predicati che non peccavano di soverchia originalità. Io scopersi di meglio proprio perché m'ero messo a fare la critica di quello ch'egli aveva detto. Tante volte si dicono delle cose seguendo il suono

delle parole come s'associarono casualmente. Poi, appena, si va a vedere se quello che si disse valeva il fiato che vi si è consumato e qualche volta si scopre che la casuale associazione partorì un'idea». Le associazioni verbali producono effetti inediti e creativi, proprio come nella teoria freudiana del motto di spirito. Ma qui dall'associazione nasce l'idea che «la vita non è né brutta né bella, ma è originale», ossia bizzarra, stravagante, anomala; ma anche fuori dalle regole e dall'ordine. E il commento di Zeno, in risposta agli stereotipi di Guido, chiarisce che sta parlando sul serio, per un momento ha abbandonato la veste del commediante e l'analisi della parola è diventata una riflessione generale sulla vita: «Quando lo pensai mi parve di aver detto una cosa importante. Designata così, la vita mi parve tanto nuova, che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi». La parola ora, anche appellandosi al linguaggio della scienza, definisce la realtà senza travisarla, anzi determina un'immagine nuova, apre una prospettiva profonda: per una volta il narratore punta su quello che dice. E aggiunge: «Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse privo del nostro senso comune, sarebbe rimasto senza fiato, dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo. M'avrebbe domandato: "Ma come l'avete sopportata?". E, informatosi di ogni singolo dettaglio, da quei corpi celesti appesi lassù perché si vedano ma non si tocchino, fino al mistero che circonda la morte, avrebbe certamente esclamato: "Molto originale!"». Il tono è cambiato, ma il problema è rimasto: la vita è una enorme costruzione priva di scopo, e l'allusione alla termodinamica chiarisce che il caso è ormai l'elemento costitutivo di questa immagine dell'universo, in cui il ruolo dell'uomo perde di significato: «più che ci pensavo, più originale trovavo la vita. E non occorre mica venire dal di fuori per vederla messa insieme in un modo tanto bizzarro. Bastava ricordare tutto quello che noi uomini dalla vita si è aspettato, per vederla tanto strana da arrivare alla conclusione che forse l'uomo vi è stato messo dentro per errore e che non vi appartiene». La percezione dell'originalità della vita è in un certo modo la prova che non vi è tra essa e l'uomo un rapporto di concorde armonia. L'uomo, anzi, è un'entità esterna all'universo, un ospite improprio, decentrato, non omogeneo. È una conclusione risolutamente contraria a ogni forma di antropocentrismo, più radicale persino di quella leopardiana della *Ginestra*, ancora ispirata a un ideale di stoicismo, e più vicina semmai alle battute fra comico e sconsolato di certe *Operette morali*. L'uomo è il punto di disarmonia, la malattia di un universo a sua volta privo di un ordine e di uno scopo.

Dal punto di vista di questa poetica della dissonanza e dell'«originalità» riesce più facile intendere la conclusione del romanzo che dal presente del

narratore si trasferisce su un piano più generale, tematizzando il problema dell'alienazione dalla natura e prospettando la «catastrofe» che attende l'uomo. Il tono diviene gnomico e la prospettiva temporale sembra farsi più oggettiva, con il ricorso alle date che collocano le ultime riflessioni di Zeno in un tempo preciso e definito, come in un diario o in un volume di memorie. Ma proprio la conclusione svela la motivazione del testo, come spiega Zeno asserendo di aver finalmente trovato le ragioni per cui ha scritto, o doveva scrivere, il proprio libro, che non sono affatto quelle indicategli dal dottor S., vittima dei suoi angusti dogmi. È in fondo la rivendicazione che l'analisi della letteratura va più nel profondo rispetto alla psicoanalisi. Così Zeno può riscoprire ed enunciare una verità autentica: «A differenza delle altre malattie, la vita è sempre mortale». Il concetto giocato sull'ossimoro, tradizionale nella riflessione dei moralisti, diviene qui una frase cupa detta in modo tranquillo: la vita è una corsa verso la morte, il distruggersi è un elemento costitutivo del vivere. Ma viene poi individuata una causa: il disordine è inquinamento, contaminazione («La vita attuale è inquinata alle radici») perché la cultura dell'uomo si è alienata dalla natura. E «può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze». Tra Schopenhauer, Nietzsche e le tesi scientifiche dell'evoluzionismo, Zeno sottolinea che l'uomo si serve degli strumenti come di forze supplementari per surrogare la sua nativa debolezza. Mentre negli animali il mimetismo è una funzione naturale che regola i meccanismi dell'evoluzione secondo leggi invariabili, l'uomo deve inventare una seconda natura artificiale di macchine e di «ordigni».

In questa prospettiva l'universo prende l'aspetto di una prigione soffocante dove non c'è spazio né libertà per l'uomo, ormai irrimediabilmente privato della salute, in quanto scisso dalla natura: è per l'appunto la «tragedia della cultura» – come la definiva proprio in quegli anni un sociologo scrittore come Simmel – che, nel linguaggio darwiniano di Svevo, rende l'uomo «sempre più furbo e più debole», meno competitivo e adattabile, quanto più si dimostra abile nell'inventare nuovi strumenti in grado di sopprimere alle sue innate carenze. Gli ordigni, che un tempo si limitavano a potenziare la forza dell'arto, oramai non hanno alcuna relazione con esso: e dunque finiscono per ottunderne la forza, spezzando il progresso dell'evoluzione, alterando il ciclo naturale con un sistema artificiale: «Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte svanì e perdemmo la selezione salutare». Ma la nuova «legge del possessore del maggior numero d'ordigni» farà prosperare «malattie ed ammalati». La psicoanalisi viene infine travolta da una prospettiva tanto più ampia, nella consapevolezza che, come aveva già av-

vertito Nietzsche, c'è una malattia profonda e immedicabile nell'uomo, che è poi la sua stessa umanità, in quanto estraniamento della cultura rispetto alla natura. La «salute» può essere recuperata soltanto attraverso una «catastrofe inaudita», come afferma la profezia conclusiva, prospettando, nel segno di un apocalittico humour nero, un'idea del futuro come distruzione e insieme ciclica rigenerazione dell'universo ad opera del caso. È una sorta di nuova versione del mito di Prometeo, un Prometeo senza eroismo che rovescia l'ideale faustiano rubando l'energia per distruggere e non per costruire: «Ci sarà un'esplosione enorme, che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie». È l'apologo supremo: di là dal paradosso il libro si chiude con la distruzione dell'universo, e, per così dire, porta nel suo finale l'idea del distruggersi delle parole e delle cose, sembra distruggersi esso stesso nella visione di un futuro insensato dove l'uomo non ha più senso neppure come parassita, come errore.

La conclusione del romanzo avvalorava dunque l'ipotesi che la *Coscienza di Zeno* proponga il modello di un libro che distrugge il libro. La coscienza è l'altra faccia dell'inconscio, l'universo nascosto nella nostra memoria, simile già per Freud a una vecchia città di cui restano solo reliquie, a uno spazio archeologico nel quale bisogna scavare per riportare alla luce qualche reperto. In questa operazione consiste precisamente la costruzione, cioè l'interpretazione di ciò che si è inabissato nell'oscurità dell'oblio. Quanto più la scrittura si muove in questo spazio, tanto più si attiva una archeologia della memoria che si trova di fronte a singoli momenti, pezzi della nostra esistenza, e la ricostruzione è soltanto un incontro con le proprie rovine, per ricavarne la consapevolezza di una distruzione irrimediabile, dove il tempo resta come elemento di sovversione, di dimenticanza, di buio. Così anche il libro diviene immagine speculare della frammentazione dell'io, esplorazione di un universo lacerato ridotto a un insieme di reliquie e di frammenti.

la che, nel linguaggio di Pirandello, si sarebbe detta un'«azione parlata»: una parola teatrale, che non dà testimonianza di qualche cosa al di fuori di sé, ma dichiara solo sé stessa, è specchio unicamente dell'intenzione che opera nel momento in cui Zeno parla. Da questo punto di vista il protagonista è a tutti gli effetti un teatrante, che gestisce consapevolmente il proprio ruolo, anzi i propri molteplici ruoli, giocando sulla sorpresa indotta dalla dialettica che si instaura tra le diverse prospettive, le facce nascoste dell'io che emergono dal profondo.

Il paradosso, alla fine, è che moltiplicando e accumulando le falsificazioni, Zeno dice la verità su di sé: esibendosi come commediante rappresenta la verità della sua maschera. È probabile che in questo modo Svevo coniughi, non più nella dimensione del superuomo, il principio nietzschiano secondo il quale ogni uomo che conta deve avere una maschera da indossare nel teatro dell'esistenza. Ma è un istrionismo opposto a quello dannunziano, che si nutre dell'illusione della grandezza: la teatralità di Zeno è non solo drammatica ma esistenziale, come mostrano i suoi comportamenti, i tic, i manierismi nevrotici che uno psichiatra come Binswanger potrebbe ascrivere tra le forme di esistenza mancata. L'istrione maschera il disagio e nello stesso tempo lo annuncia, e il suo riso assume una strana, sgradevole inflessione, mentre assiste, come sdoppiandosi, agli effetti dei suoi gesti e soprattutto delle sue parole. Nel momento in cui comprendiamo che Zeno è un commediante, impariamo a diffidare delle sue parole, a percepirne l'eliminabile ambiguità.

Il testo ritorna più volte, come si è già visto, sul problema della parola, dei suoi moventi e dei suoi effetti. A proposito della risposta data a Carmen, l'amante di Guido che aveva rifiutato le sue *avances*, Zeno osserva: «le parole bestiali che ci lasciamo scappare rimordono più fortemente delle azioni più nefande cui la nostra passione ci induca». Il rimorso è la coscienza rispetto alle ragioni etiche, e dunque ci riporta ancora una volta al titolo del romanzo, i cui significati si moltiplicano e si complicano nel movimento del racconto. Ma soprattutto Zeno ritorna al rapporto tra le parole e le azioni: «Naturalmente designo come parole solo quelle che non sono azioni, perché so benissimo che le parole di Jago, per esempio, sono delle vere e proprie azioni». Le parole non sono semplicemente atti linguistici, ma azioni vere e proprie, e per giunta più ambigue. La citazione di Jago, uno dei personaggi più inquietanti del mondo shakespeariano, non è ovviamente casuale. Comunque lo si voglia interpretare Jago resta una sorta di genio del male che non solo travisa e deforma, ma contamina: è lui in fondo il gestore terribile dell'intrigo di Otello; è lui che per invidia, forse per risentimento, porta Otello alla rovina, e con Otello anche Desdemona. È uno dei