

10.5 Italo Svevo

10.5.1. Una singolare condizione intellettuale.

Negli ultimi anni dell'Ottocento erano apparsi i primi due romanzi di un autore che, sotto lo pseudonimo di ITALO SVEVO, nascondeva la persona dell'ebreo triestino ETTORE SCHMITZ: due romanzi che allora erano stati quasi ignorati e che dovevano essere riscoperti successivamente, dopo il successo de *La coscienza di Zeno*. Quelle esperienze erano nate in un ambiente del tutto particolare, come quello di Trieste, appartenente ancora all'Impero austriaco, priva di una sua tradizione di centro culturale, ma vivacizzata da una attivissima borghesia imprenditoriale e dall'intreccio di popoli, di lingue e di culture diverse. Trieste partecipava a pieno titolo a quella cultura che suole definirsi *mitteleuropea*, una cultura cosmopolita e problematica, che ebbe una straordinaria fioritura proprio nell'ultimo periodo di vita dell'Impero asburgico. Oltre che dalla situazione triestina, la peculiarità della posizione di Svevo è data dalla sua origine ebraica e dalla sua condizione di intellettuale non professionista, diviso tra la passione per la letteratura e una vita borghese «normale», che, dopo incertezze e turbamenti giovanili, lo portò a una posizione di industriale e di uomo d'affari. Per questa sua condizione egli rimane del tutto estraneo alle mitologie e alle presunzioni di protagonismo politico che dominano gli intellettuali italiani all'inizio del Novecento: la sua letteratura si pone come indagine sulle contraddizioni e le complicazioni dell'esistenza individuale e per questo raggiunge una eccezionale forza conoscitiva, che sa andare molto al di là dei limiti della sua persona biografica. Vita borghese e letteratura sono in lui intrecciate e nello stesso tempo separate, la letteratura è la faccia dell'apparente equilibrio borghese: e nella scelta di firmarsi con lo pseudonimo di Italo Svevo (che allude proprio alla sua posizione intermedia tra mondo italiano, *Italo*, e mondo germanico, *Svevo*) possiamo leggere tutta la contraddittoria distanza che separa lo scrittore dalla persona reale, Ettore Schmitz.

10.5.2. La vita di Ettore Schmitz.

Egli nacque a Trieste il 19 dicembre 1861 da famiglia ebrea, di origine tedesca da parte del padre Francesco Schmitz (il nonno si era infatti stabilito a Trieste come impiegato dello Stato austriaco) e italiana da parte della madre, Al-

Ettore Schmitz

Trieste mitteleuropea

L'origine ebraica

Un intellettuale non professionista

Vita borghese e letteratura

La famiglia

Gli studi
commerciali

legra Moravia: in casa si parlava soprattutto nel dialetto triestino. Il padre, che era impegnato in proficue attività commerciali (anche se la sua impresa fallirà nel 1884), gli fece svolgere degli studi legati alla prospettiva di una carriera commerciale; e dal 1874 al 1878 lo fece educare, insieme ai fratelli Adolfo ed Elio, in un collegio tedesco, a Segnitz, in Baviera: lì egli compì le prime importanti letture, soprattutto di classici tedeschi, che fecero nascere il suo interesse per la letteratura.

Gli interessi
culturali

Tornato a Trieste, si iscrisse all'Istituto superiore commerciale Revoltella, e molto presto cominciò a interessarsi di problemi culturali e letterari. Nel 1880 iniziò una collaborazione, che durò fino al 1890, al giornale triestino «L'Indipendente», con numerosi articoli, soprattutto letterari e teatrali (usando in questi anni le sole iniziali E. S. o lo pseudonimo E. Samigli). Dopo varie ricerche di impiego, era intanto stato assunto, nel settembre del 1880, presso la filiale triestina della banca Union di Vienna, come corrispondente per il tedesco e per il francese; ma, nelle sue giornate, trovava modo di frequentare quasi regolarmente la Biblioteca Civica di Trieste. Tra le sue numerose letture, una posizione di primo piano occupavano i grandi narratori francesi dell'Ottocento; fortissimo era il suo interesse per la filosofia di Schopenhauer (cfr. 8.1.7). Si accostava intanto anche alla narrativa, scrivendo le prime novelle e il romanzo *Una vita*, iniziato nel 1888 e apparso, sotto il nome di Italo Svevo, nel 1892, l'anno della morte del padre (la madre sarebbe morta nel 1895).

Impiegato
di banca

Agli anni intorno al 1892 risale anche il rapporto con Giuseppina Zergol (che poi doveva divenire cavallerizza in un circo), di cui rimane una traccia nel personaggio di Angiolina nel successivo romanzo *Senilità*, pubblicato nel 1898. Ettore Schmitz continuava intanto la sua vita di impiegato di banca; nel 1893, presso l'Istituto Revoltella, iniziava l'insegnamento (che avrebbe lasciato solo nel 1901) della corrispondenza tedesca. Nel dicembre 1895 si fidanzò con Livia Veneziani, figlia di un industriale cattolico: il *Diario per la fidanzata*, redatto nel 1896, mostra una passione amorosa che si intreccia a una «distanza» della donna, legata a sani principî borghesi, familiari, religiosi, dal mondo intellettuale dello scrittore, e a un tentativo di colmare questa distanza attraverso una specie di «educazione» della fidanzata al dubbio e all'inquietudine intellettuale. Ma il fallimento di questo tentativo è già evidente in una successiva lettera del 1897, intitolata *Cronaca della famiglia*. Il matrimonio avvenne nel luglio del 1896 con rito civile, e solo nell'agosto 1897 con rito religioso (per l'occasione Ettore dovette farsi battezzare e abiurare formalmente la religione ebraica); nel settembre 1897 nacque l'unica figlia, Letizia. La nuova famiglia abitava in un appartamento della grande villa Veneziani e il mondo intellettuale dello scrittore doveva confrontarsi con la solida vita patriarcale e borghese della famiglia della moglie, che chiedeva al genero una più concreta produttività economica. Nel 1899 lasciò la banca ed entrò nella ditta del suocero, impegnandovisi attivamente e sospendendo quasi totalmente la sua attività letteraria; continuò tuttavia a elaborare sparsi progetti, a lavorare saltuariamente a testi narrativi e teatrali, e soprattutto a scrivere note e appunti di vario tipo.

Uomo d'affari

L'incontro
con Joyce

Nella nuova veste di uomo d'affari, Ettore Schmitz compie lunghi viaggi e soggiorni in Francia e in Inghilterra; ha successo negli affari, ma non rinuncia alle sue curiosità culturali, e sviluppa anzi interessi di tipo scientifico. Nel 1905 avviene l'incontro con James Joyce (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 246) che, come

insegnante della Berlitz School di Trieste, gli dà lezioni di inglese; l'amicizia con lo scrittore irlandese e la curiosità da questi manifestata per le sue opere mantengono viva la sua passione letteraria. Tra il 1908 e il 1910 egli viene a conoscenza delle teorie di Freud e della *psicoanalisi* (cfr. 9.1.4 e PAROLE, tav. 195).

Nell'estate del 1914, lo scoppio della guerra mondiale riduce l'attività della fabbrica Veneziani, requisita dalle autorità austriache. Dopo la forzata inattività di quegli anni (che gli permette, tra l'altro, di approfondire ulteriormente lo studio della psicoanalisi e di sperimentare su di sé una forma di analisi solitaria), nella Trieste ormai italiana del dopoguerra, Svevo collabora con vari articoli, anche di costume, al nuovo quotidiano triestino «La Nazione»; e riprende, anche se in modo attenuato, la sua attività di industriale. Ma a partire dal 1919 torna con grande impegno alla letteratura, lavorando al nuovo romanzo *La coscienza di Zeno*, pubblicato nel 1923. Dopo il disinteresse iniziale manifestatosi in Italia per questo lavoro, fu l'amico Joyce (nel frattempo trasferitosi a Parigi, dove nel 1922 aveva pubblicato *l'Ulisses*) ad aprire la strada a un riconoscimento del suo valore da parte dei critici francesi, mentre in Italia la sua grandezza veniva affermata dal giovane Eugenio Montale, con cui strinse una grande amicizia (cfr. 10.5.6). La valutazione positiva del nuovo romanzo riaccendeva intanto l'attenzione della critica nei confronti dei due precedenti, mentre Svevo scriveva racconti e frammenti di vario tipo, nuovi testi teatrali, e scritti di preparazione a un quarto romanzo, rimasto incompiuto. Numerosi furono ancora i suoi viaggi, non più legati soltanto agli affari, ma alla letteratura e alla promozione della sua opera. L'8 marzo del 1927 egli tenne una conferenza su *James Joyce* al circolo «Il Convegno» di Milano; il 14 marzo 1928 veniva festeggiato a Parigi da più di cinquanta scrittori europei. Ormai in condizioni di salute malferma, morì in seguito a un incidente d'auto, il 13 settembre 1928, nell'ospedale di Motta di Livenza.

La grande
guerra

Ritorno alla
letteratura

L'attenzione
della critica

JAMES JOYCE, ULISSE

Tra tutte le opere che nel Novecento hanno rovesciato e dissolto gli schemi della narrativa naturalistica, *l'Ulisse* dello scrittore irlandese in lingua inglese James Joyce si impone come quella più ambiziosa e radicale: mira a racchiudere in sé l'immagine globale di un mondo senza più centro, a toccare i più vari territori dell'esperienza individuale e collettiva, a intrecciare tutta una rete di simboli e di figure, nel quadro di una registrazione di una sola giornata di vita borghese in una città contemporanea. Vi si riconosce il modello supremo della modernità letteraria, di ogni letteratura «sperimentale», insofferente delle forme tradizionali della narrazione. L'autore, nato a Dublino nel 1882 ed educato in un collegio gesuitico, dopo le prime prove letterarie, lasciata l'Irlanda, visse una vita instabile e piena di preoccupazioni economiche, tra la Svizzera, la Francia, l'Italia: tra il 1905 e il 1915 fu a Trieste come insegnante di inglese alla Berlitz School, e lì strinse amicizia con Italo Svevo (cfr. 10.5.2); morì a Zurigo nel 1941. Restano ancora nel solco della narrazione tradizionale, i racconti dei *Dubliners*, Gente di Dublino, 1914 (in alcuni nei quali la realtà della Dublino contemporanea si presenta sotto il segno dell'*epifania*, improvvisa rivelazione di un significato nascosto e inafferrabile), e il romanzo autobiografico *Portrait of the artist as a young man*, Ritratto dell'artista da giovane, 1917. Ma nel 1914 era iniziata la stesura dell'*Ulisses*, che fu pubblicato nel 1922: in esso ritornano molti elementi tematici delle opere prece-

IL CANONE
EUROPEO
tav. 246

denti, in un organismo vastissimo e pletorico, rivolto in direzioni molteplici, che si presenta, come indica lo stesso titolo, come una versione contemporanea dell'*Odissea*, il cui movimento di viaggio, di esperienza, di ritorno, e il cui tempo vario e dilatato vengono trasposti nel percorso di una sola giornata (il 16 giugno 1904, quello del primo appuntamento dell'autore con Nora Barnacle, poi divenuta sua moglie), con l'attraversamento della città di Dublino da parte di due personaggi, l'ebreo non praticante Leopold Bloom, ossessionato dall'infedeltà della moglie e dallo struggente ricordo del figlio morto, e Stephen Dedalus, giovane idealista pieno di inquietudine alla ricerca di una figura paterna; a questi si aggiunge una terza protagonista, la moglie di Bloom, Molly, immagine del mondo femminile in tutti i suoi vari aspetti, a cui è affidato il celebre monologo che conclude l'opera. Alla concentrazione del tempo narrato corrisponde la dilatazione del tempo della narrazione, con la descrizione di molteplici particolari quotidiani, con la trascrizione dei pensieri più reconditi e dei gesti più minuti dei personaggi, con divagazioni del genere più diverso, con un'attenzione insistente ai dati corporei, ai più confusi ricordi e alle associazioni dell'inconscio (in cui è evidente la suggestione della psicoanalisi), con svariati e spesso inarrestabili giochi linguistici, con l'inserzione di lingue e gerghi diversi. Il linguaggio si svolge secondo punti di vista e tecniche diverse, dalla descrizione, al dialogo, al *pastiche*, al monologo interiore e al «flusso di coscienza» (cfr. *GENERI E TECNICHE*, tav. 247), che Joyce conduce alle sfumature più varie e sottili, con un virtuosismo invadente e indiavolato. Secondo la definizione dello stesso Joyce, l'*Ulisse* vuol essere «un'*Odissea* moderna» e tracciare «l'epica del corpo umano»; e finisce per proporsi «come *summa* di tutta l'esperienza fisica dell'uomo e negazione di quella metafisica» (Melchiorri), attraversando una fitta rete di elementi simbolici e mitici, che ritornano nei gesti e negli atti della vita quotidiana, nell'economia di se stessi e del proprio corpo che i vari personaggi si trovano a fare, nel proliferare degli oggetti e delle apparenze che li circondano. La struttura complessa e difficile del libro viene delucidata da alcune indicazioni dell'autore, che suggerisce un'articolazione in diciotto episodi, ciascuno dei quali rispecchia episodi e situazioni del poema omerico, distribuiti in tre grandi parti, che offrono un'immagine rovesciata della Trinità cristiana: *Telemachia*, con tre episodi che riguardano il giovane Stephen, il «Figlio» alla ricerca di un padre, come Telemaco alla ricerca di Ulisse; *Odissea*, con le avventure in Dublino di quell'Ulisse che è Leopold Bloom, il «Padre» che ha perduto un figlio; *Nostos* (in greco, «ritorno»), con tre episodi in cui al ricongiungimento tra il padre e il figlio (Leopold e Stephen, corrispondenti a Ulisse e Telemaco) segue il monologo di Molly, la donna moglie-madre, corrispondente a Penelope, che nella sua corporeità sostituisce la figura trinitaria dello «Spirito Santo». Ritrovando e rovesciando, nel flusso quotidiano della vita privata borghese e cittadina, le varie figure del mito antico, dell'immaginario medievale, della teologia cattolica, l'*Ulisse* sembra voler confrontare tutta la cultura della tradizione con la disintegrazione della modernità, con la frantumazione e insieme con l'allargamento dell'esperienza che ne è derivata: si pone insieme come un libro di crisi e come un libro di affermazione, che esalta il valore del corpo, dell'oscurità, dei fondi segreti dell'io, degli incontri e delle sorprese della città moderna, del gioco irresponsabile e indifferente col linguaggio. Un romanzo che distrugge ogni leggibilità del romanzo e che sembra mirare a un'accettazione piena del mondo nella sua anarchica disgregazione (e non a caso l'ultima parola del libro è *Yes*). Questo furore sperimentale fu poi da Joyce portato all'estremo nell'incompiuto *Finnegan's wake* («La veglia di Finnegan»), in cui un complicato fondo simbolico si manifesta entro una deformazione radicale del linguaggio, in una sua riduzione a magma fonetico, con un audace e impenetrabile stravolgimento di ogni sua forma.

Il testo

Si riportano le battute iniziali del monologo di Molly Bloom (che inizia e termina con *Yes*): a letto tra la veglia e il sonno questa Penelope sensuale e poco fedele «pensa alla richiesta che le ha fatto Bloom prima di addormentarsi: ha domandato che gli venga portata la colazione a letto il giorno dopo. La donna rievoca i giorni passati all'albergo *City Arms*, quando il marito si fingeva malato per convincere Mrs. Riordan a nominarlo suo erede. La vecchia, invece, lasciò tutto alla Chiesa per delle messe in suffragio della sua anima» (De Angelis). Si notino, oltre al linguaggio spregiudicato e disinvolto, l'assenza di qualsiasi punteggiatura e il rapido passaggio da un dato all'altro, che segue il libero flusso del pensiero interiore.

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathing-suits and lownecks of course nobody wanted her to wear I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope I'll never be like her

Sì perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo *City Arms* quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva di essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiocco tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci prima che Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e le scollature che nessuno avrebbe voluto vedere addosso a lei si capisce che era pia perché nessun uomo s'è mai voltato a guardarla spero di non diventar come lei

10.5.3. La vocazione letteraria di Svevo nella Trieste del tardo Ottocento.

La natura dell'ambiente triestino e il carattere stesso dell'educazione ricevuta portarono il giovane Ettore Schmitz lontano da ogni nozione classicistica, retorica o estetizzante della letteratura: egli vide sempre la scrittura come strumento di coscienza e di conoscenza della realtà; fu lontano e indifferente a ogni formalismo, a ogni degustazione esteriore della bella pagina e della perfezione linguistica. Autori veramente formativi per lui furono i grandi narratori del realismo francese – Balzac, Stendhal, Flaubert – per la loro capacità di indagare nei risvolti più contraddittori dei comportamenti umani, andando al di là della superficie più esteriore della realtà. E proprio questa curiosità suscitò la sua attenzione nei confronti di una cultura «negativa», interpretata tuttavia senza nessun compiacimento di tipo decadente: si interessò agli umoristi romantici tedeschi, alla musica e al teatro di Wagner (cfr. 9.2.2), e soprattutto alla filosofia di Schopenhauer, che, fin dalle sue prime esperienze narrative, lo spinse a verificare come ideali e programmi siano determinati non da motivazioni razionali, ma da diversi orientamenti della «vo-

Una letteratura antiformalistica

La cultura negativa

La
componente
ironica

Rappresentare
la società

I primi
racconti

lontà» (che spingono gli uomini fino a ingannare se stessi e a rimanere prigionieri delle proprie illusioni).

Ma, su questo fondo culturale, si sovrappose un inconfondibile atteggiamento di riservatezza ironica, di distacco e di attenuazione, con cui il giovane triestino minimizzava il peso dei propri discorsi e della propria posizione, pronto a presentare le proprie scelte e le proprie convinzioni come un segno di «inferiorità», di una incapacità di essere come gli altri.

Nell'accostarsi alla letteratura egli cercò sin da subito di rappresentare vicende umane sullo sfondo di una concreta e specifica società, quasi sempre quella triestina. Oltre ai due romanzi di cui si parlerà nel paragrafo seguente, prima della fine del secolo compose pochi racconti di tipo naturalistico, ma aperti verso l'analisi di stati d'animo e verso orizzonti mitici e simbolici. Dopo aver esordito con la breve novella *Una lotta*, apparsa sull'«Indipendente» all'inizio del 1888, vi pubblicò nell'ottobre 1890 il più ampio racconto *L'assassinio di via Belpoggio*. Notevole anche il racconto politico-allegorico *La tribù*, pubblicato nel 1897 sulla rivista di Turati «Critica sociale» (cfr. 9.1.3), nel quale Svevo manifesta il proprio pessimismo circa la reale possibilità di trasformazione della società.

10.5.4. *Una vita e Senilità*

Un inetto

Iniziato nel 1888, il primo romanzo di Svevo, il cui titolo originario era *Un inetto*, venne pubblicato nel 1892 (ma con data 1893), a spese dell'autore, dall'editore triestino Vram, col titolo *Una vita*. Al centro della narrazione in terza persona c'è il fallimento intellettuale di Alfonso Nitti che, venuto dalla campagna nella città di Trieste, giunge al suicidio dopo inutili tentativi di superare i limiti della sua condizione.

L'intellettuale
e il mondo
borghese

Astrattezza
e passività

La prosa

Nelle sue vicende il confronto con la solida concretezza del mondo borghese svuota di ogni valore il personaggio intellettuale, che aveva avuto molteplici incarnazioni nella narrativa ottocentesca e trovava ancora recenti esempi nella narrativa italiana, dal Corrado Silla di Fogazzaro (cfr. 9.5.10) ai contemporanei personaggi dannunziani. Ma, a differenza di questi, Alfonso non può rappresentare alcun modello assoluto, o proclamare alcun valore ideale o alternativo: tutto ciò che egli oppone al mondo del lavoro, del consumo, della concretezza borghese, non è che subalternità, passività, estraneità, autoinganno. I suoi propositi non vengono mai perseguiti fino in fondo; si sottrae a ogni comunicazione reale con gli altri, pur avendone sempre bisogno per ogni suo movimento e decisione. Tra il personaggio e la realtà si distende tutta una rete di mediazioni che falsano e deformano la realtà stessa: e tra queste un peso essenziale rivestono le lettere, da cui si sviluppano quasi tutti i nodi risolutivi della vicenda.

Eroe «senza qualità», il personaggio sveviano è lontano da ogni compiacimento estetico, e immerso in una grigia realtà quotidiana. La prosa rifugge da ogni preziosismo e da ogni ricerca linguistica, si adegua ai caratteri della realtà che vuole rappresentare, fino ad apparire in alcuni momenti addirittura aspra e scorretta.

Alle asprezze di *Una vita*, determinate dal legame con schemi e strutture di tipo naturalistico, si sottrae il secondo romanzo, *Senilità*, dotato di una più forte tensione narrativa e di una eccezionale densità simbolica; il romanzo, che in un primo momento doveva intitolarsi *Il carnevale di Emilio*, venne elaborato a partire dal 1892, nei mesi del rapporto con Giuseppina Zergol, e concluso dopo il matrimonio, nel 1897; apparve a puntate sull'«Indipendente» tra il giugno e il settembre del 1898 e subito dopo in volume, e fu del tutto ignorato dalla critica; venne scoperto solo dopo l'uscita de *La coscienza di Zeno* e ritenuto da taluni addirittura superiore al nuovo romanzo (la seconda edizione, con alcune correzioni, apparve a Milano nel 1927).

Anche qui una narrazione in terza persona si concentra tutta sulle vicende e sul punto di vista di un personaggio «inetto», i cui atteggiamenti sono complicati da un senso precoce di «senilità». Emilio Brentani, intellettuale fallito di trentacinque anni, che conduce una inerte vita di impiegato, vive un rapporto con l'esuberante e inafferrabile popolana Angiolina, ma in ogni suo gesto sembra mancare di energia vitale: è tutto rivolto a costruire se stesso, i propri rapporti umani, la propria vita sentimentale con un distacco che lo separa dalle cose e dalle persone, con una sopravvalutazione dei propri propositi, che non gli permette nessuna vera conoscenza della realtà, ma lo chiude soltanto in una spirale di autoinganni. La sua esistenza pare essere sempre in attesa di occasioni che non si realizzano, in continuo ritardo rispetto a un presente che gli sfugge: nel suo comportamento egli si appoggia sempre su modelli ideali, su miti e falsificazioni di tipo romantico, su pregiudizi e convenzioni alle quali, del resto, egli si sente estraneo. Anche nella sua passione per Angiolina egli deve fare affidamento su dei mediatori, crearsi degli ostacoli, dei modelli esterni; non sa vivere il presente, perché si guarda vivere, si sente continuamente minacciato dall'errore, teme di cadere nel ridicolo. Svolgendo una impietosa critica della coscienza intellettuale, Svevo fa di Emilio una figura dell'incapacità di vedere le contraddizioni della realtà e dell'io, tipica di tanti modelli intellettuali di tipo decadente. Ma la sua è, anche, la condizione più generale dell'uomo moderno, perduto dietro desideri illusori, fantasmi artificiali, modelli astratti, mentre gli sfugge il vero volto della natura, che si sposta sempre più in là.

Questi caratteri del protagonista vivono entro un intreccio che lo lega ad altri tre personaggi, con i quali esso forma un quartetto perfetto, costruito secondo sottili raccordi e simmetrie: da una parte c'è l'amico scultore Stefano Balli, personaggio generoso, sicuro e spregiudicato, che per Emilio rappresenta una figura paterna, un modello di «salute» e di coscienza di sé; dall'altra le due opposte figure femminili, destinate a non incontrarsi mai, della sorella Amalia e di Angiolina. Triste e «grigia» figura di ragazza condannata all'inerzia sentimentale e alla moralità casalinga, riservata e votata alla rinuncia, Amalia è sconvolta fino alla follia e alla morte da un impossibile e silenzioso amore per il Balli. La bionda Angiolina, «donna del popolo», rappresenta invece la vitalità più libera e aperta, la salute e l'energia fisica, il piacere di guardare e di essere guardata, di esistere sotto il segno della luce: incontra Angiolina, Emilio vorrebbe go-

La redazione
e la critica

Inettitudine
e senilità

Spirale di
autoinganni

Il ritardo
sul presente

L'io e la realtà

Rapporti
simmetrici

Oggetto
del desiderio

dere della sua vitalità, facendone un prezioso oggetto che risponda ai suoi desideri più fumosi, ad astratti modelli letterari e passionali, ai suoi vaghi ideali. Ma egli riesce a vivere questo rapporto solo attraverso intermediari (come lo stesso amico Balli, che interviene più volte nel suo rapporto con la donna): Emilio si lascia prendere tanto più fortemente dalla passione per lei, quanto più avverte la sua estraneità, la sua distanza, la sua inafferrabilità. Ad ogni inganno della donna, egli sostituisce nuove illusioni e nuovi accecamenti. La situazione giunge al suo punto estremo quando Emilio incontra per l'ultima volta Angiolina, quasi contemporaneamente alla morte della sorella Amalia: poi, quando il dolore più lacerante si è allontanato, l'immagine di Angiolina sembra trasfigurarsi in una lontananza simbolica, in una «metamorfosi strana» che ne fa un segno segreto e luminoso a cui, nonostante tutto, la vita di Emilio resta legata, come l'immagine della giovinezza vista da un vecchio.

La
«metamorfosi
strana» di
Angiolina

Gli ambienti
e gli oggetti

Questi motivi tematici si svolgono entro un fascio di rapporti concreti, sul filo di una vita quotidiana che ha tutto il colore della Trieste contemporanea, e del mondo frequentato dal giovane Svevo: tutti i particolari, i luoghi, gli oggetti, gli ambienti si caricano di significati, vivono nella risonanza della passione e delle illusioni di Emilio. La narrazione è sostenuta da una prosa incalzante, che sa accendersi in scorci vigorosi, che trova intensi accenti sentimentali e insieme momenti di contenuta ironia. Il lettore è come chiamato a partecipare a una storia d'amore che si prolunga ostinatamente, nonostante tutto, senza conoscere una reale concretezza: questa storia contraddittoria e illusoria è come uno sprazzo di luce in una vita malsana e rappresa, che non riesce a esprimere se stessa ma cerca, nonostante tutto, di affermarsi in un valore assoluto, ottenendo però unicamente di falsificare ogni valore possibile.

Il narratore
e il lettore

10.5.5. Il «silenzio» di Svevo e gli scritti saggistici.

Una scrittura
frammentaria

Dopo l'ingresso negli affari, la letteratura rimase per Svevo soprattutto una sorta di sfogo sotterraneo, una specie di cura della propria coscienza, affidata a frammenti, note di diario, appunti di vario tipo, progetti quasi sempre rimasti in sospenso: nel ventennio che precede la nascita de *La coscienza di Zeno* questo impegno analitico non viene mai meno e trova nuova forza nella più vasta esperienza della modernità che, nel suo lavoro di industriale e nei suoi viaggi europei, l'autore viene ad acquisire. La diretta conoscenza, legata a una pratica effettiva, dei meccanismi economici e produttivi, si intreccia a un approfondirsi di curiosità di tipo scientifico, a contatti internazionali che allontanano ancora di più Svevo dall'orizzonte della contemporanea cultura italiana.

Scritti teorici

In numerosi saggi di difficile datazione Svevo approfondisce una problematica che gli era stata sempre a cuore, con una visione estremamente negativa dello sviluppo della civiltà. I nuovi stimoli culturali derivati dall'incontro con Joyce lo spingono poi a confrontarsi con una letteratura assai lontana dai modelli del naturalismo, in procinto di porsi sulla strada del *flusso di*

coscienza e del *monologo interiore* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 247); nello stesso tempo egli volge la sua attenzione alla letteratura umoristica e paradossale, soprattutto a quella di tradizione inglese. Un posto tutto particolare assume inoltre la conoscenza della psicoanalisi freudiana, con una attenzione ossessiva al rapporto tra salute e malattia, alla medicina in genere e ai difficili legami tra medico e paziente.

La condizione di inattività a cui Svevo fu costretto dalla guerra non si tradusse subito in una più diretta ripresa dell'impegno letterario, ma lo vide fermo (come mostrano vari appunti e scritti sparsi), in una situazione di attesa, di sospesa preoccupazione, nella coscienza che quei tragici eventi rappresentavano anche la fine di una civiltà sovranazionale a cui egli aveva partecipato, un rinchiudersi dei popoli in forme di nazionalismo a cui egli era stato sempre estraneo, un precipitare verso una distruzione forse inevitabile, ma priva di significato.

Con l'inizio, nel 1919, della stesura de *La coscienza di Zeno*, prende avvio una nuova vitalissima fase di esperienze narrative e teatrali, accompagnata anche da scritti e interventi di tipo saggistico o diaristico e dagli articoli per «La Nazione». Una sorta di sintesi della propria vicenda intellettuale è contenuta nel *Profilo autobiografico*, inviato nel settembre 1927 ai critici Benjamin Crémieux ed Enrico Rocca. Un eccezionale segno di intelligenza critica è la conferenza dell'8 marzo 1927 su *James Joyce*, omaggio a colui che aveva prima di ogni altro contribuito alla sua scoperta.

Il turbamento
della guerra

Una nuova
stagione

La conferenza
su Joyce

MONOLOGO INTERIORE / FLUSSO DI COSCIENZA

Si parla di *monologo interiore* quando, in un testo narrativo, viene riprodotto direttamente il flusso dei pensieri che si svolgono nella mente di un personaggio; in racconti e romanzi scritti in prima persona può accadere spesso che il soggetto narrante si abbandoni al diretto movimento dei suoi pensieri; ma anche in narrazioni in terza persona il narratore può passare la parola a un personaggio, riproducendo il discorso interno della sua mente in una determinata situazione, sia con l'uso di virgolette, sia attraverso lo *stile indiretto libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 209). Il monologo interiore si diffonde ampiamente nella narrativa del secondo Ottocento, ma tra i tanti testi che ne contengono esempi, particolare fortuna avrà più tardi il romanzo del francese Edouard Dujardin (1861-1949), *Les lauriers sont coupés* ("I lauri sono sfrondati", 1888).

Alcuni scrittori, specialmente di area anglosassone, riprendendo la terminologia elaborata dallo psicologo William James (1842-1910), usarono la formula dello *stream of consciousness*, "flusso di coscienza", per riprodurre il carattere contraddittorio, variabile, tumultuoso, incontrollabile, fatto di infiniti residui e particolari marginali, non sempre organizzato in forme comunicative, dei pensieri molteplici che passano nella mente umana. La sperimentazione più avanzata e ambiziosa del *flusso di coscienza*, mirante a una riproduzione ossessivamente mimetica dell'irrazionalità del movimento della vita interiore e delle sue infinite complicazioni, fu quella dell'*Ulysses* di Joyce (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 246), apparso un anno prima della *Coscienza di Zeno* di Svevo.

GENERI E
TECNICHE
tav. 247

10.5.6. *La coscienza di Zeno.*

Redazione e pubblicazione

Pochi mesi dopo la fine della guerra (intorno al febbraio 1919), Svevo cominciò a lavorare al nuovo romanzo *La coscienza di Zeno*, che terminò, tra varie interruzioni, prima della fine del 1922, quando entrò in contatto con l'editore Cappelli di Rocca San Casciano, presso Bologna, per un'edizione a proprie spese: la stampa del volume fu terminata alla fine dell'aprile 1923. Svevo era stato convinto a operare alcuni tagli e correzioni di cui non è oggi possibile valutare l'entità (il dattiloscritto originale è infatti andato perduto). Anche questo nuovo romanzo fu accolto all'inizio da una quasi totale indifferenza; fu essenziale l'intervento di James Joyce, che invitò Svevo a inviarne una copia ad alcuni critici e scrittori come Valéry Larbaud (1881-1957), Benjamin Crémieux (1888-1944), Thomas S. Eliot (cfr. CANONE EUROPEO, tav. 254), Ford Madox Ford (1873-1939); nel gennaio 1925 Svevo riceveva una lettera di elogio di Larbaud, che si impegnava per la diffusione francese del romanzo.

L'intervento di Joyce

Il riconoscimento francese

I saggi di Montale

Attraverso vari incontri e progetti, si arrivò così al fascicolo della rivista «Le Navire d'argent» del febbraio 1926, che ospitava un saggio di Crémieux su Svevo e traduzioni del primo capitolo de *La coscienza di Zeno* e di passi di *Senilità*, e all'uscita, nel 1927, di una traduzione francese di Zeno, presso l'editore Gallimard. Ma intanto la «scoperta» di Svevo si era svolta per strada autonoma anche in Italia, grazie alla curiosità e all'intelligenza del giovane Eugenio Montale, che pubblicò sull'ultimo fascicolo del 1925 della rivista «L'esame» un *Omaggio a Italo Svevo*. Sulla spinta dell'articolo montaliano, la conoscenza di Svevo si diffuse presso la più intelligente e moderna cultura italiana del tempo: quelli che meglio riconobbero e sentirono vicino l'orizzonte della narrativa dell'autore triestino furono gli scrittori legati alla rivista «Solaria» (cfr. 10.6.7), che, alla sua morte, gli dedicò un intero fascicolo.

Un'autobiografia aperta

La coscienza di Zeno, a differenza dei due romanzi precedenti, è scritto in prima persona: esso non si presenta come narrazione di una vicenda particolare, ma come un'autobiografia aperta, in cui non si segue un disegno organico, ma si aprono squarci su diverse situazioni e occasioni della vita del protagonista. Si tratta di un personaggio fittizio, Zeno Cosini, che non coincide direttamente con l'autore (anche se ne riproduce qualche carattere): è un ricco triestino che, per liberarsi da una nevrosi che si manifesta nei rapporti con se stesso e con gli altri, e che si riconosce innanzi tutto nell'impossibilità di liberarsi dal vizio del fumo e nel continuo fallimento dei propositi di fumare l'«ultima sigaretta», si è sottoposto, ormai in età abbastanza avanzata, a una cura psicoanalitica e ha ricevuto dal dottor S. l'incarico di ripercorrere per iscritto il proprio passato, in funzione della cura. Ma questa ricostruzione del passato si compie per salti, senza un punto di vista risolutivo che riesca a spiegarlo e a interpretarlo; si interrompe a un certo punto, come interrotta risulta la cura psicoanalitica, per l'insoddisfazione del paziente nei confronti del medico e del suo metodo.

La scrittura come terapia

Una struttura innovativa

Il testo si compone di otto capitoli di diversa misura: due brevissimi all'inizio, cioè una *Prefazione*, in cui il dottore presenta la sua decisione di pubblica-

re quelle memorie, e un *Preambolo*, in cui lo stesso Zeno ritorna al periodo della sua infanzia e afferma l'impossibilità di recuperarla; seguono poi due capitoli, *Il fumo*, dedicato agli infiniti artifici e sotterfugi che il personaggio mette in atto per evitare di abbandonare le sigarette, e *La morte di mio padre*, che risale indietro alla sua giovinezza, alla difficoltà dei rapporti col padre e a un gesto di questi, in punto di morte, che viene visto come una «punizione» nei suoi confronti. Vengono poi capitoli molto ampi, *La storia del mio matrimonio*, incentrato sulle vicende che hanno portato Zeno a frequentare la famiglia Malfenti e le quattro sorelle Ada, Augusta, Alberta, Anna, con il suo amore per la bellissima Ada, dalla quale ripiega verso Alberta, finendo dirottato, quasi automaticamente e senza nemmeno rendersene conto, verso la meno affascinante Augusta, che però si rivela come la moglie ideale, dotata di quella concretezza borghese e di quella «salute» di cui egli soffre la mancanza; *La moglie e l'amante*, in cui Zeno, marito felice, ripercorre le tappe del rapporto clandestino, segreto e tortuoso, che lo lega a Carla, una giovane donna di origine popolare, che aspira a divenire cantante, rapporto che egli vive con senso di colpa e nel continuo desiderio di troncarlo; *Storia di un'associazione commerciale*, che segue le difficoltà di Zeno nel mondo degli affari, e illumina il complicato rapporto che egli intrattiene con il marito di Ada, Guido Speier, la cui abilità e la cui apparente fortuna è come ribaltata da un fallimento che lo porta al suicidio. Più breve è l'ultimo capitolo, *Psico-analisi*, in cui si abbandona la narrazione del passato (che riguardava grosso modo il mondo triestino degli anni Novanta del secolo precedente), dando spazio a una forma di scrittura diaristica, con tre brani datati tra il maggio 1915 e il 1916: qui il protagonista annuncia la sua decisione di abbandonare la cura, svolge varie critiche alla psicoanalisi, parla della sua improvvisa scoperta della realtà della guerra, sostiene di essere guarito dalla malattia grazie a una serie di successi commerciali, ottenuti proprio per effetto della situazione bellica.

10.5.7. *Il personaggio di Zeno.*

Tutto il discorso di Zeno si sviluppa in un'oscillazione continua tra malattia e salute, tra narrazione e riflessione, tra coscienza e inganno, tra bisogno degli altri e difficoltà di instaurare con loro un rapporto. Zeno è alla ricerca di un equilibrio che gli sfugge continuamente e che egli stesso sa di non poter conquistare. Eternamente irresoluto, ha bisogno, per ogni azione e per ogni decisione, di riferimenti e di stimoli esterni: e in ciò somiglia ai due protagonisti dei precedenti romanzi di Svevo, da cui però lo allontana un distacco umoristico da se stesso, dalle proprie vicende, dallo stesso mondo che gli sta attorno; invischiato nella sua psicologia quanto mai varia, eterogenea, confusa e frantumata, Zeno ne segue tutte le pieghe, con una volontà di scavarla fino in fondo, ma nello stesso tempo impegnato a sfuggirvi, ad affermarne la futilità, a trasformarla in gesti e scatti di amabile e disinvoltata leggerezza. Egli è immerso in un mondo borghese, di cui il suo racconto ci presenta concretissime forme e figure, personaggi chiusi in valori sicuri, in certezze quotidiane, in abitudini e regole di vita: ma in quel mondo egli si sente a disagio, in uno stato di inferiorità che gli

Ada e Augusta

Carla

Il suicidio di Guido

Scrittura diaristica

L'equilibrio irraggiungibile

Il distacco umoristico

L'inadeguatezza di Zeno

Desideri e coscienza

L'apparenza borghese

Dimensione comica del personaggio

La malattia di Zeno

La prospettiva psicoanalitica

Nevrosi dell'uomo contemporaneo

impedisce di comportarsi come si dovrebbe. Questa inferiorità sembra derivare da due opposte motivazioni: da una parte la sua disponibilità ai richiami del desiderio, a immagini e promesse inafferrabili di felicità, ai profumi e alle seduzioni della bellezza (in primo luogo quella femminile), dall'altra il suo eccesso di «coscienza», l'ostinazione con cui egli ama smascherare gli inganni che ciascuno costruisce per proteggere i propri desideri. Nell'ottica di Zeno, i valori su cui si regge la vita borghese non sono altro che inganni e schermi che danno una vernice di rispettabilità e un'apparenza di equilibrio alle pulsioni e ai desideri più vari, allo squilibrio che è al fondo stesso dell'esistere dell'uomo, alla sua incorreggibile animalità. Egli si ostina a elaborare molteplici strategie per sottrarsi a quei valori, pur continuando a rispettarli: la sua stessa coscienza è invischiata nei più sottili autoinganni, che paradossalmente riconfermano i suoi limiti (così prima il desiderio di Ada lo conduce ad Augusta, poi il rapporto con l'amante Carla lo riconduce alla moglie e ai valori familiari). A ogni passo egli scopre l'imprevedibilità della vita, la sfasatura tra i programmi, l'idea che ciascuno ha di sé e ciò che effettivamente accade.

Ma, a differenza di Alfonso Nitti e di Emilio Brentani, Zeno non è uno sconfitto: egli sa di non poter essere un personaggio serio, anzi scopre che ogni serietà nasconde inganni e illusioni, inciampa sulle cose e sulle persone come un personaggio comico, si abbandona all'imprevedibile, si immerge fino in fondo nelle sproporzioni dei comportamenti individuali e sociali, conserva un impassibile sorriso perfino nella sofferenza e nelle situazioni più drammatiche; ma curiosamente cade sempre in piedi, vede, con sua stessa sorpresa, la sua inferiorità, la sua difficoltà di vivere risolversi in una serie di successi, che culminano nei successi commerciali che gli toccano in coincidenza con i tragici eventi della guerra.

10.5.8. L'io, la nevrosi, il tempo.

Zeno si nasconde e si sottrae continuamente a se stesso e al lettore, non vuole né può essere un eroe modello, un'immagine assoluta, ma solo il protagonista di un'esperienza singolare, come singolare è l'esperienza di ogni uomo. In lui la malattia si configura come la sola autentica possibilità di essere: il personaggio moderno si impone come «malato», rinunciando a tutte le pretese eroiche dei personaggi tradizionali.

La psicoanalisi si rivela strumento essenziale per la costruzione di questo personaggio; ad essa si può ricollegare l'ottica con cui vengono rappresentati i comportamenti irregolari di Zeno e gli stessi modi in cui egli scopre sintomi di irregolarità sotto l'apparente normalità degli altri personaggi. E la suggestione di Freud si sente particolarmente nella rappresentazione dei sogni del protagonista, nella sua abitudine ai motti di spirito, nel suo continuo incorrere in *lapsus* ed equivoci. Nei termini della psicoanalisi, è la nevrosi, con le sue molteplici manifestazioni, la malattia che domina il mondo di Zeno. Ma sarebbe sbagliato definire in modo clinico più preciso la natura di questa nevrosi: accumulando «verità e bugie», avviluppandosi nella sua malattia e continuando comunque a ricercare la gua-

rigione, Zeno non ci presenta un «caso» specifico, ma una immagine più ampia della condizione nevrotica dell'uomo contemporaneo. La nevrosi dell'individuo è anche la nevrosi della civiltà e della cultura; la guarigione non esiste, esistono solo equilibri provvisori che nascono dalla coscienza dell'inevitabilità della malattia. La malattia diventa insomma strumento fondamentale di conoscenza; e in questo essa si intreccia, fino a identificarsi, con la scrittura e la letteratura: scrivere è anche cercare le ragioni segrete della malattia, usarla come forza critica, che rivela le contraddizioni della realtà; ma nello stesso tempo la scrittura è invenzione, artificio, sistema di inganni che allontanano da una conoscenza autentica.

La coscienza di Zeno è anche un'opera sul tempo, una sottile indagine sul rapporto tra tempo della scrittura (e della cura) e tempo della vita, tra il flusso del presente (in cui la coscienza interroga se stessa e i propri ricordi) e il flusso dell'esistenza trascorsa e perduta. È la stessa cura psicoanalitica a imporre un ritorno all'infanzia, a situazioni e a traumi originari, un riassorbimento di tutto il vissuto nella coscienza del presente, una continua attenzione ai ricordi e ai sogni. Ma Zeno si accorge che non è possibile nessun rapporto sicuro e lineare con il tempo: da una parte esso si ripete e si riavvolge su di sé («il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna»); dall'altra il suo ritornare lo trasforma, ne lascia solo frantumi eterogenei, lo muove e lo deforma. I ricordi diventano sempre un'altra cosa, creano nuove realtà che non è possibile identificare con quelle originarie.

Nell'ultimo capitolo, l'abbandono della cura si collega all'esibizione della distanza che separa il protagonista, ormai vecchio, dalle sue «avventure» precedentemente narrate: la scrittura si accanisce a mostrare come la cura fosse basata sull'insincerità, arriva a mettere in dubbio la verità della narrazione. È certo comunque che la conduzione del romanzo è segnata fortemente dall'incombente della guerra: questa si pone anche come segno simbolico dell'uscita da un'epoca, della rottura di un mondo compatto quale era stato, al di là dei suoi precari equilibri, quello del giovane Zeno, della nuova minaccia di distruzione che incombe sul mondo borghese. Ma, grazie a un imprevedibile e ambiguo rivolgimento, Zeno sembra ottenere la guarigione proprio dai fortunati affari che la guerra gli permette di fare. Questa guarigione lo riconduce però ad allargare lo sguardo alla malattia che ha colpito l'intera civiltà umana: le ultime battute del romanzo mostrano come sia lo stesso accumulo di oggetti e di «ordigni» ad accrescere la sua malattia, a comunicarla all'intero pianeta («La vita attuale è inquinata alle radici»). Come ha rivelato la guerra, lo sviluppo dei mezzi industriali e il dominio sulla natura si rovesciano in distruzione e morte: e il romanzo si chiude proiettando il suo movimento nel tempo verso un futuro minaccioso, dilatando la malattia di Zeno verso l'ipotesi di una distruzione della terra: «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».

La forza conoscitiva di questo grande romanzo si appoggia su un inconfondibile intreccio di leggerezza e profondità, su una struttura che riesce fino in fondo a essere inafferrabile, su un ininterrotto sottrarsi alle attese, alle sicurezze e alle verità definite che il lettore potrebbe credere di identificarvi.

Malattia e scrittura

Il presente e il passato

La frattura della guerra

La guarigione di Zeno

Una civiltà malata

Una struttura inafferrabile

Lo «scrivere
male»
sveviano

Lo stile della sua prosa sta nella sua disinvoltura, negli scatti e nelle fratture giocose della sua sintassi, nel modo con cui essa interroga e mette in questione se stessa, in cui scompone e ricomponi i propri piani (significativi a questo proposito gli echi interni, le corrispondenze e le ripetizioni). Si direbbe che Svevo sappia costruire un linguaggio dotato di spontanea carica comica e ironica, lavorando sui toni e sulle misure sintattiche, e rifuggendo da ogni elemento espressionistico, da ogni ipotesi di deformazione stilistica.

10.5.9. Il «raccolgimento» del vecchio e il progetto di un nuovo romanzo.

Gli ultimi
racconti

Gran parte dei racconti ripresi, progettati, portati a termine o lasciati interrotti nel nuovo fervore creativo seguito a *La coscienza di Zeno* ruotano attorno al tema della vecchiaia, indagando il suo difficile rapporto con la giovinezza, con i ricordi e con il presente, l'incidenza che su di essa continuano ad avere i desideri, il valore che possono assumere la pratica della scrittura e l'indagine su di sé. Per chi aveva intitolato *Senilità* il romanzo dell'avventura amorosa di un trentacinquenne, la vecchiaia e la propria personale esperienza di vecchio arrivano a riassumere in sé i più contraddittori aspetti della vita, rivelano il senso più vero della condizione dell'uomo. Questi racconti propongono così un'indagine disincantata sulle sfasature che si presentano nel corso della vita, sullo scontro tra energia e inerzia, tra forza inestinguibile del desiderio e realtà della decadenza fisica, sui vari modi in cui le illusioni e gli autoinganni agiscono sui vecchi e sui giovani: il punto di vista del narratore è quello di chi considera il mondo «col senno di poi», eppure continua a parteciparvi. La scrittura senile è come un'operazione di «igiene», di «raccolgimento», di controllo dei propri limiti, di ostinata difesa del proprio vivere.

Il tema della
vecchiaia

Le sfasature
della vita

Una burla
riuscita

Corto viaggio
sentimentale

I frammenti

Una burla riuscita, scritto nel 1925, segue la beffa giocata a un vecchio letterato, Mario Samigli, povero impiegato che ha pubblicato senza successo un romanzo in giovinezza, a cui un conoscente fa credere che un editore austriaco sia interessato a comprare, in cambio di una cifra esorbitante, i diritti per la traduzione. L'incompiuto *Corto viaggio sentimentale*, la cui prima traccia risale forse già agli anni del «silenzio» di Svevo, si snoda con fratture e pause, seguendo il percorso di un viaggio in treno di un vecchio signore, da Milano a Trieste. Vanno poi ancora ricordati *Vino generoso*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, il frammento *L'avvenire dei ricordi*, scritto nel 1925, e l'altro frammento, *La morte*.

Il tema della vecchiaia è al centro anche di altri materiali frammentari, in prima persona, sullo svolgersi della vita di Zeno Cosini: materiali che avrebbero dovuto condurre a un quarto romanzo, non portato a termine, che forse avrebbe presentato una struttura più aperta, frammentaria, disponibile di quella della stessa *Coscienza di Zeno*. Si tratta dei frammenti che sono stati intitolati *Un contratto*, *Le confessioni del vegliardo* (che recano all'inizio la data del 4 aprile 1928), *Umbertino*, *Il mio ozio*, *Il vecchione*. La scrittura del vec-

chio Zeno procede ora attraverso nuovi ostacoli, nuove, imprevedibili sfasature, frutto della sua condizione attuale, dei suoi rapporti con i figli e con un nipotino. Egli mira a una letteratura «minima», che ha una funzione di sopravvivenza e di controllo del proprio organismo.

10.5.10. Il teatro di Svevo.

Nonostante l'interesse per il teatro sia stato essenziale lungo tutto l'arco della vita di Svevo, i numerosi testi drammatici da lui scritti hanno avuto una sfortuna ancora maggiore di quelli narrativi: durante la sua vita fu pubblicato soltanto il breve monologo *Prima del ballo*, che apparve sull'«Indipendente»; e soltanto l'atto unico *Terzetto spezzato* venne rappresentato, nel 1927, dal Teatro degli Indipendenti di Bragaglia (cfr. 10.4.12). Una certa curiosità per il teatro di Svevo cominciò a manifestarsi solo dopo la prima edizione completa dei suoi testi teatrali pubblicata nel 1960; e solo nel corso degli anni Sessanta esso cominciò a interessare gli uomini di teatro e ad avere finalmente delle realizzazioni sceniche.

Si tratta di ben tredici opere, alcune compiute, altre ancora in fase di elaborazione, accompagnate da progetti, abbozzi, stesure varie, materiali collaterali ecc. di cui in molti casi è assai incerta anche la datazione. Lo sfondo scenico di questo teatro è sempre quello del salotto borghese, animato da contrasti e discussioni, da curiosi incidenti e cospicue sorprese: senza rompere la struttura del dramma borghese, Svevo ne insegue gli squilibri interni, vi fa scattare segni di imprevedibilità e di irregolarità. La parola della normale conversazione quotidiana si carica di tensioni e malesseri, rivela come l'apparente civiltà dei rapporti e l'accurato sistema di regole quotidiane della vita familiare borghese siano gravati da una rete velenosa di prepotenze e violenze: e da ciò nascono e si scatenano dissidi e scontri che spesso assumono un irresistibile carattere comico.

Tra i vari testi (ricordiamo *Le ire di Giuliano*, *Un marito*, *Inferiorità*, *Con la penna d'oro*), merita particolare attenzione l'ultima commedia, a cui Svevo lavorò negli ultimi anni della sua vita, che è stata intitolata *La rigenerazione*, dominata dalla tematica della vecchiaia e dal motivo comico dell'operazione per ringiovanire che avrebbe dovuto essere al centro anche del nuovo romanzo di Zeno. Sempre sulla difensiva, pronto ad aggredire, patetico e ridicolo, dolce e animalesco, il vecchio, protagonista della vicenda, scatena attorno a sé un movimento indiavolato pieno di irresistibili scatti comici: comicamente e tragicamente egli vive il contrasto tra la propria inerzia carica di passato e il vorticoso consumo di energia della modernità («Perché è vero che in questa epoca non è permesso di essere vecchi»).

10.5.11. La scomposizione di Svevo.

Svevo opera una sua originalissima scomposizione del personaggio e dei modelli narrativi, esprimendo la condizione moderna dell'«uomo senza qualità», di una vita borghese che ha perduto ogni centro e appare in-

Il trionfo della
letteratura
«minima»

Disinteresse
dei
contemporanei

I materiali

La
rigenerazione

Perdita
del centro

Razionalità
laicaSvevo e
PirandelloUn dubbio
moderno

viluppata in un fascio eterogeneo di errori, di intoppi, di deviazioni. La sua prospettiva radicalmente critica verso le illusioni della vita sociale, verso la falsa totalità del mondo moderno non lo porta però a nessuna rivendicazione della sacralità dell'arte, né del ruolo autonomo degli intellettuali: a differenza di gran parte delle avanguardie contemporanee, egli rifiuta ogni assolutizzazione del negativo, ogni traduzione della scomposizione e della perdita di centro in un nuovo valore assoluto. Egli resta ancorato a una posizione laica, sperimentale, lucidamente razionale: la letteratura non indica per lui valori e modelli assoluti, ma è uno strumento essenziale di conoscenza, capace di insinuarsi razionalmente nelle pieghe più sottili dell'irrazionalità dei comportamenti e dei rapporti, di trarre alla luce l'oscurità della malattia e dell'errore. Da un nesso di contraddizioni personali, egli ricava la capacità di rappresentare la «malattia» come carattere costitutivo della modernità; si oppone spontaneamente alle mitologie e alle ideologie che in modi diversi esaltano il progresso e lo sviluppo storico, mostrandone proprio l'imprevedibilità, corrodendo con ironia la consistenza dell'io e quella stessa della società e della civiltà.

La scomposizione messa in atto da Svevo permette di avvicinare la sua esperienza a quella di Pirandello. Ma occorre precisare che le radici triestine di Svevo e il suo orizzonte mitteleuropeo proiettano la sua opera verso una dimensione assai più moderna, internazionale, spregiudicata, di quella dello scrittore siciliano: la grandezza di questo è tutta radicata nelle sue origini siciliane, nasce da un conflitto tra mondo arcaico e mondo moderno, con una sofferente esasperazione che cede in alcuni momenti alla tentazione di riaffermare miti e valori assoluti. L'opera di Svevo, anche per il fatto che egli non fu mai uno scrittore e un intellettuale professionista, è singolarmente aperta e disponibile: dopo aver inseguito in Angiolina l'immagine evanescente del desiderio e della speranza, la sua scrittura rifugge con Zeno da ogni possibile mito, risolve ogni sofferenza e angoscia nel gesto leggero del *clown*. Negli anni tumultuosi del dopoguerra, tra la fine dell'Impero austriaco e della sua cultura sovranazionale e l'ingresso di Trieste nell'Italia del nazionalismo e del fascismo, il triestino Zeno, apparentemente ai margini della storia, insinua un singolare dubbio sulla consistenza della borghesia e della cultura italiana: ancora una volta fuori posto, si rivela in verità in anticipo sul presente, portatore di una «coscienza» più moderna e disillusa.

10.6 Le forme della prosa tra le due guerre

10.6.1. La tradizione narrativa.

Le tendenze dominanti nella letteratura del primo ventennio del secolo avevano fatto perdere alla narrativa la posizione centrale che aveva avuto ancora nel ventennio precedente: le opere narrative di maggior rilievo erano venute per lo più da autori che continuavano precedenti esperienze (come Fogazzaro, D'Annunzio, la Deledda) o che restavano ai margini rispetto alle tendenze dominanti (come Pirandello e Tozzi); forme del tutto particolari, e comunque assai lontane dalla tradizione narrativa, erano invece quelle della narrazione autobiografica dei vociani e quelle della sperimentazione futurista.

Ma non va trascurata una produzione rivolta a un pubblico borghese, senza particolare problematicità; il più autorevole rappresentante ne fu ALFREDO PANZINI (1863-1939), di Senigallia, allievo del Carducci, che elaborò delicati ritratti, eleganti divagazioni, con una prosa cordiale e urbana.

Intorno al 1920 si ha una sorta di rilancio della narrativa, legato a una «riscoperta» di Verga e al diffondersi di un nuovo impegno di costruzione romanzesca, propugnato tra gli altri da Borgese (cfr. 10.3.9). Ci fu così una parziale ripresa di modelli veristici, adattati alle situazioni e alle contraddizioni sociali contemporanee (è il caso del fiorentino BRUNO CICOGNANI, 1879-1971).

Esperienze di tipo espressionistico, basate su un denso fondo linguistico vernacolare, si svolsero con particolare vigore in Toscana, soprattutto in Versilia: significativi sono i racconti del pittore viareggino LORENZO VIANI (1882-1936), *Gli ubriachi* (1923) e *I Vàgeri* (1926; il titolo, con parola dialettale, indica vagabondi pronti a tutte le esperienze). Più a fondo va l'espressionismo di ENRICO PEA (1881-1958), di cui va ricordato il ciclo di brevi romanzi, raccolti nel 1944 sotto il titolo *Il romanzo di Moscardino*: si tratta in particolare di *Moscardino* (1922); *Il volto santo* (1924); *Il servitore del diavolo* (1931); *Magoometto* (1942). In essi si intrecciano frammento lirico e costruzione narrativa, con un'alterazione continua dei piani temporali, dei confini tra le età della vita, tra ragione e follia, tra i vari luoghi del mondo.

Un momento
di transizioneAlfredo
PanziniRilancio
della narrativaLorenzo Viani
e Enrico Pea*Il romanzo di
Moscardino*