



Cento anni di «Coscienza»

Lecture e interpretazioni

a cura di
Costanza Geddes da Filicaia e
Laura Melosi



Cento anni di «Coscienza»

Lecture e interpretazioni

a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Laura Melosi

eum

Cura editoriale: Matteo Maselli

Isbn 978-88-6056-945-5 (print)
Isbn 978-88-6056-946-2 (online)
Prima edizione: novembre 2024

Copyright: ©2024 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<https://eum.unimc.it>

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Sommario

- 7 Premessa
di Costanza Geddes da Filicaia e Laura Melosi
- John McCourt
- 15 Svevo e Joyce. Note introduttive
- Luigi Martellini
- 23 Sono «non colui che visse ma colui che descrissi». La vita
«letteraturizzata» di Zeno
- Claudio Gigante
- 39 Zeno nella tradizione del moderno
- Elvio Guagnini
- 65 Svevo, *La coscienza di Zeno*, il comico
- Paolo Quazzolo
- 83 «Sarà una magagna a questo povero teatro»: Tullio Kezich e
gli adattamenti teatrali e televisivi della *Coscienza*
- Beatrice Stasi
- 101 Filologia e traduzioni: in margine a un'edizione critica della
Coscienza di Zeno
- Massimiliano Tortora
- 117 Esperienze di lettura di un critico sveviano
- Laura Melosi
- 131 Trieste/Firenze: Giorgio Luti lettore della *Coscienza di Zeno*
- Costanza Geddes da Filicaia
- 141 Trieste/Firenze atto secondo: Enrico Ghidetti e Marco
Marchi

	Tiziana Piras
153	Anita Pittoni e la <i>Cronistoria</i> di Italo Svevo
165	Indice dei nomi
171	Schede biografiche degli autori

Premessa

Il convegno *Cento anni di «Coscienza». Letture e interpretazioni*, svoltosi presso l'Università di Macerata il 10 e l'11 maggio 2023, nasce naturalmente dal desiderio di celebrare l'importante anniversario con un'occasione di confronto seminariale, ma anche dalla consapevolezza della sempre attuale necessità di riproporre e approfondire l'indagine critica sul capolavoro sveviano, la cui portata rivoluzionaria negli equilibri della narrativa italiana ed europea del XX secolo lo rende ancor oggi uno degli snodi centrali nello sviluppo del genere "romanzo", sia nel nostro Paese che in prospettiva internazionale.

Nella cornice di due intense giornate di lavori, introdotti dal contributo di John McCourt, Magnifico Rettore dell'Università di Macerata e Presidente della Trieste Joyce School, si sono dunque confrontati studiosi e studiosi provenienti da università italiane ed estere, proponendo relazioni le cui tematiche hanno abbracciato questioni centrali dell'esegesi sveviana, con particolare riferimento al rapporto tra vita e letteratura (Luigi Martellini), alla collocazione della figura di Zeno entro la "tradizione del moderno" (Claudio Gigante), al tema del comico (Elvio Guagnini), alla fortuna teatrale della *Coscienza* (Paolo Quazolo), ad argomenti di filologia (Beatrice Stasi e Massimiliano Tortora) e storia della critica (Laura Melosi, Costanza Geddes da Filicaia, Tiziana Piras).

Il saggio di Luigi Martellini, *Sono «non colui che visse ma colui che descrissi». La vita «letteraturizzata» di Zeno*, prende le mosse da una lettera inviata nel febbraio 1926 da Ettore Schmitz a Eugenio Montale, nella quale lo scrittore puntualizza alcune differenze tra *Una vita* e *Senilità*, i suoi primi due romanzi, e *La coscienza di Zeno*, che egli definisce «un'autobiografia e

non la mia». Partendo da questo intrigante spunto, Martellini si sofferma sulla figura di Zeno, sul suo rapporto con il profilo biografico di Svevo nonché con le figure dei «fratelli» Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, infine sul suo carattere di «vincente» atipico. Lo studio è inoltre arricchito dalla ricostruzione di un vasto quadro di riferimenti culturali che il critico individua nell'opera sveviana, da cui emerge la dimensione europea dell'autore, e si chiude con una disamina del finale «cataclisma cosmico» evocato nella *Coscienza* e del suo pregnante valore simbolico.

Claudio Gigante, nello studio *Zeno nella tradizione del moderno*, esordisce richiamando gli appunti privati di uno Svevo appena ventisettenne, intitolati *Del sentimento in arte*, nei quali l'autore ragiona sul problema della comprensione dell'arte auspicando che l'approccio alla letteratura non sia né puramente sentimentale né esclusivamente scientifico. Gigante si sofferma dunque sulla questione nodale della relazione di Svevo con la cultura filosofica e in particolare con Schopenhauer. Distingue anche i diversi apporti filosofici reperibili in *Una vita* e in *Senilità* per giungere poi alla *Coscienza di Zeno* e all'«avvenimento letterario» imprescindibile per la sua stesura, rappresentato dall'incontro con Sigmund Freud e allo spazio della *Prefazione* in cui il dottor S., editore fittizio del testo, può interloquire con i lettori. Più specificamente sul cammino “verso il moderno” e sulla memoria letteraria sono incentrati i successivi paragrafi del saggio, che dedica spazio anche ai rapporti fra Svevo e Valerio Jahier e ai riferimenti edipici presenti nel testo della *Coscienza*.

L'intervento di Elvio Guagnini, *Svevo, «La coscienza di Zeno», il comico*, mira innanzitutto a distinguere, entro l'opera sveviana, i concetti di “umorismo”, “ironia” e “comico”, ricostruendo anche l'attenzione dedicata dall'autore a questa tematica fin dai suoi esordi letterari sull'«Indipendente» e proseguendo a indagarla nelle varie opere minori sveviane, per giungere poi ai tre romanzi e in particolare alla svolta costituita dalla *Coscienza*. Lo studio si sofferma anche sul rapporto di Svevo con la psicanalisi (le teorie di Freud, naturalmente, ma anche quelle di Charcot, e il rapporto con lo psichiatra triestino Edoardo Weiss) e sul filone anche macabro-grottesco del comico sveviano, in particolare nella *Coscienza*, che talora si caratterizza per aspetti paradossali.

Paolo Quazzolo, con l'intervento dal titolo «*Sarà una nuova magagna a questo povero teatro*», si concentra sugli adattamenti della *Coscienza* al teatro e al piccolo schermo, messi in atto fin dal 1964 da Tullio Kezich, critico e studioso triestino per il quale l'opera di Svevo, pur scoperta nella maturità, diventa un interesse centrale che comporta anche, da parte di Kezich, un'attività saggistica e la stesura di testi originali ispirati alla vita e all'opera di Ettore Schmitz, tra cui *Italo Svevo, genere letterario* (2004). Commentando l'adattamento del 1964, Quazzolo ricorda come Kezich abbia messo per scritto i criteri e le motivazioni a supporto di tale scelta e come lo stesso sia stato riproposto nel 1978 presso il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, in occasione del cinquantenario della scomparsa di Svevo. Interessanti anche le notazioni circa l'identificazione operata da Kezich, come da lui stesso ammesso, tra la sua figura e quella di Zeno e relativamente alle numerose difficoltà incontrate dallo studioso nel dar vita a questo adattamento, con particolare riferimento all'ordine temporale non rigoroso della *Coscienza*, da cui consegue una necessaria quota di libertà nella riproposizione del romanzo in sede teatrale. Quazzolo non si limita poi a ricostruire l'attività teatrale del solo Kezich in relazione alla produzione sveviana, ma si sofferma anche su altre riproposizioni, tra cui la miniserie dedicata alla *Coscienza* dal regista Sandro Bolchi, a dimostrazione del diffuso interesse per le potenzialità di riadattamento del capolavoro sveviano.

Il saggio di Beatrice Stasi, *Filologia e traduzioni: in margine a un'edizione critica della «Coscienza di Zeno»*, ricostruisce il periglioso iter intrapreso dalla studiosa allorché ha dovuto curare l'edizione critica del romanzo confrontandosi con l'unico testimone a stampa pubblicato dall'autore, peraltro tipograficamente molto scorretto. Stasi ripercorre dunque le tappe fondamentali della sua impresa editoriale, tra cui, in particolare, la consultazione dell'edizione Cappelli della *Coscienza* custodita al Museo Sveviano e recante due minime correzioni d'autore, e le tracce individuate entro l'epistolario sveviano di una rilettura dell'opera. Si sofferma inoltre sull'edizione francese della *Coscienza*, che non recepisce nel modo giusto la correzione di un grossolano errore di stampa dell'edizione italiana e altri ag-

giustamenti apportati da Svevo. L'autrice dà anche conto di una serie di nodi testuali da lei stessa sciolti nel corso del suo lavoro critico/filologico, giungendo in taluni casi a una precisazione del senso del testo che certamente merita, a cento anni dalla pubblicazione della *Coscienza* e a oltre dieci anni dalla stampa dell'Edizione nazionale, una ulteriore approfondita riflessione sull'intrinseca complicatezza testuale di questa opera.

Massimiliano Tortora ricostruisce la propria esperienza di studioso, a livello scientifico-letterario, ma anche umano, di critico ed esegeta dell'opera di Svevo con il saggio *Esperienze di lettura di un critico sveviano*. Tortora ricorda innanzitutto come la sua personale storia con Svevo abbia avuto inizio nel 2003 con la pubblicazione la monografia *Svevo novelliere*, a cui lavorava fin dal 2000. Egli delinea poi le grandi traiettorie esegetiche da lui individuate nella critica sveviana, con particolare riferimento al filone storicista-materialista a cui Tortora riconduce, pur nelle loro differenze, studiosi quali Teresa De Lauretis, Enrico Ghidetti, Bruno Maier, Sandro Maxia, Franco Petroni, e a quello di taglio psicanalitico che trova in Mario Lavagetto il suo più fine interprete, ricordando poi anche le preziose indagini condotte da molti studiosi, tra cui Giuseppe Antonio Camerino e Luca Curti, sulle fonti sveviane. Tortora ripercorre altresì gli obiettivi esegetici della sua monografia sveviana e gli apporti all'indagine critica che gli sono giunti dalla filologia e si sofferma poi sullo stato degli studi, in particolare appunto nell'ambito filologico, dalla pubblicazione (2004) dei «Meridiani» Mondadori curati da Mario Lavagetto in poi. Mette infine in luce quelli che egli giudica gli eventi più rilevanti, in questo nuovo millennio, relativamente agli studi sveviani, ovvero il dibattito sul modernismo e una maggiore attenzione agli strumenti narratologici, concludendo infine il suo *excursus* con un quadro sulle prospettive future degli studi sveviani.

Laura Melosi, con l'intervento dal titolo *Trieste/Firenze: Giorgio Luti lettore della «Coscienza di Zeno»*, prende le mosse da una ricostruzione a tutto tondo della figura di studioso, critico letterario e Maestro di Giorgio Luti, per il quale il Novecento tutto è stato secolo di indagine privilegiata e che appunta la sua attenzione su Svevo fin dai primi anni Sessanta, tanto

che il tema sveviano si pone ai due capi estremi della bibliografia lutiana. Melosi sottolinea come la riflessione critica di Luti si sia inizialmente concentrata in via quasi esclusiva sui tre romanzi, sia pure con alcune interessanti incursioni anche nella corrispondenza, mentre nell'ultima stagione della sua vita egli ha privilegiato l'indagine relativa allo Zeno «vegliardo». Mette inoltre in evidenza che proprio nei contributi degli anni Sessanta Luti enuclea la tesi della «poetica borghese» di Svevo e della sua evoluzione, a cui si accompagna tuttavia la felice intuizione che già in *Una vita* agisce l'esigenza introspettiva, destinata a delinearsi ed affinarsi nella produzione successiva. Da ricordare è anche la citazione del saggio *Struttura e tempo narrativo*, convincente punto di arrivo di Luti lettore de *La coscienza di Zeno* (1982), mentre assumono il valore di preziosa testimonianza di una precoce e costante fedeltà esegetica gli appunti di critica sveviana presi in un'agenda del 1957, ora conservata nel *Fondo Luti* presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, di cui lo studioso si è avvalso per articolare i tredici punti di un suo *Schema per la Coscienza* molto opportunamente riprodotto da Melosi in conclusione del suo intervento.

Lo studio di Costanza Geddes da Filicaia, *Trieste/Firenze atto secondo: Enrico Ghidetti e Marco Marchi*, costituisce un'indagine sul significativo apporto dei due studiosi alla critica sveviana, da inquadrare nel solco della sempre viva attenzione che ha mostrato per questo argomento la scuola fiorentina, a cui entrambi i critici appartengono pur con diversificati profili accademici. Geddes ricorda in premessa come molti letterati e intellettuali triestini abbiano instaurato legami culturali e biografici con la città di Firenze. A tali legami lo stesso Schmitz, pur non essendone direttamente coinvolto, non è tuttavia del tutto estraneo. La studiosa analizza poi gli interventi dedicati da Enrico Ghidetti a Svevo, con particolare riferimento alle monografie *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino* (1980) e *Il caso Svevo. Guida storica e critica* (1993) e al saggio *Svevo: dall'«incapace a vivere» all'uomo psicologico* (2007), enucleandovi i temi principali, fra cui il ruolo giocato da Arthur Schopenhauer nella definizione della poetica sveviana, la questione della polemica anti-borghese, il rapporto di Svevo con il teatro e l'attentissima

ricostruzione, da parte dello studioso, dello snodarsi del «caso Svevo». Relativamente a Marco Marchi, Geddes ricorda come il critico si sia avvicinato a Svevo già nel 1979 con la curatela, per l'editore Vallecchi, degli atti del convegno *Italo Svevo oggi* e ripercorre poi altre tappe essenziali nella bibliografia di Marchi, come il saggio *Tre scrittori. Svevo, Tozzi, Pirandello* (1992) e *Vita scritta di Italo Svevo* (1998), opera nella quale Marchi crea un'apocrifa autobiografia sveviana attraverso brani tratti dagli scritti di Svevo, compiendo dunque un'operazione analoga a quella attuata con *Vita scritta di Federigo Tozzi* (1997). Entrambe le opere sono prodromiche, ricorda Geddes, all'esplicitazione da parte di Marchi, nel saggio *Dall'imo del proprio essere* (2000), della sua teoria secondo la quale tra le poetiche dei due narratori esisterebbero numerose e significative affinità. Il saggio si conclude con l'esposizione di alcune riflessioni di Ghidetti, che l'autrice ha avuto il privilegio di poter raccogliere oralmente, tra cui andrà qui menzionata almeno la convinzione espressa da Ghidetti, in sintonia con Ettore Schmitz, che la psicoanalisi, interessantissimo strumento di conoscenza, non abbia però capacità curative, ma costituisca piuttosto una «pratica di adattamento sociale».

Tiziana Piras intitola il suo saggio *Anita Pittoni e la Cronistoria di Italo Svevo* e ricostruisce innanzitutto la vita della intellettuale triestina Anita Pittoni, caratterizzata, per la sua prima metà, dalla fortunatissima attività artigianale nel campo tessile e della moda e, nella seconda parte, dall'impegno letterario, sostenuta dal compagno Giani Stuparich. Piras ricorda il lavoro di Pittoni presso la casa editrice «Lo Zibaldone», fondata nel 1949, e il suo impegno per dare vita al Centro Studi Triestini al fine di raccogliere manoscritti di autori riconducibili alla città giuliana. Piras si concentra quindi sull'analisi della carte «Testi e materiali su Italo Svevo» presenti nel Fondo Pittoni presso la Biblioteca Civica di Trieste e sulle versioni della cronistoria in essa contenute: l'opera, intitolata da Pittoni *Una vita. Cronistoria sveviana. Notizie, aneddoti, citazioni* e destinata alla lettura su Radio Trieste tra aprile e luglio del 1959, ricostruisce in quattordici capitoli/puntate i fili della vita e dell'opera di Svevo. Piras nota altresì come nella cronistoria venga narrata la vita di

un uomo con particolare attenzione alle sue sfaccettature e agli avvenimenti lieti alternati ai momenti di maggiore difficoltà.

A fronte di tale ampio, variegato e qualificato quadro di interventi, questo volume vuole dunque costituire un ulteriore, valido contributo alla storia della critica sveviana e a rimarcare come tale ambito di studi si presti ancora oggi ad attenti ed originali approfondimenti, grazie ai quali la figura di Ettore Schmitz e la sua poetica possano godere di una sorta di eterna giovinezza che, se nella novella sveviana *Lo specifico del dottor Menghi* si rivela una pericolosissima chimera a causa della fallacità del siero inventato dallo scienziato, può invece in questo caso accreditarsi come una legittima e realistica aspirazione grazie alla sempre prorompente modernità della narrativa sveviana.

Le curatrici

John McCourt

Svevo e Joyce. Note introduttive

Nel celebrare, qui all'Università di Macerata, i cento anni de *La coscienza di Zeno*, rendiamo un giusto e doveroso omaggio a uno dei grandi romanzi dell'inizio del Ventesimo secolo e a uno scrittore che tuttora, nonostante tanti passi avanti, meriterebbe più attenzione critica al di fuori delle cornici triestina e italiana. Di certo, un aspetto del problema consiste nel fatto che gran parte del vasto *corpus* critico su Svevo è scritto esclusivamente in lingua italiana, e pertanto resta inaccessibile ai più. Ma parlare di Svevo in compagnia del grande critico triestino Elvio Guagnini e di tanti altri studiosi importanti e ben informati è un piacere particolare. In questo breve intervento da Rettore è doveroso ringraziare Laura Melosi e Costanza Geddes da Filicaia per aver organizzato un ricchissimo convegno, ma non posso nascondere il fatto di essere uno studioso di Joyce e approfittare dunque della vostra pazienza per soffermarmi, pur brevemente, sul rapporto complesso, ricco e importante fra i due scrittori¹.

Il percorso verso il successo fu per Svevo, come per tanti autori, molto accidentato e va sottolineato che Joyce, non particolarmente noto per la sua generosità verso altri scrittori, ha avuto un ruolo particolarmente significativo nell'aiutare Svevo a raggiungere la meritata celebrità. Ciò tramite la sua rete di contatti con i più autorevoli critici francesi negli anni Venti. Ma

¹ Si tratta di un campo in continua espansione, basti citare due libri usciti nel 2023: E. Terrinoni, *La vita dell'altro. Svevo, Joyce. Un'amicizia geniale* (Milano, Bompiani, 2023) e A. Pagani, *La danza macabra di Svevo e Joyce* (Imola, Editrice La Mandragora, 2023).

prima ancora Joyce giocò un ruolo forse ancora più centrale nella società triestina, per il mero fatto di aver letto e apprezzato le opere del suo allora allievo. Come ricorda Livia Veneziani, la moglie di Svevo, durante le lezioni d'inglese impartite da Joyce al marito a Villa Servola «si parlava di letteratura e si sfioravano cento argomenti»² e non c'è dubbio che questi scambi furono fondamentali per entrambi.

Svevo, dovendosi piegare alla mentalità mercantile della famiglia acquisita (la ricchissima famiglia Veneziani) e della stessa città di Trieste dove, nelle parole di Karl Marx riferite alla vocazione mercantile della città, «motley crew of speculators» o meglio «una masnada variopinta di mercanti-avventurieri italiani, tedeschi, inglesi, francesi, greci, armeni ed ebrei, teneva tutto in mano»³, ha vissuto per buona parte della vita la sua passione letteraria come un vizio, da coltivare quasi di nascosto. Nel suo diario (dicembre 1902), scrisse:

Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente, ho eliminata dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso queste pagine arrivare a capirmi meglio⁴.

Per Silvio Benco, che lo aveva conosciuto nella redazione dell'«Indipendente», Svevo per una lunga fase della sua vita fu «un uomo che si diletta di scrivere»⁵. Ma l'incontro con Joyce aveva cambiato tutto, dandogli il coraggio che gli mancava. Svevo ha trovato in Joyce un lettore capace di capire, apprezzare e poi, negli anni Venti a Parigi, valorizzare le sue opere. Infatti, appena letti i primi due romanzi, Joyce gli aveva detto: «Ci sono dei brani in *Senilità* che neppure Anatole France avrebbe potuto migliorare»⁶. È altrettanto vero che l'aiuto di Joyce fu più che

² L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, prefazione di E. Montale, Milano, Dall'Oglio, 1976, p. 84.

³ K. Marx, *The Maritime Commerce of Austria*, in «New-York Daily Tribune», n. 5082, August 4, 1857, <<https://marxengels.public-archive.net/en/ME0988en.html#N169>>.

⁴ I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004, p. 736.

⁵ S. Benco, *Italo Svevo*, in «Pegaso», I, 1, gennaio 1929, pp. 48-57: 49.

⁶ R. Ellmann, *James Joyce*, traduzione di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 323.

ricompensato dal sostegno continuo che l'irlandese ricevette da Svevo durante il suo lungo, difficile ma produttivo soggiorno triestino. Stanislaus Joyce sottolinea come sia stato «un sollievo immenso per [il] fratello, nella noia mortale dell'insegnamento, trovare almeno un alunno con cui poter conversare»⁷.

Come si capisce da una lettera del 1911 di Livia Veneziani a suo marito, Svevo si adoperava costantemente per tirare fuori lo scrittore irlandese dai guai economici: «Quel Povero Joyce! Ci siamo attaccati una bella Sanguetta! Adesso devo mandare dei soldi in Irlanda»⁸. Già questa attestazione indebolisce la tesi presente nelle memorie di Livia Veneziani, secondo la quale l'incontro tra i due scrittori sarebbe stato un grande e semplice abbraccio: «Nonostante la differenza di età e di nazionalità, l'amicizia tra loro sorse immediata». Diverse testimonianze complicano questa lettura e rivelano una distanza sociale enorme fra i due e soprattutto fra le loro famiglie.

Detto questo, l'incontro fu fortunato e di reciproco beneficio. È più che probabile che non sarebbero mai venuti alla luce due dei più grandi capolavori del romanzo modernista, l'*Ulisse* di Joyce e *La coscienza di Zeno* di Svevo, pubblicati rispettivamente nel 1922 e nel 1923, se i due autori non si fossero incontrati nell'autunno del 1907 a Trieste, città crocevia di culture, città della modernità, città di molteplici identità.

A quell'altezza cronologica Svevo aveva già pubblicato due dei suoi tre romanzi, *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898), ma come si sa fin troppo bene, entrambi avevano ricevuto scarsissima attenzione critica e di pubblico persino a Trieste dove, al contrario, vi erano tutti i presupposti per attendersi un'accoglienza un po' meno fredda. Nella Trieste irredentista non c'era spazio per scrittori troppo poco patriottici. Il critico triestino Stelio Crise ha ben descritto come il presidente della «Minerva» Nicolò Vidacovich (più tardi studente e amico di Joyce) avesse reagito al nome di Schmitz:

⁷ S. Joyce, *L'incontro di Svevo e Joyce*, in *Joyce nel giardino di Svevo*, a cura di R. Crivelli, Trieste, MGS Press, 1995, p. 32.

⁸ Lettera del 15 luglio 1911, citata da Terrinoni, *La vita dell'altro*, cit., p. 167.

Tentennò il capo Vidacovich, come soleva fare tutte le volte in cui gli veniva parlando di Schmitz e della sua ammirazione per lui. Non poteva condividere quei suoi riconoscimenti. Non aveva nulla contro il signor Schmitz. Un gentiluomo in tutto degno di rispetto e di considerazione [...] Schmitz scrive male. Il suo italiano un'affannosa traduzione, maldestra, dal dialetto. Nessun rispetto per la gloriosa tradizione, per la secolare tradizione italiana [...] Una vita e quell'altro romanzo di cui non ricordava il titolo, rappresentavano una lettura deprimente e corrosiva. A Trieste c'era bisogno di libri che esaltassero e infiammassero⁹.

Dunque, in questo clima poco favorevole, lo scrittore triestino fu sempre meno convinto di riuscire a far apprezzare le sue opere e di poter arrivare al successo letterario. Il venticinquenne Joyce, invece, era appena tornato a Trieste dopo aver vissuto sei mesi frustranti a Roma – «la più vecchia e stupida puttana di città che abbia mai conosciuta»¹⁰ – dove lavorò in banca, precisamente la Nast-Kolb e Schumacher in via San Claudio 87. Al momento del primo incontro con Svevo, lo scrittore irlandese aveva pubblicato soltanto tre racconti su una piccola ma importante rivista irlandese, «The Irish Homestead» (diretta dal poeta George Russell, meglio conosciuto come «AE»), che sarebbero stati inclusi sette anni dopo, alla fine di un lungo e difficilissimo travaglio, nella raccolta di racconti brevi, *Dubliners* (*Gente di Dublino*). Joyce, fra una lezione privata e l'altra, stava ancora componendo *Stephen Hero*, la prima versione di quello che sarebbe diventato *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

Nonostante i tanti stimoli offerti dalla vita culturale della città che Joyce chiamò «la nostra bella Trieste», la «città immediata»¹¹, entrambi gli scrittori furono frustrati dai loro insuccessi letterari, ma la ragione del loro primo incontro non aveva niente a che fare con la letteratura. Joyce fu contattato da Svevo nella sua allora veste principale di insegnante di lingua inglese. In realtà, Joyce fu l'ennesimo tutore assunto con il compito di migliorare l'inglese di Svevo per la sua attività nella fabbrica del suocero, la ditta Veneziani. A partire dal 1901, Svevo si occupò

⁹ S. Crise, *Epiphanies & Phadographs. Joyce & Trieste*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1957, pp. 112-114.

¹⁰ J. Joyce, *Lettere*, a cura di G. Melchiori, trad. di G. Melchiori, G. Melchiori, R. Oliva, Milano, Mondadori, 1974, p. 177.

¹¹ J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1984, p. 228.

della fabbrica di vernici a Charlton in Inghilterra, dove spesso si recò per lunghi periodi. Come scrisse nel suo *Profilo autobiografico* in terza persona:

Intorno al 1906 egli sentì il bisogno per i suoi affari di perfezionarsi nella lingua inglese. Prese perciò alcune lezioni dal professore più noto che ci fosse a Trieste: James Joyce [...] che dovette insistere perché gli fossero consegnati per la lettura i due vecchi romanzi. *Una vita* gli piacque meno. Invece ebbe subito un grande affetto per *Senilità* di cui ancora oggidì sa qualche pagina a memoria¹².

Già durante la prima lezione svolta a villa Veneziani nel quartiere di Servola a Trieste, l'intesa fra i due fu immediata, anche se il rapporto sarebbe rimasto per sempre abbastanza formale (si dettero sempre del lei) e, da parte di Joyce, a volte renitente. Joyce lasciava perdere presto i doveri dell'insegnante – o del «mercante di gerundii»¹³ per usare la definizione coniata da Svevo – e le lezioni, a detta di Livia, «si svolgevano con un andamento fuori del comune. Non si faceva cenno della grammatica, si parlava di letteratura e si sfioravano cento argomenti. Joyce era divertentissimo nelle sue espressioni e parlava il dialetto triestino, come noi, anzi un triestino popolare appreso nelle oscure strade di città vecchia dove amava sostare»¹⁴. Non appena lo ebbe scritto, Joyce lesse il testo di *The Dead* a Svevo e a sua moglie. Entrambi rimasero fulminati. Svevo poi gli regalò una copia di *Senilità* e Joyce, terminata la lettura, gli disse: «Ma lo sa che Lei è uno scrittore negletto?». Come racconta Stanislaus Joyce,

Schmitz si commosse fino alle lacrime quando il suo giovane insegnante, squattrinato ma sicuro di sé, dotato di eccellente memoria, recitò brani del romanzo in questione, per il quale più tardi, quando venne tradotto in inglese, egli stesso suggerì il titolo *As a Man Grows Older*¹⁵.

Fu lo stimolo di cui Svevo aveva bisogno: egli spesso accennava alla resurrezione di Lazzaro, perché l'incoraggiamento di

¹² Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 809.

¹³ Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 915.

¹⁴ Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, cit., p. 84.

¹⁵ S. Joyce, *L'incontro di Svevo e Joyce*, cit.

Joyce aveva risvegliato in lui la volontà di scrivere (anche se in realtà non aveva mai smesso) e soprattutto la fiducia nelle sue capacità, come spiega nella prefazione alla seconda edizione di *Senilità* del 1927:

Questa seconda edizione di *Senilità* fu resa possibile da una parola generosa di James Joyce, che per me, come poco prima per un vecchio scrittore francese (Edoardo Dujardin) seppe rinnovare il miracolo di Lazzaro. Che uno scrittore sul quale incombe imperiosa l'opera propria, abbia saputo più volte sprecare il suo tempo prezioso per favorire dei fratelli meno fortunati, è tale generosità che, secondo me, spiega l'inaudito successo ch'egli ebbe, poiché ogni altra sua parola, tutte quelle che compongono la sua vasta opera, furono espresse dallo stesso grandissimo animo¹⁶.

Ormai figura chiave negli anni Venti a Parigi, la capitale mondiale della letteratura, Joyce si diede da fare per la traduzione e la promozione del terzo romanzo del suo amico triestino ed ebbe così un ruolo fondamentale nella rivalutazione dell'opera sveviana. Va ricordato che quando fu pubblicato l'ultimo libro, Svevo aveva più di sessant'anni e si era ormai sostanzialmente rassegnato a morire senza il riconoscimento della sua arte da parte dei suoi connazionali. Stanislaus ricordò il ruolo di Joyce: «Va notato che per mio fratello la cosa d'importanza primaria era la soddisfazione dell'artista per la propria opera: il successo presso il pubblico era, invece, una faccenda del tutto secondaria»¹⁷.

Quando Svevo gli mandò il romanzo, Joyce rispose entusiasta: «Grazie del romanzo con la dedica. Ne ho due esemplari anzi avendone già ordinato uno da Trieste. Sto leggendolo con molto piacere. Perché si dispera! Deve sapere ch'è di gran lunga il suo migliore libro»¹⁸.

Joyce sollecitò alcuni illustri critici francesi (come Benjamin Crémieux e Valéry Larbaud) e grazie a questi vari brani di *Senilità* e de *La coscienza di Zeno* vennero pubblicati in riviste d'Olttralpe, con recensioni positive che facilitarono anche in patria

¹⁶ Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 399-400.

¹⁷ S. Joyce, *L'incontro di Svevo e Joyce*, cit.

¹⁸ Carteggio Italo Svevo-Enzo Ferrieri, in «Faccio meglio di restare nell'ombra». *Carteggio inedito con Ferrieri e conferenza su Joyce*, a cura di G. Palmieri, Milano, Lupetti, 1995.

l'inizio di una presa d'atto dell'importanza dell'autore. Crémieux descrisse i protagonisti dei romanzi sveviani in termini che funzionerebbero anche per delineare i tratti di Leopold Bloom:

Analista meticoloso, Italo Svevo descrive eroi timidi, inetti e turbati dagli scrupoli ma allo stesso tempo zelanti per la perfezione, il successo e la felicità, fratelli triestini di Charlie Chaplin. Ogni atto, ogni decisione di questi personaggi è accompagnata da esitazioni, dubbi e un'infinita varietà di complicazioni psicologiche, ma tutte – anche le più drammatiche – sono coronate da un alone di umorismo e ironia.

Joyce sollecitò anche Giuseppe Prezzolini, che non colse l'importanza dell'opera di Svevo, ma fortunatamente informò Eugenio Montale, il quale diventò il primo letterato italiano a sostenere la causa dello scrittore triestino: «Italo Svevo, scrittore assai amato da alcuni dei migliori “italianisants” stranieri e ignoto in patria, costituisce il “caso” più singolare che offre oggi la nostra repubblica libresca», scrisse Montale su «Il Quindicinale» nel 1926, aprendo la strada a un ricezione più positiva delle opere sveviane in Italia¹⁹. Ma Stanislaus Joyce fu fra i molti a ritenere che da solo Montale non sarebbe riuscito a lanciare Svevo:

Se la fama di Svevo non fosse stata fatta a Parigi, dubito molto seriamente che gli articoli di Montale sarebbero stati sufficienti da soli a questo scopo. A volte sono piuttosto astrusi e mancano di quell'atteggiamento chiaro, privo di esitazioni, che è indispensabile quando un critico avanza grandi pretese per uno scrittore negletto. Egli dice effettivamente che *La coscienza di Zeno* è uno dei libri migliori in quegli ultimi anni [...] però il suo primo articolo si chiude su una nota di dubbio. Egli non pensa che il suo articolo susciterà interesse nel nuovo scrittore²⁰.

Joyce fu, notoriamente, poco generoso verso altri scrittori, allora viene naturale chiedersi il perché del sostegno alla “causa” Svevo. A parte l'amicizia e il supporto materiale e spirituale che egli ricevette dall'amico triestino, va ricordato che Svevo fu il prototipo per il personaggio ibrido – il «mixed middling» di Leopold Bloom, l'ebreo-cattolico, ungherese-irlandese. Di

¹⁹ E. Montale, *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 94.

²⁰ Joyce, *L'incontro di Svevo e Joyce*, cit., p. 41.

nuovo, è utile citare Stanislaus: «In un modo strano e piuttosto divertente [...] Svevo ebbe una parte nell'*Ulisse*. A mio fratello servivano vari dettagli per completare la figura del personaggio centrale, l'ebreo Leopold Bloom. Fu Italo Svevo a fornirgli molte delle informazioni di cui aveva bisogno»²¹. Oppure, per citare Gatt-Rutter, Bloom è un «moral portrait» di Svevo/Schmitz²². Svevo fu contento del risultato: «Noi amiamo il piccolo ebreo che ci esilara e desta la nostra compassione meglio che il dotto e arrogante Stefano»²³.

Come Svevo, Joyce non si sentiva apprezzato in patria, erano entrambi considerati poco patrioti (Svevo era italiano per lingua e fede politica, austro-tedesco per discendenza e formazione culturale, austriaco per cittadinanza, ebreo per religione ma convertito, per far piacere alla moglie, al cattolicesimo, dunque una personificazione del *melting pot* triestino che tanti irredentisti volevano negare). Le opere di Joyce e Svevo furono criticate perché restavano fuori dai soliti schemi e andavano oltre i confini delle letterature nazionali. Nessuno dei due autori rispettava le norme più o meno accettate per il romanzo, ciascuno cercava un modo per rappresentare la complessa interiorità dei loro protagonisti. Joyce capiva quanto ci fosse di innovativo nel romanzo di Svevo e in qualche modo, benché il termine non esistesse ancora, lo collocava nel campo del modernismo, tra i pochi che, consapevolmente o meno, rispondevano all'esortazione modernista di Ezra Pound: «Make it new!».

²¹ Ivi, pp. 47-48.

²² J. Gatt-Rutter, *Alias Italo Svevo. A double life*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 234.

²³ Svevo, *Teatro e saggi*, cit., p. 931.

Luigi Martellini

Sono «non colui che visse ma colui che descrissi».
La vita «letteraturizzata» di Zeno*

A differenza delle altre malattie
la vita è sempre mortale.

(I. Svevo, *La coscienza di Zeno*)

Sento il bisogno di dirle che non credo che la differenza fra la *Coscienza* e i due romanzi precedenti debba ricercarsi nell'influenza della letteratura modernissima. Io ero molto ignorante di tale letteratura quando scrissi perché dopo l'insuccesso di *Senilità* io proprio m'interdissi la letteratura. Usai persino l'accortezza per impedirmi di ricascarci: studiai il violino e gli dedimai per vent'anni tutto il tempo che avevo libero. Lessi molti romanzi italiani e dei francesi gli scrittori maggiori della mia epoca. So l'inglese ma non abbastanza per leggere l'*Ulisse* che sto leggendo lentamente ora con l'aiuto di un amico. In quanto al Proust, m'affrettai a conoscerlo quando l'anno scorso il Larbaud mi disse che leggendo *Senilità* (ch'egli come lei predilige) si pensa a quello scrittore. È vero che la *Coscienza* è tutt'altra cosa dei romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo 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 solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova. E non perde perciò il sapore e il valore del ricordo, e neppure la sua mestizia. Io sono sicuro che lei m'intende. Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona ma non la credevo insormontabile. Necessariamente tale sforzo doveva rendere questo romanzo differente dagli altri.

* Questo intervento, nato dall'esperienza di interprete sveviano, riprende alcuni passaggi della mia curatela a *La coscienza di Zeno* (Roma, Carocci, 2010). Ringrazio l'editore per la disponibilità.

Questa “spiegazione” è tratta dal contenuto di una lettera del 17 febbraio 1926 che Ettore Schmitz da Charlton scrisse a Montale per ringraziarlo dei due «magnifici articoli»¹ che il poeta aveva dedicato al romanziere. Nel *Profilo autobiografico*², poi, Svevo afferma: «Zeno è evidentemente un fratello di Emilio e di Alfonso. Si distingue da loro per la sua età più avanzata e anche perché è ricco. Potrebbe fare a meno della lotta per la vita e stare in riposo a contemplare la lotta degli altri. Ma si sente infelicissimo di non poter parteciparvi. È forse ancora più abulico degli altri due. Passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti. Sposa ed anche ama quando non vorrebbe. Passa la sua vita a fumare l'ultima sigaretta».

Come se non bastasse con le sue citazioni a sproposito e le apparenti scelte, Zeno viene spesso corretto, commette leggerezze, crea e incappa in una serie di infortuni, inventa le cose per giungere a uno scopo, ma provoca puntualmente l'effetto contrario, non rendendosi conto dei segni che lo avvisano per salvarlo: «È pazzo, pazzo del tutto – dirà la piccola Anna – bisognerebbe procurarsi subito delle corde per legarlo». Il povero Cosini concretamente è quasi sempre imbarazzato, goffo, impacciato, inesperto, incapace di far fronte alle situazioni. Ed accanto ai giudizi positivi che da solo si riserva, alla stessa stregua si reputa un timido, in preda a una perenne esitazione, si definisce vile e invaso da un costante timore e riesce perfino a capire quando i dolori del suo corpo provengono dalla sua psiche, per non dire delle *gaffes* e dei frequenti scambi di persone e di cose. Si pensi solo per un attimo a quelli che avrebbero letto di questa figura di uomo debole (alle prese con una vita dove non funziona nulla), in un periodo sociale (da lì a poco fascista) di uomini forti e dove tutto doveva apparire funzionale.

Spropositato e originale, personaggio comico e amaro, Zeno ha nel corpo i segni del suo essere un “vinto” alla ricerca di

¹ Ovvero *Omaggio a Italo Svevo*, «L'Esame», novembre-dicembre 1925 e *Presentazione di Italo Svevo*, «Il Quindicinale», 2, 30 gennaio 1926. Entrambi in I. Svevo, E. Montale, *Carteggio (con gli scritti di Montale su Svevo)*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976.

² Pubblicato nel 1929 (ma scritto l'anno precedente), in I. Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1968, pp. 799-810.

pace, di tranquillità, di un sonno – lui insonne – ristoratore e liberatorio per la sua coscienza. La sua è veramente in tutti i sensi una titanica “lotta per la vita” che non lo vede osservatore, ma protagonista. Zeno è tutto questo e il suo contrario, è il vero ed è il falso: le sue verità sono in rapporto diretto con le sue bugie e sono in analogia con le “negazioni” che Zeno usa nel corso del libro, anzi esse fanno parte integrante e caratterizzano quasi sempre la logica dei suoi pensieri e dei suoi ragionamenti. Il meccanismo è ancora una volta freudiano. Freud infatti diceva che un contenuto di rappresentazione o di pensiero può penetrare nella mente a condizione che si possa “negare”. La “negazione” è praticamente un mezzo per prendere coscienza del rimosso e nello stesso tempo è già di per se stessa un mezzo per sopprimere tale rimozione. Così avviene che Zeno si “protegge dicendo di no”: cioè lascia filtrare il desiderio dal quale poi si difende negandolo. Come se la sua “coscienza” fosse disposta a lasciar emergere il desiderio se contemporaneamente può anche reprimerlo (e può farlo solo rifiutandolo). Rifiutare ciò che nomina e negare ciò che ammette significa per Zeno mantenersi sempre al di fuori e immune da qualsiasi “colpa”. Viene a galla il “desiderio” nascosto ma nello stesso istante se ne libera “negandolo”. Il rapporto è in quella verità-bugia di cui parlava il Dottor S. nella *Prefazione* e Zeno si serve di tutto (menzogne, invenzioni, sogni e quant’altro) purché non si distingua più la verità dall’inganno e lui possa mantenere la sua innocenza, intendendo per innocenza il restare puro, non contaminato dal rimorso. Dice, infatti, Zeno: «Io fui sincero perché non ebbi il tempo necessario per confezionare una bugia» (capitolo quinto), e, poco dopo: «Per far presto non mi presi il tempo necessario per inventare e raccontai l’esatta verità» (capitolo sesto).

Dietro le quinte di siffatto scenario, sul quale si esibisce Zeno attore, si muove la “malattia”, astratta eminenza grigia che regola situazioni, comportamenti, pensieri, discorsi, ma che, nel contempo, condiziona e pervade ogni cosa: alla fine (profezia apocalittica) tutto l’universo risulterà ammalato, fino alle radici tanto che «qualunque sforzo di darci la salute è vano», è l’amara constatazione conclusiva; l’uomo ha esteso la sua malattia all’universo, ha contaminato (oltre la sua) anche la vita sulla terra:

«altro che psicanalisi ci vorrebbe», dice Zeno. La sua sofferenza fisica è legata alla sofferenza dell'animo, alla stessa stregua del dolore psicologico che si trasforma in dolore fisico: le somatizzazioni. La vera realtà in cui Zeno opera è quella compresa tra i "sì" e i "no" delle sue (in)decisioni, una realtà che appare sempre più labile e fragile (e profonda) di quella che esternamente lo circonda. Poiché tutti i personaggi dei romanzi di Svevo sono degli inetti e per di più consapevoli, vale qui la considerazione che risultano altresì «distrutti, prima ancora che dai risultati, dalla intima coscienza della loro inettitudine»³.

E come spesso avviene nella vita, alla fine tutti gli svantaggi e i fallimenti si dimostreranno vantaggiosi e proficui e Zeno, nonostante tutte le mosse sbagliate, "concretamente" e "sostanzialmente" resta in piedi e a suo modo è un "vincente" e così mantiene i suoi vizi, continuerà a fumare, resta ricco, si sposa, ha l'amante, si prende le sue rivincite, e, soprattutto, «è il malato che accompagna al cimitero molti sani»⁴ e che alla fine si scopre "sano" in un universo totalmente ammalato. Una sorta di "morale" sembra se ne debba estrarre: quelli che sono apparentemente dei superiori, dei forti, dei sicuri, degli spavaldi, sono in realtà superficiali, deboli, infantili, velleitari, irresponsabili, incapaci di essere uomini e di comportarsi come tali; chi, invece, appare debole, insicuro, impacciato, dubbioso, contorto, contraddittorio, inetto di fronte alle situazioni della vita e nei rapporti sociali, è in realtà un "forte", un saggio, superiore a tanti altri dilettanti.

Motivazioni e considerazioni, queste finora fatte, che non appartenevano al nostro romanzo "tradizionale", ma a un tracciato narrativo europeo, così la classicità (coi suoi modelli ottocenteschi) si contrapponeva alla modernità (coi rispettivi modelli europei del '900) e certi autori, pur nati sotto l'influenza naturalista e verista, attraverso una narrativa costruita sull'osservazione psicologica miravano a innestare la letteratura italiana sul tronco europeo. Cosa non facile se si ricordano gli

³ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, p. 242.

⁴ Ivi, p. 245.

insuccessi di Svevo, la cui opera se ha avuto riconoscimenti a “posteriori” è perché conteneva germi attivi e nuovi a “priori”. Eppure Svevo per la sua natura psicologica e culturale non poteva che scrivere soltanto quel “tipo” di romanzo. Si possono citare nomi molto importanti: Verga (vinti), Moravia (indifferenti, noia), Zola, Sartre (noia esistenziale), Dickens, Eliot, Hardy, Lawrence, Musil, Kafka, Lermantov (l'eroe), Turgenev (l'uomo superfluo), Čechov (l'ignoto), Gogol (il pazzo), Pirandello (gli esclusi) e altri⁵.

Una galleria di personaggi simboli della crisi del tempo, espressioni di una sorta di “nevrosi europea”, che si manifestava sia nella costruzione narrativa, sia nell'espressione stilistica, sia nel condizionamento esistenziale dei singoli protagonisti: una “nevrosi” i cui sintomi venivano individuati da uno “sconosciuto” dottore austriaco e aprivano le porte al dramma della vita: chi siamo? cosa vogliamo? dove tendono le nostre speranze? cosa realmente conosciamo? Dubbi angosciosi dell'uomo contemporaneo (si pensi all'impossibilità montaliana di «chiederci la parola» o di «domandarci la formula» che squadri l'animo informe e apra il mondo e al poter “solo dire”, in “negativo”, «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»), scriveva Montale negli *Ossi di seppia* nel 1925 del suo sentirsi vinto e solo, inetto di fronte alla lotta, malato dentro, fragile nella psiche e la cui unica alternativa è la presa di coscienza di questa sua condizione umana, la consapevolezza di non essere “nulla”, di non sapere “nulla” e dell'impossibilità della salvezza, come si legge nell'ultimo capitolo della *Coscienza*, ma come già aveva tragicamente capito e scritto, molto prima, uno che si chiamava Giacomo Leopardi nell'*explicit* dello *Zibaldone*.

Svevo non solo scrive un'opera completamente diversa da quelle precedenti ma diventa il rappresentante di una frattura epocale, cioè di quella specie di gigantesco trauma che si determina, nel passaggio da un secolo all'altro, nei vari aspetti della vita, della conoscenza, della cultura dell'uomo e che coinvolge

⁵ Per le opere di questi autori rimando alla mia curatela: L. Martellini, *La coscienza di Zeno*, Roma, Carocci, 2010.

inevitabilmente anche il meccanismo della “scrittura” (nei suoi contenuti e nella sua struttura).

Un clima europeo e italiano che, per portare l'esempio più significativo, riuscì a captare una rivista antitradizionalista ed europeista come «Solaria» (1926-1936), nell'ambito dell'accettazione della nuova problematica moderna del romanzo (più vicino quest'ultimo – s'è visto – all'uomo e ai suoi dubbi), nelle cui pagine trovarono ospitalità per analisi e discussioni scrittori appunto come Svevo e Joyce, in quanto nelle loro opere si rintracciano sentimenti e sensazioni, miserie e delusioni, dolcezza e spietata introspezione, vizi e virtù e perché nei loro libri anche il “percepire” le funzioni psicologiche ha lo scopo di pervenire alla verità. Giudizi che coinvolgevano anche il “genere” romanzo, non più inteso in senso letterario, ma come “specchio” e “documento” di quel rapporto “uomo-scrittore” che mirava a unire i relativi concetti di “vita” e “letteratura” sovvertendo appunto le regole stagnanti: il disagio e la crisi dell'esistere “non” potevano certo essere offuscati dalla normalità di uno “stile” e dalla istituzionalità della “letteratura”. Una prosa non d'arte e un atteggiamento anti-letterario: solo così si potevano decodificare le svariate sfaccettature dell'animo nel suo tempo. L'uomo e il suo “io” non si possono classificare (ricordiamo il determinismo ambientale-ereditario del naturalismo) in quanto troppo sfumati e delicati sono i meandri dell'inconscio-subconscio, troppo labili le apparenze della psiche, troppo sfuggenti i flussi e riflussi della coscienza, inaccessibili i labirinti del nostro mondo interiore.

“Pensare” e “sentire”, questo sembra essere il modello letterario di Svevo: analizzare l'uomo nei suoi pensieri (“interno”) e nelle sue sensazioni (“esterno”) e unire le due componenti: quella enigmatica e misteriosa dentro di noi e quella palese e conoscibile fuori di noi, la componente simbolica con quella logica, la parte nascosta con la parte scoperta. In tal modo è possibile anche giustificare la teoria dell’“impersonalità”: «la quale – chiarisce Debenedetti – interpretata come la metafora di un'intima urgenza artistica significa che l'autore deve sentire il suo romanzo per nuclei narrativi tutti necessari, e già tutti conformati a ingranare tra di loro, senza che si producano quei vuoti, che l'artista deve colmare sostituendo la propria durata

alla durata dei fatti o dei personaggi: infatti alla fine il vegliardo Zeno *si accorgerà che gli manca un pezzo di vita!*».

Ma mi sia consentito richiamarmi a un'«originalità» che è altra da quella letteraria. Questo Zeno sospettoso, astuto e diffidente, soggetto e oggetto della sua indagine, che abolendo il tempo percorre a ritroso la propria vita (che crede «breve» e non «eterna») e assume comportamenti che vengono dall'interiorità, chi è? È un «uomo» (non un «superuomo») solo con la propria coscienza (la «coscienza della crisi») che scopre una realtà (altra) alla quale quella sua coscienza si oppone. Questo Zeno dal «dubbio perenne», uomo del «sogno», che dice che il mondo non è azione, ma malattia, che il destino è effimero (e tale il carattere della nostra realtà), che narra dell'inconsistenza dell'uomo, chi è? È il nostro fantasma che ci fa capire come l'«agire» e il «volere» equivalgono all'andare incontro alle delusioni e al dolore e l'individuo preferisce così ingannarsi sulla propria capacità di esistere per attenuare il disinganno. Se Zeno non è guarito vuoi dire che non aveva nessuna malattia e che ha passato la vita a soffrire (molto) per una malattia immaginaria, mentre un malato reale soffre (magari di meno).

Zeno, quindi, personifica la malattia e se ne deduce che se esiste la salute, non esiste Zeno, il quale esiste se esiste la malattia: si ha così spesso l'impressione, leggendo la *Coscienza*, che non ci sia nessuno a parlare e che siano gli stessi avvenimenti a raccontarsi da soli. Ma Zeno ama la sua malattia (anche quella presunta tale, in attesa di diagnosi nell'ultimo capitolo) e a forza di parlare di malattie per tutta la vita deve pur finire per averne una (e protesterà quando saprà di «non» essere malato). La ama al punto tale che la sua malattia si trasformerà in «salute solida, perfetta». È quindi un malato che non «può» guarire (altrimenti mancherebbe l'oggetto della scrittura) e non «vuole»: «perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello che essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione» (parole di Zeno⁶) e poi è estremamente pericolo-

⁶ Cfr. I. Svevo, *Carteggio*, lettera a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927, Milano, dall'Oglio, 1965, p. 243.

so rivelare, nel tentativo di guarirlo, come uno è fatto dentro. Zeno (nonostante sia quello delle bugie, delle menzogne, delle invenzioni, dei sogni) sa anche, nella sua saggezza, che l'uomo ha contaminato l'universo e la vita fino alle "radici", violando le leggi della natura, in quanto «s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinato l'aria», impedendo «il libero spazio» per vivere secondo i suoi fini. Se l'animale-uomo-animale è riuscito a sovvertire tutto, vuol dire che potrebbe anche fare di "peggio" cercando e asservendo «altre forze»: una "minaccia" possibilissima dal momento che un gran "numero di uomini" occuperà tutta l'"aria" e tutto lo "spazio" («Solamente a pensarci soffoco!», fa dire Svevo a Zeno il quale è affetto da uno stato patologico di claustrofobia e con la fissazione dei respiri affannosi) e quindi è inutile qualsiasi tentativo di rincorrere la salute, perché la malattia è nella stessa materia e quindi «non c'è cura che valga». La vita stessa è malattia (la malattia vita) dalla quale non si guarisce, perché è "mortale": una innegabile pista leopardiana: quella di Silvia, del «pastore errante», del «tedio» che assale. Ma è dolore la morte come la vita: «Grande mistero i due grandi dolori che chiudono a guisa di parentesi la nostra vita: quello della nascita e quello della morte» e «Strano che il fatto della nascita implichi il dolore e la morte», si legge nelle *Pagine di diario e sparse*⁷. Affermazioni di Svevo che ci segnalano "dietro" lo sfondo della *Coscienza* (e "dentro", nel profondo dell'animo di Zeno) ancora la grande lezione del Recanatese, del – per fare qualche doverosa citazione – «funesto a chi nasce il dì natale» o «dell'abisso orrido, immenso» dove l'uomo («vecchie-rel bianco») «precipitando, il tutto obblia» o di un "destino" di cui uno non sa consolarsi o della "vita" che «è male» (e già malattia) in quanto vita o, infine, della tragica domanda senza risposta: «a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo, conservata con danno con morte di tutte le cose che la compongono?». E non possiamo non ricollegare a questa idea anche il "pessimismo cosmico" di Svevo che dà a Zeno la visione di quelle «forze sregolate della natura» accumulate prima e scatenate poi: una natura ancora leopardianamente ne-

⁷ Cfr. Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, cit., pp. 838 e 817.

mica (fino alla *Ginestra*) e alla cui mercé l'uomo, non potendo fare nulla, passivamente è esposto. Per non dire della distruzione dell'ordine della Natura (nello *Zibaldone*).

Tanto vale allora, anche qui, la distruzione totale, un "cataclisma cosmico". Ma per questa catastrofe finale evocata da Zeno (Svevo) dobbiamo ricorrere sempre a Freud: la "pulsione di morte" (che a pensarci bene accompagna Zeno per tutta la vita) si stacca dalla propria persona e manifestandosi come "pulsione di distruzione" si dirige contro il mondo esterno e contro altri esseri viventi ("pulsione di aggressione"). Si ricordi il particolare della strana "cura" inventata da Zeno per le sue "vertigini", "cura" che in realtà svela la sua vera psicologia: augurare le disgrazie agli altri per liberarsi delle proprie ansie, cercare la tranquillità nei malanni altrui. Al destino quanto mai incerto dell'uomo, al suo tragico futuro, alla sua vita mortale, alla profetica distruzione ecologica, al negativo progresso tecnologico, all'evoluzione che condanna sempre più l'individuo, alla tragica malattia che ha colpito le radici della vita, all'universo malato, alla fine dell'uomo e quindi della Storia... a tutti questi angosciosi interrogativi e agli altri che ne potrebbero derivare Zeno non dà alcuna risposta, Svevo non trova alcuna soluzione. Solo l'eco di un'inaudita esplosione che nessuno sentirà perché tutti moriranno all'istante e una terra polverizzata si riformerà in una nuova galassia asettica. Svevo, come tanti (per i quali rimando alla mia citata curatela: Zola, Anatole France, Paul Bourget, soprattutto Flammarion con *La fine del mondo*) usa così nella *Coscienza* il clamoroso tema della Bomba. Bomba fine del mondo, bomba freddo oggetto-ordigno meccanico (uno dei tanti congegni mentali di Zeno) apportatore di potenza (al suo possessore) e di morte. Un ordigno-feticcio che finirà per distruggere colui che la possiede, il quale con la morte si realizzerà completamente come soggetto-oggetto di distruzione. Una bomba umanizzata con la sua ipotesi di purificazione e rigenerazione dell'umanità: una bomba che è inizio della fine e, nello stesso istante, fine dell'inizio. Un'immagine di morte che s'aggira sulla terra e nell'universo e non è più la morte di un individuo singolo ma è la catastrofe totale, il progetto apocalittico della mente malata dell'uomo. La terra così sprofonderà nel vuoto

e sarà una morte diversa perché collettiva: tutti moriranno con “lui” per realizzare quell’“istinto di morte” che Zeno ha sempre avuto, perché nessuno dovrà sopravvivergli, perché non c’è ormai più nulla da fare, tutto è inutile e vano. Bisogna riportare tutto a zero per una palingenesi, un ritorno ai tempi primitivi (primitivismo): un disastro dal volto “umano”. E dopo? Il ciclo ricomincia⁸. L’Alfa e l’Omega, il primo e l’ultimo, il principio e la fine, luce e ombra, e viceversa.

Quasi un finale fantascientifico in questa primordiale nebulosa errante nel cosmo dalla quale si rigenererà la vita “priva di parassiti e di malattie”. La terra ritornerà globulo originario da cui aveva avuto la forma dal *big bang* primitivo, anche se sono avvertibili echi di “ordigni”, “macchine”, “nuove armi”, “nebulose primordiali degli elementi” e “vortici polverulenti”, “distruzioni vertiginose”, “smaterializzazioni” e “disgregazioni”, “annullamento della materia” e “tonfi sordi” nel nulla... ricordando anche gli “ordigni” di cui Svevo parla in *L’uomo e la teoria darwiniana* e in *La corruzione dell’anima* nei *Racconti. Saggi. Pagine sparse*.

Così un silenzio straziante di morte si espande in questo universo disintegrato: il silenzio del “nulla” (Schopenhauer), il silenzio della Natura di fronte alle domande piene di sofferenza e di dolore dell’Islandese o quello della morte come «fine necessario della vita» (Leopardi). E del Recanatese non è possibile non ricordare la fine del mondo (con analogo “silenzio”) dell’*explicit* del *Cantico del gallo silvestre*:

[...] Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell’esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

⁸ Non dimentichiamo le affermazioni di Svevo sulla «morte catastrofica» o sul procedere della vita «di catastrofe in catastrofe» nel saggio *Ottimismo e pessimismo*, in Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, cit., pp. 644-648.

La finale distruttiva evocata da Zeno porterebbe subito a pensare anche a una oscura visione apocalittica neotestamentaria (San Giovanni)⁹ la quale del resto riprendeva e seguiva immagini di un genere letterario chiamato appunto “apocalittico” che si trova usato già nell’Antico Testamento (oltre che in molte parti del Nuovo). Casomai bisognerebbe considerare (pensando all’ebreo Ettore Schmitz) che era un genere assai sviluppato nella letteratura apocrifa giudaica e vicino a quello profetico, con la differenza tra un profeta che riceve una visione divina e la trasmette oralmente e la “visione” di un autore che la mette per iscritto. Nonostante, quindi, certi echi biblici e quell’arrampicarsi di un uomo al centro della terra (dove per altro Dante aveva posto il suo Satana) per causare un’esplosione che nessuno udrà o il finimondo («il cielo che si ritira come un rotolo che s’avvolge») o tutti gli altri segni comuni a una letteratura apocalittica.

È possibile, infine, ritrovare il tema sveviano della distruzione totale con una più sconcertante analogia, anche nel finale de *L’Imperio*, il romanzo postumo (1928) di De Roberto che doveva dare continuazione a *I Viceré* (1894). Il soliloquio-invektiva, nell’ultimo capitolo de *L’Imperio* (il nono), del protagonista Federico Ranaldi (un altro Zeno Cosini) che auspica la fine del genere umano a opera di «biofobi» (quelli che odiano la vita) e di «geocasti» (quelli che faranno saltare a pezzo a pezzo il mondo) e scriveva:

[...] Mai, mai, mai, qualunque cosa si tenti, qualunque mutamento si compia, qualunque rivoluzione trionfi, i mali sociali (non) scompariranno, come non scompariranno i mali morali, come non scompariranno i fisici, manifestazioni particolari del male infinito ed eterno. L’esistenza della materia è anch’essa un danno, le infime forme vitali che nascono dalla concezione di un corpo umano sono anch’esse dolenti; ma il sentimento di sé, la memoria, il giudizio, il pensiero, la passione, tutti i tormenti della psiche sono finiti. [...] Quando la vita si rivela quella che è, tutta una crisi verso la morte [...] allora la morte sarà un beneficio per tutti, per i soffe-

⁹ Forse indirizzati dallo stesso Svevo che in una pagina del *Diario* scrive: «[...] Con l’età mi son fatto molto pratico. Non studio più l’Apocalisse ma dedico ogni giorno qualche ora a studi di Economia Politica». La citazione è in Svevo, *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, cit., p. 839, ma si veda anche G. Mazzacurati, *Dentro il silenzio di Svevo*, in *Stagioni dell’apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 248n.

renti che non soffriranno più, per i gaudenti che non vedranno la fine del gaudio loro. Come gli anarchici d'oggi, essi si chiuderanno in luoghi remoti e segreti, a preparare, coi più potenti mezzi della chimica futura, strumenti che [...] ridurranno in polvere tutto [...] e non lasceranno un solo ferito, e neanche un solo cadavere intatto, ma faranno sparire tutti i corpi viventi¹⁰.

Per non dire ancora, circa mezzo secolo dopo, di un libro come *Dissipatio H.[umani]G.[eneri]* di Guido Morselli e del suo ironico, ipocondriaco, fobantropo protagonista (sopravvissuto alla scomparsa del genere umano “volatizzatosi” in una silenziosa apocalisse) che aspetta e guarda rinascere a poco a poco la natura da quella “strana eternità” per un mondo alternativo dopo l’annichilimento dell’umanità.

Allora l’apocalisse probabile può diventare possibile e la cosiddetta “fine del mondo” non è altro che l’ultimo atto di un’esplosione liberatrice dell’uomo, di tutti gli uomini. L’“illusione di vivere” soccombe schiacciata dal “male di vivere”, la ragione cade «sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni». Dentro di noi cova una mostruosa pulsione di distruzione totale che “desidera” il sacrificio della “macchina universo” e che possa “finalmente” liberarci, una volta disintegrata, dagli ingranaggi di quel “male di vivere”, dall’angoscia degli interrogativi senza risposta. Zeno allora è malato e la sua malattia si estende all’universo? O anche l’universo è malato “come” Zeno o “perché” Zeno è malato? Il nostro è dunque il peggiore dei mondi possibili e la storia non è né progresso né perfezione e la nostra volontà è condizionata dal meccanismo di ciò di cui si ha bisogno e di ciò che ci manca: molti pensatori sembrano stagliarsi dietro quest’ultima “speranza” (mancata) di Zeno. La salute allora – riprendendo il nostro discorso – è in superficie, la malattia è nel profondo. Per non dire di Nietzsche, irrazionalista e dell’“eterno ritorno”, che agganciandosi al pensiero greco (Pitagora, Orfici, Stoici...) ammetteva un ciclo eternamente rinnovantesi nelle vicende dell’universo e che aveva affermato¹¹

¹⁰ Si cita l’edizione F. De Roberto, *L’impero*, in Id., *Romanzi novelle saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1353-1376, *passim*.

¹¹ Per questi riferimenti al pensiero nietzschiano si rimanda all’edizione di *Così parlò Zarathustra*, presentazione di R. Cantoni, Milano, Mursia, 1965, pp. 5-10, *passim*.

che il “vero” e solo mondo era quello «falso, crudele, contraddittorio, corruttore e senza senso» e che «noi abbiamo bisogno della menzogna per vincere questa verità, cioè per vivere»: ovvero Zeno. Anche se, prima di Nietzsche – conviene ancora ricordarlo – il Leopardi aveva individuato i caratteri “negativi”, “imperfetti”, “contraddittori”, “crudeli”, “irregolari”, della nostra mostruosa “esistenza” (= mondo), affermando che ormai nessuno credeva più, nel suo intimo, alle maschere e ai travestimenti che simulano e dissimulano la verità.

Per di più Zeno, col suo senso di inquietudine e di precarietà, nel suo domani senza certezza (che ci ricorda il Magnifico) e nel suo *carpe diem* (che ci riporta a Orazio), ha capito l’insicurezza dell’esistenza e, in particolare, l’infruttuosità della vita virtuosa, che poi sarebbe quella della rinuncia. Nella sua visione epicurea l’uomo sta dietro al principio del piacere, anche se questa scelta suona terribilmente immorale (direbbe Freud) per la morale (il moralismo) comune. Così è l’“emarginato” Zeno alla ricerca continua dell’“innocenza” e l’“antieroe” Zeno (questo personaggio “nuovo”) è l’altra “novità” (accanto alla tecnica di scrittura e al modo di concepire il romanzo nella sua struttura) di Svevo: “novità” (e non sperimentalismo o avanguardismo) perché è l’uomo della “crisi d’identità”, di una realtà “diversa” (quella della malattia e non della salute) e “negativa” (la “decadenza”), non più “positiva”. Cosicché l’ordine è nel disordine, la certezza nell’incertezza, la funzionalità sta nella disfunzione, la salvezza è nella distruzione (salutare) dell’universo, la serietà è nell’ironia, la qualità nella mancanza di (“senza”) qualità, la virtù è nel vizio, la bellezza è nella bruttezza, stare con la moglie è stare con l’amante (e viceversa), la verità è nelle bugie (e Zeno dice le “bugie”), la decisione nel dubbio... e via dicendo in un’altalena che non ha fine: una concezione totalmente rovesciata del mondo, perché è dentro di noi che siamo liberi, fuori siamo prigionieri. *La coscienza di Zeno* è veramente, come disse Montale, il «poema della nostra complicata pazzia contemporanea»¹². E per questa “morta coscienza” Svevo (chiunque esso sia, o Zeno o Schmitz) non ci ha lasciato neanche la speranza

¹² Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, cit., p. 79.

consolatoria di una preghiera: «Quando non si è pregato tutta la vita non serve all'ultimo momento»¹³. Così Zeno, gli altri personaggi e gli ambienti (teatro della sua "storia") simboleggiano, nello stesso istante, sia l'uno sia l'altro di questi aspetti, i quali costituiscono l'ambiguità della *Coscienza*. E che cosa fosse veramente stato, Svevo-Zeno se lo chiedeva ne *Il vegliardo*: un interrogativo che getta ancora un'altra luce sulla *Coscienza* e sull'intera struttura del libro.

Riporto il più ampio passaggio che contiene l'interrogativo e che getta un'altra luce sulla *Coscienza* chiarendo la struttura che Svevo ha costruito e, soprattutto, il ruolo che la scrittura ha avuto per lui (Zeno) tanto da voler scrivere ancora:

Con questa data [il pezzo intitolato *Le confessioni del vegliardo* porta la data 4 aprile 1928; lo scrittore morirà in ottobre] comincia per me un'era novella. Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe da parte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte della mia vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla orrida vita vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura ma si ripeterà si correggerà si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata, con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno uguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. *Io voglio scrivere ancora* [il corsivo è mio]. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda¹⁴.

¹³ Ultime parole dello scrittore prima di morire. Cfr. L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, prefazione di E. Montale, Milano, dall'Oglio, 1976, p. 160.

¹⁴ Cfr. I. Svevo, *Il Vegliardo*, ed. critica a cura di B. Maier, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1987, pp. 79-80.

Una «vita letteraturizzata», ovvero la vita che diventa letteratura, e «che viene risucchiata e man mano sostituita dalla sua descrizione» con la conseguente possibilità che non esistono più le tracce di Zeno da seguire e «di riconoscerle false, costruite appositamente per mettere fuori strada l'analista» e che quindi sulla letteratura intesa come un «muro» invalicabile, dietro il quale «non c'è nulla, perché quello che c'era è stato distrutto» e che «Zeno non esiste più» ma «esiste solo colui che è stato descritto al suo posto».

In questa “confessione” di un comportamento diverso o che ha subito un cambiamento dalla giovinezza alla maturità (con conseguente revisione da parte di Zeno, ormai maturo e ravveduto sotto l'egida dell'errore, di quello che era invece il comportamento di uno Zeno giovane) ci sembra di vedere un richiamo della *mutatio animi* che da Orazio («Non sum qualis eram», “Non sono più chi ero-Non sono più quello di una volta”, in *Carmina*, III, 3) giunge al Petrarca del *Canzoniere* («Quand'era in parte altr'uom da quel ch'ï'sono», nel sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*).

Ma anche dell'“ansiosa speranza del futuro”, il minaccioso e pauroso futuro che incombe sull'uomo, che s'insinua nel tempo misto di Zeno (questo *alter ego* di Svevo) si leggerà “a posteriori” nelle pagine del *Vegliardo*. Quelle righe sulla “caduta del futuro” mi sembrano l'unica “conclusione” possibile:

[...] raccontandola, la vita si idealizza ed io mi accingo ad affrontar tale compito una seconda volta, tremando come se accostassi una cosa sacra. [...] C'è però una grande differenza fra lo stato d'animo in cui altra volta raccontai la mia vita e quello attuale. La mia posizione s'è cioè semplificata. Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un *tempo misto* come è il destino dell'uomo¹⁵.

Quale è, dunque, la semplificazione? È in quel: «Io voglio scrivere ancora?», in quella “carta-carte” dove mettere “tutto” se stesso? Perché continuando a scrivere: «Avrò la sorpresa – scopre Svevo – di trovare me che qui descrivo molto differente da colui che descrissi anni or sono», perché «la vita, benché

¹⁵ Ivi, pp. 20-21.

non descritta, lasciò qualche segno», mancando «quegli sciocchi rimorsi, quelle spaventose paure del futuro», quell'«ansiosa speranza del futuro». Così: «È quel futuro quello che io vivo»: affermazione che per lui il mondo continuava (le antiche cose ritornano), oltre la catastrofe totale e la scomparsa del tutto («Senza più pensare però all'Apocalisse: “Scomparevo e il mondo continuava...”»)¹⁶, anzi ora Svevo “deve” scrivere «mentre prima la penna in mano [lo] avrebbe fatto sbadigliare». L'operazione scrittura, solo con la quale è possibile sopravvivere e diventare “vecchio”, ha «pur avuto un effetto salutare» e perché «vivendo tanto si guarisce di tutte le malattie».

¹⁶ Cfr. G. Mazzacurati, *Teresina, la luce, l'Apocalisse di Zeno*, in *Stagioni dell'apocalisse*, cit., p. 277. Dopo la fine del mondo, si legge nell'*explicit* del libro di Flammarion, a un universo che passerà un altro succederà e sempre lo spazio resterà popolato di mondi e di stelle, di anime e di sole e l'eternità continuerà sempre: «Car il ne peut y avoir ni fin, ni commencement».

Claudio Gigante

Zeno nella tradizione del moderno

1. *Scienza e sentimento*

Negli appunti privati, noti con il titolo *Del sentimento in arte* e affidati a un quadernetto edito soltanto nel 1954, uno Svevo appena ventiseienne ragionava intorno al problema della comprensione dell'arte, auspicando in conclusione che non dovesse imporsi né una lettura puramente sentimentale né un intransigente approccio "scientifico", perché nella «persona colta» il sentimento si «conforma» al «gusto» della propria «epoca» senza adattarvisi «rigidamente»: «Descartes lasciò detto che l'uomo sa di essere perché pensa, Auguste Comte, invece, il fondatore del positivismo moderno, asserì che sappiamo di essere perché sentiamo. Credo che meglio di tutti saprà di vivere chi sente la verità di tutt'e due le prove» (TS, p. 847)¹.

Siamo al tempo delle prime prove letterarie a noi note: *Una lotta* vede la luce nel gennaio del 1888, quando è da poco iniziata la gestazione di *Una vita*, stampata nell'autunno del 1892. Che la questione affrontata fosse rilevante per Svevo è dimostrato dalla relazione problematica che caratterizza la prima stagione della sua narrativa con la cultura filosofica: sia il breve racconto che il romanzo di esordio, se propongono in prima istanza la storia di sentimenti frustrati e conflittuali, sono anche degli scritti "a te-

¹ Per gli scritti di Svevo cito dall'edizione di *Tutte le opere* diretta da M. Lavagetto (Milano, Mondadori, 2004): *Romanzi e «Continuazioni»* [R], a cura di N. Palmieri e F. Vittorini; *Teatro e Saggi* [TS], a cura di F. Bertoni; *Racconti e Scritti autobiografici* [RSA], a cura di C. Bertoni. Per il suo epistolario da *Lettere* [L], a cura di S. Ticciati, Milano, il Saggiatore, 2021.

si”, “significanti”, in cui l’apparente dimensione individuale della sconfitta s’inscrive in una vicenda esemplare. Lucidamente, riassumendo molti anni dopo il proprio percorso intellettuale nel *Profilo autobiografico*, Svevo avrebbe riconosciuto in *Una vita* l’intento di inquadrare la «debolezza» (l’abulia, l’inettitudine) di Alfonso Nitti «in qualche teoria» (RSA, p. 803); in modo analogo, in una nota lettera a Valerio Jahier dello stesso periodo, a proposito del primo romanzo Svevo avrebbe scritto che fu «fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer»: impostazione che avrebbe condizionato negativamente l’epilogo, paragonato alla freddezza di un sillogismo (L, p. 1159). A distanza di tempo, di *Una vita* l’autore coglieva il tratto “sperimentale” – nell’accezione dello scritto-manifesto di Zola, *Le roman expérimental* (1880) – rilevandone nel contempo il limite: la conclusione del romanzo – la «rinunzia» e il conseguente suicidio di Alfonso Nitti, evocato, come in una tragedia antica, senza essere direttamente rappresentato – gli appariva probabilmente già inscritta, come la premessa di un sillogismo, nelle prime pagine. È una lettura condivisibile: il riconoscimento da parte di Alfonso, nel finale, della propria “incapacità” «alla vita» (R, p. 395) è la presa d’atto di un’estraneità dal corpo sociale che il protagonista aveva denunciato, senza trarne ancora le conseguenze, nella lettera alla madre che funge da *ouverture* del romanzo. *Una vita* si apre con un desiderio di fuga dalla città – un’ambigua volontà di rinunzia all’apparente progresso civile che non sarebbe però da disprezzare in condizioni economiche diverse² – a favore di un ritorno a una dimensione primigenia, campestre («Ti aiuterei nei tuoi lavori, lavorerei magari anche il campo [...]»; R, p. 6), per chiudersi con la consapevolezza che non c’è ritorno possibile, non c’è altra fuga che quella dalla vita stessa:

[...] si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L’abbandonava senza rimpianto. Era la via per divenire superiore ai sospetti e agli odii. Quella era la rinunzia ch’egli aveva sognata. Bisognava distruggere quell’organismo che non

² Il rinvio implicito è alla lettura proposta da G. Mazzacurati, *Un «jeu de trompe-l’œil»: la lettera alla madre* (1974), in Id., *Stagioni dell’Apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, introduzione di M. Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 167-183.

conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo (R, p. 395).

Lettore sottile di Schopenhauer (e suo personalissimo interprete), Svevo sapeva che se il suicidio costituisce per il filosofo un estremo tentativo di affermazione della propria volontà – che distruggerebbe solo la realtà fenomenica dell'individuo senza intaccare l'essenza della vita³ –, l'abbandono alla morte (come può considerarsi, nel caso di Alfonso, il lento soffocamento prodotto dagli effetti della combustione del carbone), dopo avere riconosciuto attraverso l'inevitabile dolore il vero volto dell'esistenza, sarebbe l'unico modo, per il comune mortale, di “negare” la volontà di vivere⁴. Alfonso, abulico e antieroico (un anti-Werther o un anti-Ortis), chiosa Svevo nel *Profilo autobiografico*, «doveva essere proprio la personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione» (RSA, p. 801).

L'esperimento “sociale” di *Una vita* nasceva da presupposti non direttamente riconducibili alle poetiche dei Naturalisti, anche se a distanza di anni il romanzo poteva forse sembrare all'autore un'«inchiesta», uno «studio»⁵, sul destino e il comportamento

³ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, Milano, Mondadori, 1989, pp. 557-562; vd. anche *Supplementi*, ivi, pp. 1340-1403. Nel frammento *Ottimismo e pessimismo*, scritto prima del 1903, Svevo, seguendo tale impostazione, scrive che il pessimista (s'intende un seguace del pensiero schopenhaueriano) non può nemmeno uccidersi, perché «crede che questa stessa vita sia eterna e non si possa sfuggirne in nessun modo e considera perciò il suicidio quale un palliativo» (TS, p. 878).

⁴ «[...] per la maggior parte degli uomini, questo [il dolore] è l'unico sentiero della redenzione. Il dolore, il dolore sentito, non quello semplicemente conosciuto [...]. Allora vediamo che l'uomo, dopo aver salito ad uno ad uno i gradini di un'angoscia sempre crescente, dopo aver lottato con tutta l'energia, mentre è ormai arrivato all'orlo della disperazione, rientra d'improvviso in sé, riconosce se stesso e il mondo, si impone una metamorfosi radicale, si eleva al disopra di sé e della sofferenza, e come purificato e santificato da quest'ultima, rinuncia volontariamente, con una calma, una beatitudine, un'elevatezza di spirito che nulla può turbare, a tutto ciò che prima bramava [...] e attende con gioia la morte. La negazione della volontà di vivere, la redenzione, si sprigiona come un guizzo dalla fiamma purificatrice del dolore» (Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 549-550). Cfr. C. Gigante, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020, pp. 123-129, dove si propone un'interpretazione sensibilmente diversa rispetto a quella proposta da L. Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di «Una vita»*, 2ª ed., Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 114-135.

⁵ Si riecheggiano qui due termini chiave del saggio *Le roman expérimental*

del provinciale ambizioso, ma “inetto” e attardato, a contatto con un *milieu* altoborghese.

Invece in *Senilità*, leggiamo ancora nel *Profilo*, non ci sono «propositi di filosofia» (RSA, p. 805); il secondo romanzo è infatti, spiega Svevo a Jahier, «il più ingenuo» dei tre: “ingenuo” non in un’accezione negativa, ma nel senso di “semplice”, privo di sovrastrutture e di significazioni seconde⁶ – con l’eccezione dell’epilogo, da cui non a caso Joyce vedeva l’abbrivio de *La coscienza di Zeno*⁷. Riapprodando alla scrittura in pubblico dopo un quarto di secolo, Svevo optò per un ritorno alla forma “significante” di *Una vita*, evitando tuttavia di comporre un romanzo sotto l’influsso di una sola «luce»: se *La coscienza di Zeno* non esisterebbe senza quell’avvenimento «letterario» che «allo Svevo parve allora scientifico» (ivi, p. 809) – l’«incontro con le opere del Freud» –, bisogna tuttavia aggiungere che il terzo romanzo è ricco di suggestioni diverse e non si presta a una lettura univoca.

Il pensiero di Freud – come in altra misura la filosofia di Schopenhauer e quella di Nietzsche – costituisce uno stimolo costruttivo, oltre che uno strumento conoscitivo: ma chi ha provato a riconoscere nella *Coscienza* un romanzo a tesi – riproponendone, ad esempio, una lettura limitativa come quella della parodia della psicoanalisi, che investirebbe tanto l’autore che il personaggio narratore – ha finito per travisarne lo spirito “aperto” e la polisemia di una struttura composta, come ha scritto da par suo Mario Lavagetto, da «una serie di linee che si intersecano e si allontanano per tornare a incontrarsi, magari rispettando le nostre previsioni, ma senza conferire a nessuna di esse una rassicurante certezza»⁸. Se

(1880) di Émile Zola (Paris, Charpentier, 1890, in particolare le pp. 32-37).

⁶ Accettare l’idea dell’“ingenuità” non significa però credere alla storiella che *Senilità* sia un romanzo «scritto per essere letto ad Angiolina ed educarla» (L, p. 1159).

⁷ Cfr. la lettera di Joyce a Svevo del 30 gennaio 1924, in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Commène, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, dall’Oglio, 1965, p. 29.

⁸ M. Lavagetto, *L’impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 106. L’intento parodico come chiave d’interpretazione privilegiata è spesso presente nella critica sveviana: un esempio recentissimo in tale direzione è il saggio di Beatrice Stasi, *Ada e/o Augusta? Svevo, Schopenhauer e la «santa monogamia»*, in «*La coscienza di Zeno* un secolo dopo», a cura di C. Gigante e M. Palumbo, Napoli, Loffredo, 2023, pp. 155-170. Un corollario di questa lettura è l’idea che la diagnosi

Zeno si prende gioco del dottor S. e della sua terapia, se Svevo mette in scena un nevrotico che dileggia il medico pur di non accettare una diagnosi indigeribile, non possiamo considerare sullo stesso piano i sentimenti dell'autore e del suo personaggio. O per meglio dire: non possiamo rifletterli meccanicamente, come nell'apparente trasparenza di un sistema di vasi comunicanti. Il tratto irridente è nel testo ma investe tanto la psicoanalisi (una «sciocca illusione», una «ciarlataneria»; R, pp. 1049 e 1062) e l'analista («quel bestione», quell'«istericone»; R, pp. 1058 e 1061) tanto le patetiche strategie di resistenza del paziente: sta al lettore cercare altre strade ed evitare di assumere come significante ed esclusivo il punto di vista di uno dei due. Senza trascurare un particolare narrativo: è nell'ultimo capitolo che leggiamo del tentativo di Zeno di prendersi gioco del suo analista, attraverso la finzione di un sogno (o per meglio dire: della continuazione di un sogno) dove figurano stipati quegli elementi che, secondo il paziente (lettore annoiato di un «trattato di psico-analisi»; R, p. 626), il dottor S. si attenderebbe. Ma, nella finzione narrativa, a differenza dei precedenti, quel capitolo non ha, mentre viene scritto, come destinatario l'analista: non possiamo dunque leggergli l'intenzione di farsi beffe del medico che deve leggere il memoriale. Vi è piuttosto il ragguaglio a se stesso di un deliberato tentativo di ingannarlo, che ha avuto un esito non previsto: il racconto del sogno finto – culminato con la scena artefatta di una suzione del piede sinistro della madre – ha provocato nel paziente la sensazione, vera, del vomito (il segno tradizionale dell'isteria, della nevrosi). Lo insegnavano i teorici formalisti del Cinquecento: non è falso «quel che significa», perché in una finzione non va ricercato un resoconto realistico, ma una verità di secondo grado. Per dirla con le parole del giovane Jung, ancora legato a Freud: «La menzogna è fantasia. E noi ci occupiamo di fantasie»⁹. Mentendo, Zeno confessa quel che non potrebbe ammettere se provasse a dire, se la conoscesse, la verità. *Per viam negationis*: era già la strada

edipica del dottor S., indotta volutamente da uno Zeno sin dall'inizio manipolatore e irridente, sia «poco originale» (ivi, p. 157). E lo sarebbe, in effetti, se fosse proposta in un romanzo, oggi. Torno sulla questione nel paragrafo 7.

⁹ C.G. Jung, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, in Id., *Freud e la psicoanalisi*, a cura di L. Aurigemma, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, pp. 109-242: 154.

dell'apofatismo percorsa dai mistici neoplatonici, con l'idea che per cogliere il vero si dovesse passare per la sua negazione.

2. *Arricciare il naso, corrugare la fronte. La scrittura "riflessiva"*

«Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità» (R, p. 625). Così il dottor S. nella *Prefazione*.

Eppure, provare a raccontare la propria vita era anche secondo Freud una tappa preliminare. Lo spiega nell'introduzione a uno dei casi clinici più noti, quello di Dora:

Io inizio [...] il trattamento chiedendo al paziente di raccontarmi per intero la storia della sua vita e quella della sua malattia; ma le informazioni che ne ricavo non sono mai sufficienti a lasciarmi anche soltanto intravedere una via per raggiungere la soluzione del caso. Questa prima relazione che il paziente mi fa è paragonabile ad un fiume impraticabile, la cui corrente sia continuamente interrotta da secche, scogli, banchi di sabbia; sicché non posso non meravigliarmi di come certe autorità in materia riescano a produrre documentazioni di casi di isteria così pulite e precise, mentre è un fatto che i pazienti sono incapaci di fornirci dati attendibili su loro stessi. Essi possono certamente offrire al medico una serie di notizie circostanziate su questo o quel periodo della loro vita, ma a questo seguiranno delle zone di vuoto mnestico, in cui ci scontreremo con grosse lacune e grossi problemi irrisolti, e ancora delle zone completamente in ombra, prive di qualsiasi utile elemento di documentazione¹⁰.

Se accettiamo l'idea che il punto di riferimento principale per Svevo, in ambito psicoanalitico, sia stato Freud (letto in modo cursorio, parziale, mediato; piegato ai propri fini narrativi come già era accaduto al pensiero di Schopenhauer), se accettiamo l'idea che il dottor S. sia uno scolaro di Freud che ha mandato a mente la lezione un po' in fretta, con quel tasso di semplificazione e di radicalizzazione che è abbastanza comune nella figura del discepolo, la «novità» che farà arricciare il naso agli «studiosi di psico-analisi» non può essere il racconto di alcune fasi della

¹⁰ S. Freud, *Il caso di Dora. Frammento di analisi di un caso di isteria* (1901), in Id., *Opere 1905-1921*, 3ª ed., a cura di P. Stampa et al., Roma, Newton Compton, 2002, pp. 13-85: 18.

propria vita, che costituisce una tappa ineludibile, ma la sua forma per iscritto: una forma che implica non più la semplice auto-osservazione in uno stadio prossimo al dormiveglia, ma un vero e proprio processo di auto-riflessione che genera un'inconscia rimozione di pensieri, idee, ricordi.

In una pagina della *Interpretazione dei sogni* Freud distingue per l'appunto tra l'atteggiamento di chi riesce a osservarsi in una condizione di semi-incoscienza, abbassando gli argini e le difese, e quello di chi al contrario riflette su se stesso; la mimica di quest'ultimo è riconoscibile, la sua «espressione» è «tesa», la sua «fronte corrugata».

Freud dice proprio così: «die in Falten gezogene Stirn des Nachdenklichen»¹¹ («la fronte corrugata della persona che riflette»).

Ma se ci pensiamo, questa è proprio la mimica di Zeno come ci viene descritta nel *Preambolo*, nel secondo capitolo del romanzo, nel momento in cui, non a caso, egli ha afferrato la matita per iniziare a scrivere di sé: «Ecco che la mia fronte *si corruga* perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso risorge ed offusca il passato» (R, p. 626).

Con la scrittura riflessiva, con la matita stretta tra le dita, con l'evidente tensione vissuta nell'atto di «trasporci» su carta, il passato si «offusca», il racconto diviene allora solo l'espressione della coscienza (non dell'inconscio). Della coscienza di Zeno per l'appunto.

3. Distanze

La *Prefazione* è il solo luogo nella *Coscienza* in cui l'editore fittizio del testo, il dottor S., interloquisce con il pubblico dei suoi potenziali lettori, ugualmente fittizi (delle persone che leggono le memorie di un loro contemporaneo, Zeno Cosini), provando a orientare il senso del racconto del suo paziente: la sua interpretazione può essere – del tutto o in parte – accettata dal lettore «reale», ma in ogni caso si situa a un livello intradie-

¹¹ S. Freud, *Die Traumdeutung* (1899), Leipzig und Wien, Deuticke, 1914, p. 78.

getico: perché la *Prefazione* è paragonabile nel contempo a un *accessus* e a una cornice.

Nella *Coscienza* la circostanza essenziale non è la finzione di due penne, il dottor S. e Zeno, ma la loro distanza, la vicendevole dichiarata antipatia: un orizzonte anche in questo caso anti-wertheriano o anti-ortisiano, un monumento potremmo dire al “vizio sconosciuto”. Come in *Una vita* e in *Senilità* il narratore prende sempre le distanze dai due protagonisti, smascherando la loro falsa coscienza, denunciando i secondi fini, ridicolizzando i loro gesti, qui il dottor S. suggerisce al lettore di non fidarsi della parola di Zeno e nel contempo lascia intendere che vi sia dell'altro: la condotta del «malato» non è esemplare, ma il suo racconto lo è; perché è precisamente nella finzione, nell'autorappresentazione orientata del proprio passato, che si può leggere la sua malattia¹². Introducendo il caso clinico di Dora, nella pagina citata più sopra, Freud osserva che «i pazienti sono incapaci di fornirci dati attendibili su loro stessi»¹³: credo che la famosa “inattendibilità” del narratore della *Coscienza* trovi qui la sua prima ragione d'essere.

Nella tradizione ottocentesca delle finzioni autobiografiche vi è un precedente di rilievo – al di qua beninteso della questione psicoanalitica. Si tratta dell'*Adolphe* di Benjamin Constant, che ha inizio con un *Avis de l'éditeur*: un uomo che ha conosciuto Adolphe in Italia e che è venuto tempo dopo, casualmente, in possesso del quaderno contenente «l'anecdote ou l'histoire»¹⁴ relativa a una parte della sua giovinezza. Mi è già capitato di segnalare altrove questo romanzo, naturalmente non ignoto a Svevo¹⁵. È uno di quei tanti libri, in relazione culturale con la *Coscienza* che non potremmo certo indicare come fonte precisa; ma è una delle tessere della letteratura europea ottocentesca sedimentate nel lungo discorso del secolo sulle condizioni della

¹² Perché Zeno, come ha osservato giustamente Eduardo Saccone, «non narra la sua vita, non scrive la sua autobiografia: narra invece della sua malattia» [*Commento a «Zeno»*. Saggio sul testo di Svevo (1973), Bologna, il Mulino, 1991, p. 68].

¹³ Freud, *Il caso di Dora*, cit., p. 18.

¹⁴ B. Constant, *Adolphe* (1816), prés. par J.-M. Roulin, Paris, Flammarion, 2013, p. 55.

¹⁵ Cfr. I. Svevo, «Il libro di don Chisciotte» di Edoardo Scarfoglio, in *TS*, pp. 1010-1014: 1014.

malattia morale: anche Adolphe è un “inetto” che non cerca e non trova una strada; vede nel padre un conformista ligio a una morale di comodo che mai potrebbe insegnargli qualcosa senza però dal canto suo sapere fare di meglio. Quando è lontano da Ellénore, la sua donna della “salute”, sembra un calcolatore cinico e insensibile; quando è in sua compagnia, un amante inesperto e appassionato. Ma giudicandolo sotto un'unica luce, avverte, ci s'ingannerebbe: «il n'y a point d'unité complète dans l'homme, et presque jamais personne n'est tout à fait sincère ni tout à fait de mauvaise foi»¹⁶. La mancanza di “unità”, ossia la sua costitutiva ambivalenza, contrappone Adolphe ai tanti eroi romantici portatori di passioni e valori assoluti: come Mattia Pascal o Zeno, il personaggio di Constant non è né coraggioso né pavido; è un giovane, per dirla con le parole di Paul Bourget nei suoi *Saggi di psicologia contemporanea*, che si analizza ossessivamente come un Narciso della propria miseria¹⁷. Nella postfazione, l'editore fittizio sottolinea la sua vanità patologica, «qui s'occupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait», «planant indestructible» in mezzo alle rovine che ha provocato¹⁸: che è poi anche la sensazione che prova il lettore alla fine del penultimo capitolo della *Coscienza*, dopo la morte di Guido e la partenza di Ada per l'Argentina.

Con riguardo alla *Prefazione* del dottor S., interessa però questa ostentata presa di distanza, questa mancanza di empatia tra l'editore fittizio e il narratore principale: una mancanza di empatia che è tuttavia, a sua volta, rispetto al pensiero dell'autore, una finzione (l'*Adolphe* è pur sempre, per dirla con una formula-titolo di Merlant, un *roman personnel*¹⁹). È una condizione che troviamo nella seconda parte di un altro libro fondamentale per la storia del genere, *Un eroe del nostro tempo*

¹⁶ Constant, *Adolphe*, cit., p. 72.

¹⁷ P. Bourget, *Sur l'esprit d'analyse dans l'amour: "Adolphe"* (1888), in Id., *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, éd. par A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, pp. 19-22.

¹⁸ Constant, *Adolphe*, cit., p. 144.

¹⁹ Cfr. J. Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette, 1905 (e, sulla sua scia, G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 231-232).

(1837-1840) di Michail Lermontov²⁰: anche qui vi è un personaggio-editore che pubblica, pur disprezzandolo, lo scritto autoanalitico di un giovane, l'ufficiale Pečorin. È un diario in cui dovrebbero riflettersi le “debolezze” e i “vizi” di un egocentrico privo di orizzonti morali, portato ad assecondare soltanto le proprie pulsioni.

I romanzi di Constant e Lermontov, che forse non dicono molto al lettore di oggi ma che erano moneta corrente nell'Ottocento, ci aiutano a inscrivere la *Prefazione* del dottor S. – che presenta con malcelato disprezzo un libro di memorie come una sorta di caso di studio – all'interno di una delle varianti di genere: delegando la prefazione a un editore fittizio incaricato di orientare in modo autonomo il senso del testo, l'autore lascia il lettore in mezzo al guado; potrà accontentarsi di un percorso di primo grado o avventurarsi in una ricerca, che darà esiti discutibili e non inoppugnabili (lo sanno bene i litigiosi interpreti de *La coscienza di Zeno*).

Il problema, insomma, sarà solo suo.

È un approccio diverso rispetto al “libro a tesi”, come può esserlo *Una vita* o *Le Disciple* (1889) di Paul Bourget, popolare (in quegli anni) finzione, parzialmente autobiografica²¹, che si apriva con un fervorino moraleggiante *À un jeune homme*, firmato dall'autore e pubblicato anche, separatamente, su «Le Figaro»: un approccio che separava in modo ufficiale l'intento morale dell'autore dal destino del principale personaggio narratore.

4. Verso il moderno

Svevo è uno scrittore “colto” con uno spiccato interesse per il pensiero moderno: una condizione non rara nella sua stagione, ma che colpisce sia per la varietà delle letture, aiutata dalla pos-

²⁰ Nella seconda metà dell'Ottocento viene tradotto in tedesco, francese, italiano.

²¹ La finzione autobiografica occupa la parte più significativa del romanzo, intitolata *Confession d'un jeune homme d'aujourd'hui*, che corrisponde circa ai 2/3 del testo.

sibilità di leggere direttamente i testi di lingua tedesca, sia per la capacità di piegare il suo eclettismo filosofico alle esigenze di un disegno narrativo.

Nelle presentazioni che Svevo propone di se stesso, negli ultimi anni di vita, la formazione letteraria prevale tuttavia su qualunque altro orizzonte: nel *Profilo autobiografico* troviamo menzionati, per il tempo dell'adolescenza trascorsa a Würzburg, Jean Paul, Shakespeare²², Turgenev e i classici tedeschi; poi Machiavelli, Guicciardini, Boccaccio, nella prima giovinezza, in concomitanza con l'inizio del lavoro in banca, a Trieste; quindi, con grande rilievo, De Sanctis, per l'«ordine» che gli avrebbe consentito di mettere negli studi da autodidatta, e il Carducci critico che gli avrebbe impedito di «amare» Manzoni. In relazione a *Una Vita*, si parla del «romanzo francese» – un'esperienza che appare ineludibile, in quegli anni, al punto da lasciare in ombra Manzoni – e in particolare dei «veristi francesi»: «Lesse molto, Flaubert, Daudet e Zola, ma conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal. Nelle sue letture disordinate si fermò lungamente al Renan. Però il suo autore preferito divenne presto lo Schopenhauer» (RSA, pp. 800-801).

Sono frasi note, che offrono non una mappa analitica ma delle tendenze precise. In primo luogo, Svevo traccia il quadro di una formazione europea dove la tradizione italiana ha un ruolo minore e mediato (non si parla di Dante, di Petrarca²³, di Ariosto o Tasso, neppure di Foscolo e Leopardi; o, perché no, di Nievo, che dopo il saggio crociano²⁴ e le varie ristampe delle *Confessioni d'un italiano*, non era più uno sconosciuto). A parte Boccaccio, né Machiavelli né Guicciardini sono d'altra parte dei narratori in senso stretto. Il secondo punto riguarda il peso della cultura fran-

²² Nel diario di Elio Schmitz, si ricorda l'intensa lettura di *Amleto* che avrebbe fatto perdere il sonno a Svevo al tempo del collegio (*Lettere a Svevo, Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1973, frammento s.d., p. 247).

²³ Cfr., nella stessa pagina del diario di Elio Schmitz, quel che si legge a proposito dell'amore del fratello negli anni di scuola per Schiller e Goethe: «Io vedeva con dispiacere che esso [Ettore] s'affezionava tanto alla letteratura tedesca, tralasciando affatto la letteratura italiana, ed una sera gli dissi che dovrebbe leggere un po' il Dante o Petrarca, che sono molto migliori dello Schiller e del Goethe. Mi rise in faccia. "Schiller è il più gran genio del mondo", mi rispose» (*ibidem*).

²⁴ B. Croce, *Ippolito Nievo*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1914, vol. I, pp. 131-135.

cese, con un significativo predominio di Flaubert, Daudet, Zola su Stendhal. Svevo dice «veristi francesi», pensando alla raccolta *Les romanciers naturalistes* di Zola, dove ai tre scrittori è dedicato un capitolo ciascuno. È una chiosa che non è superflua: perché questo è il mondo letterario di riferimento del primo Svevo (che se ne definisce non a caso «influenzato» per *Una vita*); e questo resterà a lungo il fondamento della sua cultura narrativa. Considerare i grandi naturalisti francesi come un ventaglio di libri marginali, in relazione allo scrittore triestino, sarebbe un errore gravissimo: dopo le letture di classici europei dell'adolescenza, la sua attenzione si sposta verso un canone moderno che continuerà a condizionarlo, pure se in forme più libere e mature, anche in seguito. In *Del sentimento in arte*, in pagine che tuttavia non erano concepite come un bilancio, sia pure acerbo, delle proprie letture, sono citati anche, fra altri nomi funzionali allo sviluppo del proprio assunto, i fratelli Goncourt. Il terzo punto riguarda la menzione, che rischia di passare in modo a-problematico ormai, tanto è divenuta familiare, di Ernest Renan e soprattutto di Arthur Schopenhauer. Ma notiamo che il secondo è definito il suo «autore preferito», senza che sia introdotta una distinzione terminologica rispetto agli uomini di lettere. È come cioè se i due pensatori chiudessero senza soluzione di continuità la galleria dei romanzieri, come se fossero dei narratori del pensiero. Definizione che per ampi tratti delle loro opere, dai *Dialogues philosophiques* dell'uno all'ultima parte del *Mondo come volontà e rappresentazione* dell'altro, sarebbe tutt'altro che improbabile²⁵. Filosofia e letteratura paiono dunque risultare due ambiti porosi, parte di un medesimo approccio: notiamo che della *Joie de vivre* di Zola, per esempio, nella recensione del 1884, Svevo propone una lettura di tipo concettuale cogliendo già, probabilmente, il presupposto anti-schopenhaueriano («lo scopo del romanzo», scrive, «è veramente di tesi e di polemica»; *TS*, p. 995); sul versante opposto, *La tribù*, di ispirazione socialista²⁶, è un apologo, un *conte philosophique* alla maniera di Leopardi o di Anatole France. Ma, a differenza di Leopardi,

²⁵ Di altro tipo è la menzione di Darwin in *Del sentimento in arte*: dell'«eroe del pensiero moderno» (*TS*, p. 841) si ricordano alcuni aneddoti biografici relativi alle sue esperienze di ricezione artistica (musica, letteratura).

²⁶ Sulla questione, cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 20-29.

Svevo, se s'interessa alla filosofia, lo fa da una specola letteraria, per dare forma diegetica al pensiero e nel contempo per "tradirlo" e "falsificarlo": un rapporto «fecondo» mai banalmente «imitativo»²⁷. È una considerazione che vale anche per i frammenti più tardi, quali *La corruzione dell'anima* e il cosiddetto *Apologo del Mammut*.

Uno spunto in questo senso troviamo ancora nel *Profilo*, quando la scoperta delle opere di Freud, come si ricordava poco fa, è definita un «avvenimento letterario» (RSA, p. 809). Nella frase è implicito un giudizio di valore sulle terapie freudiane: giudizio conforme a quello espresso, ma con non poche contraddizioni, in svariati scritti coevi²⁸. Ma il punto essenziale è l'idea del potenziale letterario, «più interessante» (L, p. 1150) di altri tentativi di indagine dell'inconscio, come Svevo spiegava a Valerio Jahier, a cui del resto aveva già scritto che Freud era un «Grande uomo» (stessa definizione altrove usata per Joyce²⁹), ma «più per i romanzieri che per gli ammalati» (L, p. 1146).

Sulla capacità di raccontare di Freud Svevo ha lasciato due diversi giudizi, in un'altra lettera a Jahier e nel cosiddetto *Soggiorno londinese*, che aiutano a capire quale fosse anche il suo modo di leggerlo:

Ricordo che sempre ammirai il Freud per la sua sincerità che gli permette di raccontare nella teoria del Sogno di un'altra sua lunga e costosa diagnosi su quell'Irma affetta di cancro. Non so davvero che cosa pensino di quella diagnosi i congiunti di Irma (L, p. 1158).

Non lo si crederebbe ma io amo dagli altri scrittori una lingua pura, ed uno stile chiaro e ornato. Secondo me il Freud, meno nelle sue celebri prelezioni che conobbi appena nel '16, è un po' esitante, contorto, preciso con fatica (TS, p. 897).

Sono due pronunciamenti disomogenei, accomunati però da un interesse formale – dall'interesse per il modo di raccontare. Come sappiamo, il giudizio di Svevo su Freud non è lineare, diviso

²⁷ Cfr. M. Palumbo, *Genealogia di Svevo*, in Id., *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, pp. 135-163: 140. Sulla "falsificazione" l'allusione è a un noto passo di *Soggiorno londinese* (cfr. TS, p. 895).

²⁸ Cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 39-102.

²⁹ Nella lettera a Bice Besso del 19 aprile 1928 (L, pp. 1171-1172).

com'è tra curiosità, anche personale, per il metodo; diffidenza per i risultati terapeutici; fascinazione evidente per le nuove frontiere in ambito letterario aperte dalla psicoanalisi («Ma quale scrittore», si legge ancora in *Soggiorno londinese*, «potrebbe rinunciare di pensare almeno la psicanalisi?»; *ibidem*). Se già prima le potenzialità dell'inconscio erano state esplorate³⁰, è con l'opera di Freud che Svevo prende attivamente possesso del nuovo mondo. Ma Freud, molto più di Schopenhauer, era dotato di un metodo narrativo: le sue grandi teorie sono concepite per il grande pubblico in forma di racconti³¹ (non solo nella serie dei *Casi clinici*, ma nell'*Interpretazione dei sogni* e nella *Psicopatologia della vita quotidiana*). E infatti Svevo gli riconosce il merito, come scrive ancora a Jahier, di conferire la «debita importanza» alle «nostre esperienze» (*L*, p. 1159), di non trascurare, insomma, i «piccoli indizi»³² che sono poi anche le tante cose insignificanti della vita: a suo modo Freud viene percepito da Svevo come un narratore «analitico», proprio come avverrà a *La coscienza di Zeno* nel primo tempo della sua ricezione.

Se al giovane Cyril Ducker, conosciuto a Charlton, Svevo scriveva che un aspirante autore dovrebbe redigere ogni sera la storia della propria giornata (*L*, pp. 1134-1135), se il narratore delle cosiddette *Confessioni del vegliardo* osserva di non identificarsi più con il proprio vissuto, ma con il modo di essersi descritto, se in quell'occasione Svevo, volgendo lo sguardo al futuro, fa dire al suo nuovo Zeno che, quando ognuno avrà compreso questo principio, «tutti scriveranno» e la «vita sarà letteraturizzata»³³, noi potremmo dire che Svevo ha “letteratu-

³⁰ È un ambito negli ultimi anni oggetto delle indagini di S. Contarini, *La coscienza prima di Svevo*, Firenze, Cesati, 2019, e si veda anche Ead., “*La coscienza di Zeno*” allo specchio della psicologia sperimentale, in «*La coscienza di Zeno*» un secolo dopo, cit., pp. 41-56.

³¹ Cfr. S. Carrai, *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, 2ª ed., Pisa, Pacini, 2021, pp. 7-18.

³² Cfr. S. Freud, *Proposta a un questionario sulla lettura e sui buoni libri*, in Id., *Opere 1905/1921*, cit., p. 159. E si veda naturalmente M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

³³ «Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio» (*R*, p. 1116).

rizzato” i pensatori che hanno inciso davvero sulla sua lunga formazione di scrittore.

5. *La memoria letteraria*

Quando Svevo scrive che attraverso gli studi di psicoanalisi cercava d’«intendere che cosa fosse una perfetta salute morale» (RSA, p. 810), ci rivela che interrogava la pagina freudiana a proposito di quello stesso quesito – centrale, come sappiamo, ne *La coscienza di Zeno* – che attraversa molta letteratura moderna (da Musset a Zola, da Dostoevskij a Rilke, a Mann). È un discorso lungo che ho provato a ricostruire nel mio libro *Una coscienza europea* e che in queste pagine riprendo solo brevemente.

Nell’interpretazione della *Coscienza*, non sarebbe una buona idea sottostimare il peso della memoria letteraria di Svevo, per magari scomodare prospettive epistemologiche lontane dalle istanze culturali del romanzo: prospettive che creano solo dei simulacri interpretativi suggestivi quanto effimeri pur nella compiaciuta presunzione di chi le formula³⁴. Mentre è con la cultura di Svevo – con il suo personale canone europeo, formato da scrittori che non sono per forza narratori, anche se poi spesso lo sono – che occorre in primo luogo continuare a confrontarsi; non per il trofeo venatorio di una fonte possibile (traguardo fatalmente precario per il riflusso continuo delle mediazioni), ma perché non c’è interpretazione che tenga se l’inconfondibile sua cifra personale viene sciolta dal contesto – triestino, europeo – in cui ha preso forma. Ed è una prospettiva irrinunciabile per capire un autore di cui troviamo anche nel lessico famigliare,

³⁴ Un caso esemplare in tal senso è il recente intervento di Riccardo Castellana, che con un tono buffamente magistrale nei confronti dei suoi interlocutori perviene faticosamente – confondendo la storia della formazione di un’idea critica (e di un metodo) con l’interpretazione del romanzo – a conclusioni che vorrebbero essere innovative ma finiscono soltanto, dopo avere negato il rilievo della cultura europea per intendere *La coscienza di Zeno*, per ribadire con un giro tortuoso e improduttivo quel che già si sapeva: accanto al complesso di Edipo, Zeno soffrirebbe di un’ostilità per le figure del «fratello-rivale» (nel romanzo incarnato da Guido): cfr. R. Castellana, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella Coscienza di Zeno*, «Italianistica», 3, L, 2021, pp. 33-49.

che possiamo studiare attraverso l'epistolario, riflessi di un retroterra di letture mai scontato e spesso non canonico: penso per esempio al dialogo con la moglie intorno alla seconda gravidanza (auspicata, paventata, temuta, inutilmente attesa), che si sviluppa prendendo spunto da *Fécondité* di Zola (1899)³⁵; un romanzo, su cui converrà forse in un altro momento tornare: valga qui come esempio di un libro, letteralmente divorato (Svevo ne legge la prima metà in una giornata: e parliamo di un volume di oltre settecento pagine), che non può certo essere pensato come fonte, nell'accezione positivistica, ma che s'inserisce nel lungo discorso – condiviso da Svevo in forme profondamente originali – sul male del secolo appena trascorso e sul mito della “salute” morale. I romanzi, dunque, come vettori di idee (spesso mediate), di motivi, di *topoi*, che sedimentano lentamente.

All'interno della nutrita filiera di romanzi analitici, e in particolare (ma non solo) di finzioni autobiografiche, Svevo trovava già una serie di temi che appartengono alla sensibilità letteraria dell'Ottocento e del primo Novecento ma che acquistano un significato in fondo nuovo con la rivoluzione freudiana: dalla mancanza di “unità” della coscienza (dal già ricordato *Adolphe* al *Fu Mattia Pascal*) al mito rinnovato della donna della salute che dovrebbe riscattare l'inetto (da *La confession d'un enfant du siècle* di Musset alle *Memorie del sottosuolo*), al nevrotico che ripercorre, fondandosi su una serie di associazioni apparentemente casuali, il proprio passato (penso in particolare ai capitoli centrali di *À rebours* di Huysmans), all'idea di malattia in senso morale, declinata in forme diverse, ma con molte affinità, nei testi ora rapidamente evocati (e in altri), e filo conduttore della *Verfall* dei *Buddenbrook* e del doloroso vagabondare per una Parigi spogliata di ogni luce del protagonista eponimo dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rilke. Da questa stessa cultura, contaminata dai filamenti della tradizione umoristica, proveniva anche il personaggio anomalo alla Frédéric Moreau, disattento e sognatore (ma non per questo utopista), rinchiuso in una dimensione soggettiva che non annulla, ma mette dietro le quinte

³⁵ Il carteggio si recupera, per Livia, in *Lettere a Italo Svevo*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio, 1973, pp. 54-59; per Svevo, in *L*, pp. 312, 336-337, 349.

di una vicenda individuale ordinaria e in fondo insignificante, i miti della grande Storia: dall'epopea napoleonica al Quarantotto al nostro Risorgimento, sino appunto alla Grande Guerra³⁶.

Una delle novità del romanzo, subito colta da Joyce, è il tema del fumo³⁷, per il quale un'indagine in ambito letterario, potrà offrire forse una migliore contestualizzazione³⁸. Se in alcune pagine dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, il fumatore "nevrotico", nel senso poi divenuto corrente, trova una prima caratterizzazione, in *À rebours* (1884) di Huysmans alla sigaretta è associato il momento di *rêverie* più intenso di Des Esseintes che, sprofondato in poltrona, inizia (nel capitolo VI), in modo affine a quel che accadrà al nostro Zeno (nel capitolo II, *Preambolo*, della *Coscienza*), il proprio percorso memoriale (un percorso solo mentale, nel caso di Des Esseintes, che non prevede tentativi di trascrizione) prendendo le mosse da un nome apparso nella sua coscienza senza un motivo apparente. Se spostiamo lo sguardo, per un'analogia spontanea, sul *Piacere* dannunziano, notiamo che la sigaretta, oggetto comune nei salotti aristocratici del romanzo³⁹, diviene per il protagonista Sperelli, a seconda dei contesti, sintomo di forza o di debolezza o anche di calma o inquietudine⁴⁰: vi è poi chi nel romanzo ne fa un uso compulsivo⁴¹, chi vi associa pratiche feticistiche⁴² e chi se ne serve co-

³⁶ Ho ripercorso questa trama di riferimenti in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, introduzione di C. Gigante, Milano, Mondadori, 2021, pp. V-XLIV.

³⁷ «Per ora due cose mi interessano. Il tema: non avrei mai pensato che il fumare potesse dominare una persona in quel modo» (in Svevo, *Carteggio*, cit., p. 29).

³⁸ Ho iniziato a occuparmene in un contributo recente: *Il "demone della letteratura". Intorno alla sigaretta di Zeno*, in «*La coscienza di Zeno*» un secolo dopo, cit., pp. 57-75.

³⁹ A cominciare da quello del protagonista, Andrea Sperelli: «Il fumo saliva nell'aria tingendosi ai raggi quasi orizzontali del sole; le tappezzerie s'armonizzavano in un color caldo e pastoso; l'aroma del tè si mesceva all'odor del tabacco» (G. D'Annunzio, *Il Piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, ed. diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, pp. 1-358: 236).

⁴⁰ In fondo anche nella *Coscienza*, accanto a Zeno con le sue nevrosi, troviamo il ricordo del padre, privo di inquietudini e trincerato nelle sue false certezze, che fumava con noncuranza di giorno e di notte (R, p. 655).

⁴¹ È il caso di Bébé Silva: cfr. *Il Piacere*, cit., pp. 246-250.

⁴² «– Ah, Mary! E tu non vendevi le sigarette accese prima da te, e molto inumidite, per un luigi? – fece Donna Francesca, sempre ridendo. / E Don Filippo: – Io vidi qualche cosa di meglio. Leonetto Lanza ottenne dalla contessa di Lùcoli, per non so quanto, un sigaro d'avana ch'ella aveva tenuto sotto l'ascella...» (ivi, p. 15).

me metafora per la necessaria brevità delle avventure galanti⁴³. Quel che insomma, pensando alle forme con cui il tema sarebbe stato sviluppato da Svevo, può interessare – una volta divenuta la sigaretta un costume sociale senza distinzioni di ceto – è il rapporto del fumo con le pulsioni, con le emozioni, con i desideri o le esitazioni di cui troviamo traccia già in testi narrativi *fin de siècle* (e il catalogo si potrebbe certamente allungare).

Ma Svevo è il primo a farne un tema a sé stante e a servirsene anche in funzione simbolica, senza offrire al lettore “didascalie” come avviene nel *Ritratto di Dorian Gray*, dove la sigaretta, da Lord Henry fumatore accanito, è definita «the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite, and it leaves one unsatisfied»⁴⁴.

È notissimo il commento di Joyce: «non avrei mai pensato che il fumare potesse dominare una persona in quel modo»⁴⁵. È una frase pronunciata durante la lettura della *Coscienza* e forse non sarebbe stata formulata dallo scrittore irlandese nello stesso modo, quale chiosa a libro finito: perché pure la sigaretta, divenuta nell’immaginario collettivo il tratto più noto di Zeno (finanche sulle copertine dei libri), pervade in realtà soltanto il terzo capitolo del romanzo per divenire nelle altre parti un elemento accessorio, quando non del tutto assente. Diciamo che torna a essere centrale in un paio di pagine del capitolo finale: non è una *peau de chagrin*, una metafora continuata del desiderio che consuma la vita, né un motivo che si sviluppa a raggiera: lascia presto spazio, esaurito il catalogo delle manifestazioni che vi sono abbinate, ad altre aree di significazione. Il fumo simboleggia nel romanzo, d’altra parte, oltre che la natura del desiderio, la malattia: ed è una sorta di endiadi, perché si tratta di un desiderio, per così dire, “malato” e di una malattia in fondo desiderata.

Il fumo compulsivo di Zeno è un motivo autobiografico come lo sono i tentativi inconcludenti di smettere⁴⁶: proprio per

⁴³ «Riaccendere un amore è come riaccendere una sigaretta» (ivi, p. 256). L’immagine torna anche più avanti (ivi, p. 274).

⁴⁴ O. Wilde, *The picture of Dorian Gray*, ed. by N. Frankel, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2012, p. 136.

⁴⁵ In Svevo, *Carteggio*, cit., p. 29.

⁴⁶ Si veda in particolare, oltre ai tantissimi riscontri possibili presenti nelle lettere a Livia dei primi anni, il cosiddetto *Diario per la fidanzata*, in *RSA*, pp. 674-709.

questo, in realtà, l'osservazione di Joyce, che sapeva benissimo che il suo amico triestino era un fumatore accanito e non poteva dunque certo stupirsi («non avrei mai pensato...») di ritrovare nel protagonista del nuovo romanzo la stessa condizione, è interessante. Rispetto al vizio di Svevo, il fumo che “domina” Zeno è altra cosa, in effetti, al di là delle apparenze e del rito in comune dell’“ultima sigaretta”. Possiamo considerarlo una sorta di *mise en abyme*: nel terzo capitolo della *Coscienza*, la precoce attrazione per la sigaretta viene consapevolmente coniugata, nelle immagini della prima parte della vita che Zeno, nella finzione narrativa, fissa su carta, con i tre principali ambiti della sua “malattia”: il conflitto, la competizione, con il fratello e il padre (premonizione di conflitti con altre figure di tipo fraterno e paterno); l'incapacità di Zeno di svolgere un'attività lavorativa; e infine la sua sensazione, almeno in giovinezza, di non conoscere l'amore “sano”. Tre aspetti che non sono in rapporto con quel che sappiamo della vita privata dell'autore ma appartengono risolutamente alla biografia tutta letteraria del personaggio: non a caso – se, come da vulgata freudiana, la salute psichica s'identifica con la capacità di lavorare e di amare – il cuore del romanzo è dedicato, morto il padre, alla ricerca di una donna della salute («Correvo dietro alla salute, alla legittimità», leggiamo nel capitolo *Storia del mio matrimonio*; R, p. 694) e alla possibilità di un'attività lavorativa, che sembra riuscire a realizzarsi solo in circostanze eccezionali, nella singolare collaborazione – subordinata ma non retribuita – nella ditta del cognato Guido Speier, quindi nel lucroso ma immorale commercio di guerra.

6. *Scambi*

Dal carteggio con Valerio Jahier affiora un'informazione che non ha altri riscontri, relativa al riuso, per il più famoso atto mancato della nostra letteratura – Zeno che invece di recarsi al funerale di Guido, segue con l'agente di borsa Nilini un corteo sbagliato –, di un racconto composto da Svevo in un'imprecisata epoca precedente: un racconto, sembrerebbe, ispirato a una circostanza autobiografica forse improntata a distrazione (perché anche Sve-

vo, come il suo Zeno, era distratto)⁴⁷. Se consideriamo la struttura embricata dei capitoli centrali della *Coscienza*, è più che possibile che pure altri episodi del romanzo derivino da preesistenti cellule narrative a noi ignote⁴⁸: «Molto prima di aver conosciuto il Freud», scrive Svevo, «io raccontai in una novella intonata solo a un grande buon umore la *mia* avventura di quello scambio di funerale. Si fece molto più seria nel romanzo e Ada poté intenderne tutto il significato» (*L*, p. 1159). A Jahier che gli chiede, a giro di posta, di permettergli di leggere la novella, Svevo risponde: «non esiste più. La sento ancora tanto vivamente che nello Zeno mi pare inserita a forza. Già quei cosiddetti documenti annotati si fanno quadrati e non trovano mai perfettamente il loro posto» (*L*, p. 1161).

La lettura di Freud, spiega Svevo, gli aveva permesso di passare da un racconto in cui vi era perfetta coincidenza tra argomento e significato – attraverso il ricorso, declinato con *humour noir*, al *topos* dello scambio, dell'impostura, ecc. – a un episodio d'intonazione «molto più seria», con sensibile scarto tra la situazione da commedia inscritta nella domanda di Nilini («Il signor Guido era greco?»; *R*, p. 1036) e la *Fehlleistung* di cui Ada «poté» intendere «tutto il significato» (*L*, p. 1159). Il discorso di Svevo riconduce la sua esperienza di lettura freudiana – probabilmente più ampia ma anche più mediata di quel che si vuole credere – a uno snodo essenziale della sua poetica del moderno: il ritorno, dopo *Senilità*, a una scrittura non referenziale; il ritorno, come si diceva, con tutt'altro disincanto e in modo più libero e creativo, alla scrittura “significante” sperimentata in *Una vita*.

Da motivo umoristico nell'architetto perduto, lo scambio di funerale acquisisce, nel perimetro freudiano della *Coscienza*, una natura complessa e un senso completamente diverso. È una circostanza che permette di cogliere un aspetto cardinale della struttura del terzo romanzo: il riuso di motivi anteriori dello stesso Svevo, di altri autori o anche di comuni *topoi* narrativi, in un'area di signi-

⁴⁷ Vd. ad esempio l'episodio della valigia raccontato alla moglie (*L*, p. 458).

⁴⁸ Un'ipotesi del genere, ma in questo caso per un testo che ci è pervenuto, è stata formulata da Mazzacurati per l'abbozzo di commedia *Degenerazione*, quale «embrione filogenetico» della *Coscienza* (*Dentro il silenzio di Svevo*, cit., pp. 221-226).

ficazioni che possono essere diverse. È il caso anche, ad esempio, della scena descritta nel *Preambolo*, in cui Svevo sembra replicare una situazione già nota ai lettori europei di fine Ottocento, sia in forma farsesca (nel capitolo VIII di *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert), sia, come si ricordava più sopra (nel paragrafo 5), in forma seria (in *À rebours* di Huysmans): il tentativo di esplorare la propria coscienza partendo da un'immagine, da uno spunto memoriale. Ma il *Preambolo* della *Coscienza* non guarda indietro: è una scena di fondamentale importanza per intendere il romanzo, costruita con una grammatica nuova, in cui, come da insegnamento freudiano, la prima immagine, apparentemente priva di senso (la locomotiva, nel caso di Zeno), può avere un significato di rilievo che solo l'analisi dovrebbe in seguito rendere manifesto.

Analogamente, l'episodio delle proposte di matrimonio di Zeno nella stessa sera alle tre sorelle Malfenti presenta a una prima impressione affinità tematiche con meccanismi da commedia o con romanzi di successo, come *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen⁴⁹ e *Il Turno* pirandelliano: ma la vicenda, altrove semplicemente buffa, assume nella *Coscienza* anche una sfumatura di altro tipo, divenendo una delle tante manifestazioni della nevrosi di Zeno.

Sulla stessa linea di significato, invece, è l'analogia tra l'episodio dell'omicidio di Guido, che Zeno sembra tentato di compiere, e un brano dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, che mi è già capitato di segnalare⁵⁰. È il momento in cui Frédéric Moreau, guardando Jacques Arnoux assopito, osserva che la canna del suo fucile (siamo al tempo della rivoluzione parigina del '48 e Arnoux è stato reclutato nella Guardia Nazionale) è rivolta contro la sua ascella: basterebbe poco per simulare un incidente. Non è il pensiero assassino di un attimo, ma una *rêverie* articolata: Frédéric pensa ai vantaggi di un omicidio tanto facilmente

⁴⁹ Cfr. E. Russo, *Note nieviane (III-IV)*, in *Studi di letteratura italiana in memoria di A. Tartaro*, a cura di G. Natali e P. Stoppelli, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 283-296.

⁵⁰ Cfr. Gigante, *Una coscienza europea*, cit., pp. 114-117. I due episodi, rispettivamente, in G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, in Id., *Œuvres*, éd. par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1952, vol. II, p. 346, e in R, pp. 774-776.

(quanto alla sua colpa) occultabile e in particolare all'intimità, quasi un premio, che potrebbe ottenere con Marie Arnoux, la moglie di Jacques, oggetto fin dal primo apparire sulla scena di un desiderio compulsivo quanto, nel fondo, inibito. Mentre prende forma nella sua fantasia il nuovo *ménage* familiare che l'assassinio permetterebbe, Frédéric inizia a spaventarsi dei propri pensieri come se stesse effettivamente sul punto di tradurli in azione: ma Jacques Arnoux, provvidenzialmente, si risveglia. I due amici vanno a consumare insieme un pasto, simbolo antico di un legame quanto mai vivo e destinato a durare.

Un lettore disattento potrebbe chiedersi se i due assassini mancati o sognati, nella *Coscienza* e nell'*Éducation*, non siano altro che il riflesso di una situazione abbastanza ordinaria, il desiderio dell'«eliminazione del proprio rivale in amore»⁵¹. Ma sarebbe un po' come la storiella del dito e della luna: perché quel che conta non è – naturalmente – il comune impulso omicida, ma l'ambiguità emotiva condivisa da Frédéric e Zeno, che desiderano sì la morte del rivale, ma nel contempo lo amano, ci trascorrono il tempo, ne hanno bisogno. È la grandezza di Flaubert, creatore di un personaggio segnato per tutta la vita dall'incapacità di perseguire una «ligne droite»⁵², un personaggio che non conosce coerenza nei sentimenti (che hanno una stabilità solo nel presente) come nelle altre scelte. Ed è la grandezza di Svevo, che ha rimodulato questa intuizione letteraria nel segno della nevrosi moderna.

7. Ancora su Edipo

L'interesse per Freud, che Svevo stesso ha indicato fra le ragioni che favorirono il suo ritorno pubblico alla scrittura, è di natura teorica (Freud come in precedenza Schopenhauer), d'indole etica e d'applicazione letteraria. Ma il suo non è stato uno studio superficiale⁵³: i *lapsus*; gli atti mancati; le somatizzazioni,

⁵¹ Castellana, *Quello che il dottor S. non sa*, cit., p. 40.

⁵² Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 455.

⁵³ E lo si intuisce anche dal tono sprezzante di Svevo nei confronti delle semplificazioni giornalistiche del pensiero freudiano: vd. la lettera ad Attilio Frescura,

il valore significante delle finzioni; il ruolo attivo, creatore, della memoria; la rimozione; lo stesso complesso di Edipo. I concetti essenziali, insomma, per un non specialista. Mi sembra utile precisare che la sensazione ricorrente che la diagnosi del dottor S. sia poco originale, e dunque da non prendere sul serio in virtù della sua supposta banalità come se fosse la dimostrazione evidente dell'intento parodizzante dell'autore, è viziata dalla nostra prospettiva temporale. Tra gli anni Dieci e i primi anni Venti, nella cultura italiana, se si parlava di Edipo lo si faceva ancora con riferimento alla tragedia greca; il "complesso" costituiva materia per specialisti, nemmeno poi tanto numerosi.

«Mi disse che gli pareva io volessi recidere anche quel tenue filo di speranza che vi era ancora. Me lo disse così, crudamente» (R, 673). Il discorso indiretto con cui Zeno riporta le parole del dottor Coprosich attenua quella che, se fosse stata riportata in forma diretta, sarebbe la frase più violenta della *Coscienza*, non paragonabile neppure alle invettive di Ada dopo il suicidio di Guido. Nell'ultimo capitolo è questa accusa lontana che il dottor S. riprende: «il mio educatore asseriva che il dottor Coprosich avesse avuto ragione di dirigermi le parole che avevano provocato il mio risentimento». Zeno avrebbe desiderato la morte del padre dopo avere sin dall'infanzia inconsapevolmente «assunto» il vizio del fumo per «competere» con lui (R, 1059). La voce del dottor S. ci arriva attraverso lo sdegno di Zeno (è un effetto calcolato della scrittura: se mettiamo da parte la *Prefazione*, il dottor S. non parla se non attraverso il modo con cui il paziente gli fa il verso). La deformazione investe del resto anche il nome di Coprosich: il cui etimo era stato già notato da Joyce⁵⁴; un etimo escrementizio che tuttavia ha un significato solo se lo attribuiamo al rancore di Zeno.

«Anche nella tragedia antica la vittima non ritornava in vita e tuttavia il rimorso passava» (R, 849). Sono parole di Zeno, fresco adultero, mentre riflette sulle proprie strategie autoassolutorie. «L'azione» dell'*Edipo Re* «consiste in nient'altro che

nel febbraio 1923, pubblicata da B. Stasi, «*Pubblico risolutamente il romanzo come sta*»: tre lettere inedite di Svevo e il finale della «*Coscienza di Zeno*», «Giornale Storico della Letteratura», vol. CXCVIII, fasc. 661, 2021, pp. 393-414: 399-400.

⁵⁴ In Svevo, *Carteggio*, cit., p. 31.

nello svelamento graduale e rimandato ad arte – paragonabile al lavoro psicoanalitico – del fatto che Edipo stesso è l'assassino di Laio», suo padre. Così Freud, in un passo notissimo dell'*Interpretazione dei sogni*⁵⁵. Zeno è un borghese rispettabile che non può uccidere, come non può fare altre cose che probabilmente desidera: quello delle morti del padre e del fraterno Guido è un desiderio che appartiene alla sfera dell'indicibile. Il tempo dello «svelamento» – l'inesorabile gradualità del verdetto – è però un tempo lungo, come la distanza nel genere tragico tra prologo ed epilogo: benché poi il contenuto della diagnosi, proprio come per l'oracolo di Delfi, sia in realtà già implicito sin dalle prime battute del romanzo: a cominciare dall'immagine della locomotiva che affiora, come primo grumo memoriale, nella coscienza di Zeno non appena ci appare sulla scena.

È merito dunque di Svevo avere colto l'importanza del complesso edipico e di averlo però piegato ai propri fini narrativi, evitando l'esito più scontato: a differenza dell'Amleto riletto in questa chiave da Freud e poi da Ernest Jones – il cui *Amleto e Edipo*, nella forma primordiale di articolo, era presente nella biblioteca triestina di Joyce sin dal 1910⁵⁶ –, Zeno non è un eroe esitante; è un uomo qualunque che sbaglia (proprio come l'Edipo sofocleo nella definizione di Aristotele)⁵⁷, che non si distingue per virtù o per senso della giustizia (e proprio per questo risulta, malgrado tutto, simpatico al lettore): un borghese fortunato e “senza qualità” che per continuare a vivere come prima deve volgere lo sguardo altrove.

8. Per concludere

Per concludere, un'ultima notazione su Freud scrittore. Sappiamo della traduzione che Svevo, come si legge nel *Profilo*, avrebbe intrapreso «con un suo nipote medico» dell'«opera del Freud sul sogno» (RSA, p. 810). È ovvio che vorremmo saperne di più (in-

⁵⁵ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, a cura di D. Idra, Torino, Einaudi, 2012, p. 243.

⁵⁶ Cfr. Gigante, *Una coscienza europea*, cit., pp. 22-26.

⁵⁷ Aristotele, *Poetica*, XIII, 1453a, 8-9.

tanto quale dei due libri sul sogno Svevo traducesse e poi su quanto avanti un lavoro tanto impegnativo si fosse spinto), ma dobbiamo accontentarci della sola notizia, che dobbiamo allo stesso autore: in ogni caso, è la prospettiva della riscrittura (l'idea stessa) che davvero importa; come se Svevo avvertisse l'esigenza di appropriarsi di quel testo come solo una traduzione può permettere. Far parlare Freud con la voce propria, dargli dunque una forma diversa e personale, era un primo atto di ri-creazione, cioè di gioco letterario: occorreva evidentemente passare di lì (e vale ricordare l'epigramma, dal tono direi rivelatore, che leggiamo in *Soggiorno londinese*: «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo»; *TS*, p. 895). Eppure, come si scriveva più sopra, i meccanismi narrativi de *La coscienza di Zeno* dimostrano che Svevo fu un lettore acuto dei libri freudiani: e non mi riferisco soltanto alla questione edipica, all'idea del sogno come "via maestra" per penetrare nell'inconscio o alle negazioni, ai *lapses*, agli atti mancati, ma alla comprensione del valore significante di ogni finzione, che rende sottile e poco rilevante il confine tra verità e invenzione: il racconto scritto di un sogno o di un ricordo è sempre una finzione, quale che sia la consapevolezza di chi racconta. Questa condizione, denunciata già nelle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij che diedero linfa alla *Genealogia della morale* di Nietzsche, diviene attraverso il filtro della psicoanalisi non un punto terminale, ma di partenza: ed è da questa sottile intuizione (le «tante verità e bugie» fatalmente «accumulate» nel memoriale di Zeno) che il romanzo prende le mosse, nel segno di un'avventura novecentesca (o modernista) nelle aporie della coscienza.

Più che il narratore, a essere inattendibile è la sua coscienza. E anche la nostra, naturalmente.

Elvio Guagnini

Svevo, *La coscienza di Zeno*, il comico

A proposito di Svevo (e, in particolare, della *Coscienza*) si è parlato spesso di “umorismo”, di “ironia”, di “comico”, talvolta adoperandoli “quasi” come sinonimi. Forse, il termine “comico” può servire meglio a indicare e comprendere una serie di atteggiamenti diversi ma riconducibili ad ambito comune; perché sembra riferirsi a qualcosa di più ampio rispetto a forme e modalità più specifiche. Modalità che – comunque – si iscrivono in quella condizione più generale di cui il “comico” sembra essere espressione. E, questo, fin dalle distinzioni retoriche classiche, antiche e medievali, in cui allo stile si voleva corrispondesse una somma di argomenti e scelte adeguate di linguaggio. Fino a definizioni di tempi più vicini, ma memori delle distinzioni tradizionali. Come quelle di Umberto Eco che – ricorda Nino Borsellino¹ – si suppone volesse richiamare «la nostra attenzione sulla differenza tra il tragico, dominio del dover essere (rispetto al destino), campo dell’ideologia, e il comico, luogo del casuale e del vario, morfologia dell’imprevedibile (anche se esteticamente regolato)».

In questo senso, vorrei ricordare un libro del 1989, importante per le definizioni relative a questo ambito di discorso: l’imponente ricerca di Paolo Santarcangeli (Pál Schweitzer, umano, magiarista dell’Università di Torino) intitolata *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*² dove – accanto al «“contenuto [...] acquisito” dalle denominazioni della

¹ N. Borsellino, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989, p. 16.

² P. Santarcangeli, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olschki, 1989.

varietà del risibile» – si sottolineava che «il termine “comico” poteva essere preso ragionevolmente quale “Sammelbegriff”, quale denominazione generale ed unificante di tutta l’area del ridicolo»³. Da cui la decisione – «per tentare di organizzare meglio la difficile natura dell’argomento» – di fare del “comico” un punto fermo (mettendolo in concorrenza con “umorismo”; rifiutando le pedanterie eccessive ma anche tenendo conto di tutte le classificazioni. E, quindi, satira, ironia, sarcasmo, caricatura, grottesco, paradossi, spirito, invettiva, *witz*, ecc.). Insomma, la stessa onnicomprensività – all’interno della quale vanno, poi, operate le opportune distinzioni – che troviamo in testi generali quali quelli di Ferroni o Borsellino, o in antologie come quelle di Jean-Charles Chabanne o Véronique Sternberg-Greiner⁴.

È un fatto che, nelle pagine di Svevo, il comico si presenta in forme e accezioni diverse: sia nell’impianto generale del testo sia in singoli segmenti o atti particolari.

È interessante il fatto che Svevo si riveli scrittore attento al comico sin nel suo primo testo narrativo, apparso nell’«Indipendente», il racconto *Una lotta* (6-7-8-gennaio 1888), dove al titolo – così seriamente connotato – corrisponde il racconto di una buffa contesa, per una donna, tra un letterato (di scarso rilievo ma pieno di sé) e uno *sportsman* che – senza troppe esibizioni di sé (come il letterato, convinto della propria superiorità rispetto al rivale) – surclassa il letterato con disinvoltura, lasciandolo dolorosamente stupito e poco convinto delle vere ragioni dell’insuccesso. Walter Pedullà (*L’umorismo di Italo Svevo*)⁵ ha visto, nel racconto *Vino generoso* (iniziato «forse nel 1904»: nelle prime versioni era intitolato *Ombre notturne*; venne pubblicato sulla «Fiera letteraria» del 28 agosto 1927) il segnale di quel riso che avrebbe popolato la cultura del Novecento. Dove il protagonista, vecchio, che ha bevuto (a un matrimonio, rom-

³ Ivi, p. 6.

⁴ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974; *Ambiguità del comico*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983; Borsellino, *La tradizione del comico*, cit.; *Le comique*, éd. par V. Sternberg-Greiner, Paris, Flammarion, 2003; *Le comique*, éd. par J.-C. Chabanne, Paris, Gallimard, 2002.

⁵ W. Pedullà, *L’umorismo di Italo Svevo*, in Id., *Quadrare il cerchio. Il riso, il gioco, le avanguardie nella letteratura del Novecento*, Roma, Donzelli, 2005, p. 3.

pendo – autorizzato – le restrizioni impostegli dal medico) ha degli incubi che gli rivelano una propria cattiveria di fondo (verso la figlia): malanimo che – per un equivoco – viene scambiato per amore, mal interpretando le sue voci nel sonno. Commento di Pedullà: «In superficie è possibile ridere, ma nel profondo gli eventi restano tragici. Conta in misura determinante il punto di vista [...]. Dice la verità chi sta sotto, e ciò può essere molto comico per chi sta fuori. Ride il lettore ma potrebbe pentirsene quando capirà che si sta parlando anche di lui, quando avrà a dormire, ebbro o sobrio che sia»⁶.

A distanza di tempo, il racconto *Una burla riuscita* (1926; apparso su «Solaria», febbraio 1928) rivela anch'esso – sin dal titolo – la sua natura comica: una beffa che voleva colpire un letterato di scarsa notorietà (e, tuttavia, sempre convinto di essere in debito di successo), e che, invece, si risolve – per lo stesso letterato – in un vantaggio almeno economico, e non scalfisce la sua convinzione del proprio valore. Dunque, il comico come potenzialità emergente in opere anche distanti sul piano cronologico. E, sicuramente, una caratteristica che ben si applica alla *Coscienza*.

Questo romanzo rappresenta certamente una svolta rispetto alla produzione precedente dello scrittore, dopo il periodo di abbandono (relativo) della letteratura impostosi dopo il 1898 (anno di pubblicazione di *Senilità*), senza peraltro trascurare la scrittura, né interrompendo l'esercizio "letterario" (commedie, racconti, pagine diaristiche, appunti privati); e approdando a una letteratura diversa, a un'analisi del personaggio portata su altri piani rispetto al passato e spinta più a fondo.

Come è stato ricordato opportunamente da Gabriella Còntini⁷, Svevo confessa che «la nascita di Zeno» era stata «immediatamente accompagnata da "gran buonumore"». Per cui, afferma Còntini, «si può dire che Zeno e lo stil comico nascono insieme». Ciò sarebbe confermato pure dalle lettere degli ultimi anni, in cui Svevo parla della nascita delle pagine del *Vegliardo*

⁶ Ivi, pp. 5-6.

⁷ G. Còntini, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori, 1983.

che contengono segni chiari di analogo stato d'animo: «[...] mi sono messo a fare un altro romanzo, una continuazione di Zeno. Ne scrissi una ventina di pagine e mi diverto un mondo». Ancora nel 1928, in una lettera a Valerio Jahier, Svevo ricordava di aver raccontato in una novella «intonata solo a un gran buonumore», precedente la *Coscienza*, la sua «avventura di quello scambio di funerale» (una novella che «non esiste più», dirà in un'altra lettera), e che – nel romanzo – «si fece molto più seria»⁸, afferma (in realtà, andrebbe però anche detto che si tratta di un episodio che ha una sua marcata comicità, anche se inserito in un contesto che potrebbe essere “serio”).

Del resto, che Svevo vedesse se stesso e la propria opera in un certo modo, è testimoniato dalle parole della figlia Letizia che, nell'*Iconografia sveviana*, racconta di un padre che amava gli scherzi («Mio padre soleva scherzare su tutto, anche sulla religione»)⁹. E ricordo ancora che – più di una volta – mi aveva raccontato che il padre leggeva ad alta voce, di fronte ai familiari, alcune sue pagine della *Coscienza*. E che lo faceva ridendo, e sottolineando agli ascoltatori il proprio divertimento («Fioi mii, che rider!»).

Numerosi critici hanno sottolineato l'importanza dell'elemento “umoristico” (inteso in senso lato) nel terzo romanzo di Svevo. Una nota anonima del «Resto del Carlino», 11 dicembre 1923 (*Un romanzo paradossale*) sottolineava come ironia e umorismo dovessero ritenersi caratteri di spicco di questo libro. Silvia Contarini (di Paris IV) ne dà una rassegna critica ampia in apertura di un saggio in «Italies»¹⁰ sull'umorismo di Zeno. In particolare, vorrei ricordare le splendide pagine di Cesare Musatti su *Svevo e la psicoanalisi* pubblicate in «Belfagor» nel marzo del 1974. Ricordo bene l'impressione che mi aveva fatto la chiarezza di Musatti, quando avevo ascoltato la lettura di questo testo in una serata triestina del 20 dicembre 1973 alla quale

⁸ Ivi, pp. 43-44.

⁹ L. Svevo Fonda Savio, B. Maier, *Iconografia sveviana*, Pordenone, Studio Tesi, 1981 (cito dall'edizione del 1991 con il titolo *Italo Svevo* nella nuova serie «Iconografia», p. 85).

¹⁰ S. Contarini, *L'umorismo di Zeno*, «Italies», n. 13, febbraio 1998, (numero dedicato a Italo Svevo), pp. 29-47.

avevano partecipato anche Bruno Maier e Letizia Fonda Savio, in occasione della presentazione del libro di Saccone, *Commento a Zeno*¹¹. Anche l'autore era presente alla manifestazione. La stessa Letizia avrebbe poi ricordato – nell'*Iconografia sveviana* – questo intervento nel quale si sosteneva la tesi che «il carattere fondamentale della *Coscienza di Zeno* è l'umorismo, sorretto da una psicologia molto sottile e acuta, ma priva di componenti o di motivi psicoanalitici in senso stretto»¹². Del resto, la stessa Letizia avrebbe ancora affermato che era stato proprio il fallimento della cura prestata da Freud a Bruno Veneziani (cognato di Svevo) a contribuire «all'atteggiamento di scetticismo e di ironia nei confronti della psicoanalisi, proprio di suo padre»¹³. Musatti ricordava anche la «simpatia e solidarietà» che, nonostante tutti i suoi limiti umani, Zeno riesce a suscitare nel lettore:

I procedimenti mediante i quali uno scrittore può attrarre sopra un proprio personaggio, dalle caratteristiche negative, la simpatia del lettore, sono indubbiamente molteplici. Ma uno ve n'è più di ogni altro efficace. Ed è l'impostazione umoristica. Il processo umoristico, come anche Freud ha lucidamente descritto, è quello per cui un personaggio [che è sempre lo stesso autore, afferma Musatti], mentre si scopre e denuda per tutti gli aspetti deteriori della sua umanità, sui quali il pubblico è pronto a convergere la propria aggressività critica, rende improvvisamente superflua questa aggressività, e si riscatta: in quanto si dimostra egli stesso del tutto consapevole della propria miseria, e in quanto attraverso questa *coscienza* di sé, si eleva al di sopra delle proprie magagne. Con questo mezzo il personaggio umoristico si conquista l'affettuosa comprensione del lettore, che con lui solidarizza e s'identifica, perché le debolezze di lui si rivelano debolezze di tutti¹⁴.

Sicché, gli sembra chiaro che «la “coscienza” di Zeno, la coscienza che Zeno ha delle proprie deficienze e miserie, null'altro sia che l'umorismo di Zeno». Mi sono fermato su questo testo

¹¹ E. Saccone, *Commento a «Zeno»*. Saggio sul testo di Svevo, Bologna, il Mulino, 1973.

¹² Svevo Fonda Savio, Maier, *Iconografia sveviana*, cit., p. 123.

¹³ Ivi, p. 126.

¹⁴ Il testo della conferenza di Musatti venne pubblicato in «Belfagor», nel marzo 1974. La parte qui ripresa è citata dall'antologia *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, a cura di E. Ghidetti, Bari, Laterza, 1993, pp. 120-121.

di Musatti sia per l'interpretazione che dà del comico sveviano sia perché coinvolge, in questo discorso, lo stesso problema del titolo del libro. Che, proprio nel libro di Saccone di cui questo testo era una presentazione, era oggetto di una interessante disamina: nella quale, in sostanza, si affermava che, in questa parola, ricorrevano tante «possibilità implicite»:

Si va dal senso che ha in tedesco *Gewissen* a quello che rende bene *Bewussheit*, il fatto di esser coscienti; al senso di *Bewusstsein*, la coscienza come realtà psicologica, funzione o attività; a quello infine di *Bewusswerden*, il diventar coscienti, la presa di coscienza, l'accesso alla coscienza. Ancora, sembra di scorgere un'oscillazione, del resto comune a Freud, tra l'assimilazione della coscienza al sistema di percezione-coscienza e il suo assegnamento a quello di preconcio-conscio. Come, per altro verso, si fa distinzione in essa di diversi gradi e livelli d'intensità¹⁵.

Un titolo, quello di Svevo, che – come altri titoli sveviani – presenterebbe «un problema, che già la possibile implicita ironia denuncia. *Una vita* potrebbe anche essere *Una morte*; *Senilità* rovesciarsi in *Giovanilità*; *La coscienza di Zeno* nell'*Inconscio* o nell'*Incoscienza di Zeno*: operazioni fino a un certo punto arbitrarie, che troverebbero, volendo, più di una pezza d'appoggio nei rispettivi testi¹⁶».

La risposta verrebbe dalla lettura dell'intero libro. E il titolo avrebbe la stessa funzione di un'etichetta. La qualità e il gusto del prodotto indicato dovrebbero essere giudicati dal consumatore. Come molti altri titoli sveviani (*Vino generoso*, *Una burla riuscita*), sarebbe ironico. Come si vede, il comico investirebbe lo stesso titolo. E sarebbe, in questo senso, un'operazione propria dello scrittore che lavora su materie dottrinali e ideologiche (sulle quali sono in corso ricerche e discussioni) alle quali egli imprime la propria impronta fuori da ogni stretta ortodossia. Con una sorta di “ambiguità”, o polivalenza, interpretativa che rende suggestiva e problematica la sua rappresentazione. La stessa problematica che si pone quando si voglia definire il rapporto di Svevo con la psicoanalisi. Il discorso, anche solo per riassumere i termini della discussione, sarebbe lungo ed è

¹⁵ Saccone, *Commento a «Zeno»*. Saggio sul testo di Svevo, cit., p. 49.

¹⁶ Ivi, p. 52.

già stato fatto con diversi risultati. È un fatto che la *Coscienza* viene ricordata come opera di un autore che precorre una serie interessante di scrittori e critici che mettono la psicoanalisi in primo piano tra gli oggetti della loro attenzione (basti pensare alla vasta ricerca sul tema di Michel David)¹⁷. Ma è anche giusto ricordare che le modalità di approccio alla psicoanalisi da parte di Svevo sono state messe in discussione e soggette a critica; così come è stato oggetto di discussione il tipo di psicoanalisi a cui Svevo guardava nel rappresentare le pratiche psicoanalitiche nella *Coscienza*.

Si sa che Edoardo Weiss, psicoanalista triestino, allievo e divulgatore di Freud ed egli stesso teorico della psicanalisi (autore dei notissimi *Elementi di psicoanalisi*)¹⁸, dopo la pubblicazione della *Coscienza*, non volle recensire il libro su una rivista di psicoanalisi affermando che esso non aveva molto da spartire con la psicoanalisi stessa. Peraltro, Svevo – e non a torto – era convinto che la psicoanalisi, invece, avesse a che fare con il libro. Come ha ricordato Mario Lavagetto¹⁹, i giudizi di Weiss erano due e occorre – scrive – tenerli distinti: «1) il comportamento del medico e quello del paziente non corrispondono a quello che si riscontra in una situazione analitica; 2) *La coscienza di Zeno* non ha nulla a che vedere con la psicoanalisi». Ora, in primo luogo, lo psicoanalista del libro non sembra certo rispettare i comandamenti deontologici. Quanto a Svevo, «conosceva la psicanalisi in modo approssimativo, attraverso letture sparse, non sistematiche»; e, poi, interpreta ciò che conosce della psicoanalisi attento più alle soluzioni narrative che all'osservanza di norme, segue «le leggi della finzione»²⁰.

In realtà, Svevo era molto interessato alla psicoanalisi: in particolare, al sogno e agli atti mancati, come ha ricordato Cavaglion²¹, che ha anche aggiunto che Svevo aveva tentato «una

¹⁷ M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966.

¹⁸ E. Weiss, *Elementi di psicoanalisi*, prefazione di S. Freud, Milano, Hoepli, 1930.

¹⁹ M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975 e 1985, nuova edizione aumentata, da cui le citazioni seguenti, p. 55.

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ A. Cavaglion, *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, 2000, p. 148.

sorta di psicoanalisi solitaria». Un altro studioso, Giovanni Palmieri²², ha non solo richiamato l'attenzione sull'interesse di Svevo per la scuola di Nancy, sulla lettura sveviana di Charles Baudoin relativamente alla suggestione e alle sue applicazioni alla terapeutica, ma anche²³ sulla presenza, «nel testo sveviano», di «ampie riprese di temi e teorie provenienti dagli studi della coeva psicologia sperimentale», in qualche caso, anche, al pensiero di Taine «mediato dalla divulgazione di Tanzi» (Eugenio Tanzi era uno psichiatra triestino, amico di Svevo). Un altro studioso del rapporto tra letteratura e psicoanalisi, Michel David²⁴ – che, nel citato volume boringhieriano (1966) aveva ricordato che Svevo era e si sentiva un precursore della psicoanalisi, avventurandosi temerariamente «su un terreno non suo»²⁵ – avrebbe così riassunto il rapporto tra Svevo e la psicoanalisi:

Svevo [...] ha conosciuto a modo suo le teorie del maestro viennese in un'epoca preistorica (forse già nel 1908) e si sa che ne ha tentato una descrizione in atto nel suo *Zeno*, ricavandone la conclusione che è pericoloso all'uomo conoscere se stesso. Ma non sembra che Svevo abbia capito tutta l'importanza di Freud perché si è come vergognato di esserne stato influenzato, collocando poi Freud tra Charcot e Bernheim, l'ipnotista di Nancy²⁶.

In ogni caso, è fondamentale – per capire la questione – rifarsi alle parole di Svevo stesso che, in *Soggiorno londinese* (1926), scrive: «... c'è la scienza per aiutare a studiare se stessi. Precisiamo anche subito. La psicanalisi. Non temete ch'io ve ne parli troppo [era il testo di una conferenza progettata]. Ve ne dico solo per avvertirvi ch'io con la psicanalisi non c'entro e ve ne darò la prova». Segue poi l'indicazione di letture fatte nel 1908, con la precisazione che, prima, aveva conosciuto Charcot (neurologo francese, autore di studi sull'isteria); e poi la precisazione che pensava di dovere la *Coscienza* a Freud: «ma pare mi sia ingannato. Adagio [scrive]: Vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud». E cioè il funera-

²² G. Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno*, Milano, Bompiani, 1994.

²³ Ivi, p. 49.

²⁴ M. David, *Letteratura e psicanalisi*, Milano, Mursia, 1967.

²⁵ Cavaglion, *Italo Svevo*, cit., p. 136.

²⁶ David, *Letteratura e psicoanalisi*, cit., p. 162.

le sbagliato, e i «sogni di avvenimenti lontani» alterati «come avrebbe voluto fossero stati». Motivo “freudiano”: «Freudiano in modo come saprebbe fare chiunque conosca il Freud. È proprio un paragrafo di cui non mi vanterei se non vi fosse dentro un'altra ideuccia di cui mi compiaccio. Tuttavia – aggiunge – io credetti per qualche tempo di aver fatto opera di psicanalisi»²⁷. Dopo aver detto del proprio insuccesso presso gli psicoanalisti (Weiss), dai quali pensava di dover essere ringraziato per avere introdotto «nell'estetica italiana la psicanalisi»²⁸, Svevo spiega però come, secondo lui, funziona il rapporto tra lo scrittore e le dottrine alle quali si interessa e che rappresenta. Ciò che vale, dice, per Nietzsche come per la teoria della relatività. «Noi romanzieri – aggiunge – usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo». E ancora:

Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò [...]. Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figlioli, conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova [...]. In quanto al filosofo può dirsi contento quando un potente riflettore lo metta in prima luce lui che altrimenti corre il rischio di fare la vita del roditore²⁹.

Poi, aggiunge anche che Freud lo conobbe appena nel 1910³⁰ e che lo aveva trovato «un po' esitante, contorto, preciso con fatica»³¹. L'“antipatia” lo aveva spinto a leggerlo. Ma la psicoanalisi non l'abbandonò più. Come si vede, si tratta di un atteggiamento complesso. Comunque, l'atteggiamento prospettato è quello di un autore che non ama un rapporto con la scienza, o filosofia, o pensiero come dogma o sistema. Li usa, soprattutto

²⁷ I. Svevo, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche* (Edizione Nazionale delle Opere), a cura di B. Moloney, con note ai testi di N. Staccioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, vol. IV, pp. 308-309.

²⁸ Ivi, p. 310.

²⁹ Ivi, pp. 311-312.

³⁰ Ivi, p. 313.

³¹ Ivi, p. 314.

se – come nel caso di Freud (Schopenhauer, Nietzsche o Einstein) – li sente come preziosi per il letterato. In ogni caso, Svevo è un relativista, non ama le interpretazioni univoche, come ha sottolineato anche Cavaglion³².

Il riso, come si è detto (tutti lo testimoniavano: ricordo ciò che mi raccontava di Svevo il mio primo maestro di violino, Cesare Barison, che era stato anche l'ultimo maestro di Svevo), era una componente essenziale della costituzione di Svevo. Si sa che amava raccontare anche barzellette osé a Joyce, che però partecipava poco a questi racconti, anche se – nella vita – adoperava spesso un linguaggio spinto. Lo testimonia Letizia³³ che racconta che Joyce, di fronte a certe battute di Svevo, rimaneva turbato e osservava: «“Signor Schmitz, queste cose non si dicono”. Ma un giorno mio padre gli rispose: “Si vede che i suoi libri non devono essere letti ad alta voce, altrimenti Lei ne resterebbe troppo scosso!”».

Dunque, il comico come caratteristica della *Coscienza*, di uno scrittore che – tra gli autori frequentati – contava Swift, Jean Paul (Friedrich Richter), Boccaccio, Dickens, Thackeray, Shaw. Il comico: a partire dal titolo, forse ironico, come si è detto parlando di Saccone e Musatti; e forse, anche, a partire dalla stessa struttura dell'opera dove – come scriveva Arcangelo Leone De Castris in pagine nelle quali si parlava del «funerale della coscienza» –, a proposito della sua organizzazione, si affermava che era «sparito il romanzo, e cioè la forma dell'opposizione sociale spiegata, il rapporto scrittore-realtà condensato in metafore totalizzanti, perché *era* sparito il ruolo medesimo del narratore in quanto formalizzatore di un ordine dialettico e di una prospettiva antagonistica globale»; e dove si precisava: «La struttura aperta, antinarrativa ed eminentemente parodistica, della *Coscienza di Zeno* è dunque la forma di una sostanziale e progressiva degradazione dell'epica romanzesca, la forma della rappresentazione eminentemente oggettiva di una realtà irrazio-

³² Cavaglion, *Italo Svevo*, cit., p. 142.

³³ Svevo Fonda Savio, Maier, *Iconografia sveviana*, cit., pp. 104-105.

nale e di una riduzione marionettistica, in essa, dell'antitesi morale, del gesto dialettico della coscienza»³⁴.

E vorrei pure ricordare alcune parole di Ferruccio Fölkel, nell'introduzione a un'antologia di *Storielle ebraiche* (Bur, 1988) che ricordava *La coscienza di Zeno* come un «capolavoro del sorriso rattenuto e un po' contratto, peculiare alla grande ebraicità», e parlava dell'«ironia sferzante del nome Coprosich, che aveva colpito James Joyce», e di Guido Speier, un «autentico meshuge, l'imbecille messo tante volte alla berlina nelle storielle yddish. Suicidarsi per sbaglio, [aggiungeva] o forse addirittura vivere per sbaglio, è il colmo dell'imbecillità»³⁵.

Quanto ai diversi modi, o volti, nei (o sotto) i quali il comico si manifesta, il discorso potrebbe essere lungo. Cercherò di portare solo qualche esempio di questa componente essenziale del libro. Fölkel parlava di «sorriso rattenuto e un po' contratto». In ogni caso, c'è sorriso e sorriso. Silvano Del Missier, in un profilo di Svevo (Le Monnier, 1976), parlava dell'«amaro sorriso» ma anche di un sorriso «ambiguo e ironico» di Zeno³⁶. Ma c'è poi – nel libro – anche il «sorriso di compatimento» (del padre verso il figlio, del figlio verso il padre), una forma di diffidenza³⁷ (p. 53): più acido quello del padre, che accusa Zeno di ridere anche delle cose serie e lo chiama pazzo, più indulgente quello del figlio, che vede il padre come peggiore di sé. E c'è comico e comico. Tra l'altro, una satira del costume piccolo e medio borghese triestino del tempo. O, anche, atti insensati e stupidaggini: come il fatto che Zeno porta al padre, che lo aveva definito pazzo, un certificato della propria sanità di mente «regolarmente bollato»: un fatto che Zeno ricorda pure alle sorelle Malfenti, dopo che la piccola Anna gli dice che è «pazzo del tutto»³⁸. O si pensi anche a quanto Zeno dice ad Ada, che parla delle donne in Inghilterra, anche delle femministe. Zeno odia gli

³⁴ A. Leone de Castris, *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato, 1974. Le citazioni sono tratte dall'antologia *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, a cura di Enrico Ghidetti, Bari, Laterza, 1993 (n. ediz. aggiornata), pp. 127-128.

³⁵ *Storielle ebraiche*, a cura di F. Fölkel, Milano, BUR, 1988, p. 22.

³⁶ S. Del Missier, *Italo Svevo*, Firenze, Le Monnier, 1976, pp. 39, 99.

³⁷ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* (Edizione Nazionale delle Opere), a cura di B. Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, vol. III, p. 32.

³⁸ Ivi, pp. 76-77.

inglesi, ha capito poco dell'Inghilterra, anche perché non sapeva la lingua. E ricorda di essersene andato dall'Inghilterra dopo essere stato graffiato da un gatto d'Angora; e arriva persino a dire che «nessun gatto italiano sarebbe capace di tali azioni, cioè di graffiarlo»³⁹. Zeno crede così di darsi un contegno, di partecipare al discorso, di conquistarsi quella disinvoltura che, evidentemente, è un suo problema (lo era anche per Alfonso, di *Una vita*, risolto in termini diversi). E così sarà comica la successione di proposte di matrimonio alle sorelle Malfenti, per cui lo stesso Zeno riderà di sé e della «stranezza» del proprio procedere. Come lo saranno anche l'ossessione per le malattie e per le medicine, il gusto delle autodiagnosi e delle autocure, le sue paure di ogni genere, anche quella di essere accusato di furto, per cui si premura di avere testimoni. Anche il compromesso al quale si arriva in certe situazioni può portare al riso, come accade quando Guido Speier, di fronte all'accusa dell'invidioso Zeno di avere «modernizzato» il Bach della Ciaccona (ma rifiuta di essere considerato un dilettante), accetta un po' la critica. È come una parodia della necessità, talvolta, nella vita, di accettare qualcosa per andare avanti⁴⁰.

Talvolta si approda anche a una comicità un po' lugubre: come quando, preso dalla paura di morire, dopo il matrimonio, Zeno si chiede se Augusta si sarebbe risposata, rispondendosi anche che – visto che è brutta – la sua sarà un «putrefazione tranquilla»⁴¹. E su un comico un po' *noir* sarà pure condotto il racconto (nel corso della narrazione della disfatta della ditta di Guido) dei condannati ai lavori forzati inglesi appesi sopra una ruota in movimento, costretti a muovere continuamente le gambe che altrimenti verrebbero sfraccellate: per dire che lui, Zeno, però, almeno non era costretto a muovere le gambe⁴².

Anche il paradosso ha il suo ruolo: come quando Zeno racconta che «fra due malati si passò un pomeriggio lietissimo. Si parlò delle loro malattie, ciò che costituisce il massimo svago per un malato ed è una cosa non troppo triste per i sani che

³⁹ Ivi, pp. 74-76.

⁴⁰ Ivi, p. 138.

⁴¹ Ivi, pp. 156-158.

⁴² Ivi, pp. 311-312.

stanno a sentire»⁴³. E questo vale anche per tutta la discussione sulla differenza tra malato immaginario e malato reale; con il Copley che – infine – arriva anche lui alla conclusione che «il malato immaginario [come Augusta asseriva essere Zeno] era un malato reale, ma più intimamente di questo ed anche più radicalmente»⁴⁴.

Quanto alla caricatura, si ricordi la gara tra caricature tra Guido e Zeno conclusasi con la vittoria, anche qui, come con il violino, di Guido. Ma si ricordino soprattutto certe immagini caricaturali marcate come quella del sensale Nilini:

Egli aveva allora circa quarant'anni ed era ben brutto per una calvizie quasi generale interrotta da un'oasi di capelli neri e fitti alla nuca e un'altra sulle tempie, la faccia gialla e troppo ricca di pelle ad onta del grosso naso [...] scopersi che quell'ironia [che gli si leggeva in volto] gli era stata stampata in faccia da madre natura bizzarra. Le sue piccole mascelle non combaciavano esattamente, e fra di esse, da una parte della bocca, era rimasto un buco nel quale abitava stereotipata la sua ironia⁴⁵.

La caricatura assume, talvolta, la forma di grottesco come nella scena in cui Zeno fa, ad Augusta, il verso ad Ada, malata di Basedow («Gonfiati un po' le guancie e spalancate in modo innaturale gli occhi così da somigliare ad Ada malata»⁴⁶). Augusta, per un momento, ha uno scoppio di «ilarità», ma poi subito si vergogna. E grottesco potremmo pure trovare il confronto fra chimica e psicoanalisi nella scena della prova dell'orina fatta dal dottor Paolo, che si conclude con la falsa diagnosi di un diabete, una «malattia vera». Una analisi e una diagnosi dove sembrava non esserci spazio – come nella psicoanalisi – per le bugie e per le invenzioni atte a confermare «la diagnosi di Sofocle». Con una psicoanalisi definita non come scienza ma come «avventura psichica», come lo spiritismo⁴⁷.

Dove soprattutto troviamo uno Svevo ricco di capacità mimetiche del comico è nella rappresentazione dei labirinti mentali di Zeno e in quella di ragionamenti contorti, aggroviglia-

⁴³ Ivi, p. 164.

⁴⁴ Ivi, p. 166.

⁴⁵ Ivi, p. 339.

⁴⁶ Ivi, p. 359.

⁴⁷ Ivi, pp. 397-398.

ti, complicati all'estremo. Soprattutto quando Zeno vuol darsi spiegazioni, trovare giustificazioni (che sono comiche) ai propri comportamenti, autoassolvendosi. Per esempio, nella rappresentazione di quella che Zeno considera una «lotta al peccato», l'improbabile resistenza al desiderio di Carla e alla volontà di diventarne l'amante. Compresa l'affermazione che la sua «coscienza» era «molto delicata»: «La mia coscienza è tanto delicata che, con le mie maniere, già allora mi preparavo ad attenuare il mio futuro rimorso [...]. Che la mia resistenza non sia mancata del tutto è provato dal fatto che io arrivai a Carla non con uno slancio solo, ma a tappe»⁴⁸. È un trionfo dell'epica dell'ipocrisia fatta di buoni propositi, ma insicuri e indecisi, e poi pure di giustificazioni del tradimento con l'atteggiamento deciso con cui Carla lo aveva fatto entrare («Quando rievoco la storia del mio primo tradimento, ho il sentimento di averlo compiuto perché trascinatovi»⁴⁹).

Il discorso sarebbe ancora lungo. Per esempio, per dire di un'ironia con cui Zeno racconta a se stesso la sguaiataggine di Carla come cantante volendo però rappresentare a se stesso che la situazione si poteva migliorare se lui l'avesse seguita (come dire: non manca la stoffa): «Anche quest'ultima nota [Zeno l'ha ascoltata stando nascosto] aveva oscillato in su e in giù prima di affermarsi sicura [cioè: non trova subito l'intonazione]. Carla sentiva dunque la nota giusta e toccava ora al Garcia [il metodo di canto che lui le aveva procurato] d'intervenire per insegnarle a trovarla al più presto»⁵⁰.

Il racconto è denso di situazioni equivocate, di atteggiamenti interpretati diversamente dagli attori in scena con esiti comici, di bugie ripetute (come quando Zeno, al brindisi per Ada, afferma, poi nega ecc., che Copler è morto, e fa un discorso pieno di falsità e reticenze, concludendo: «Eppoi si dice che nel vino ci sia la verità»⁵¹). Zeno insegue verità di comodo, rappresenta in modo ridicolo le proprie strategie, come a proposito dell'abbandono

⁴⁸ Ivi, p. 175.

⁴⁹ Ivi, p. 179.

⁵⁰ Ivi, p. 178.

⁵¹ Ivi, p. 220.

no di Carla come «atto morale da compiere pian pianino»⁵². E vorrebbe imporre il proprio punto di vista (di chi sa come stanno le cose perché ha orchestrato il falso) anche a chi le ignora: come quando se la prende con Carla, alla quale ha fatto credere che Ada era sua moglie (e Carla ha deciso di non far del male a una donna così bella). Con Zeno che ritiene Carla ingiusta verso di lui: «La verità è che mia moglie non era tanto bella e che Ada (era di lei che Carla si prendeva tanta compassione) aveva avuto dei grandi torti verso di me. Perciò Carla era veramente ingiusta nel giudicarmi»⁵³. Il comico, qui, è nel salto di ogni logica.

Dietro il comico sveviano è, in ogni caso, presente un fondo pessimistico, la coscienza che le leggi di natura prescrivono pure la miseria e il dolore. Come si legge nella pagina dove Zeno contesta Guido che si lamenta di essere «l'uomo più disgraziato del mondo». È una menzogna, ribatte Zeno. E spiega, a suo modo, la selezione in cui è ammessa solo la gioia di chi ha saputo accaparrarsi «una parte esuberante del commestibile»⁵⁴.

Del resto, la parte finale del libro va in questa direzione. Zeno, libero dell'Olivari, in una Trieste in guerra, lontano dalla famiglia, fa i suoi affari un po' "neri" (vende incenso per resina; sa che vale meno perché è anche un chimico) e si gode una situazione inedita di salute. A Trieste è arrivato dopo essersi imbattuto in una guerra per lui inaspettata e negata (alla ricerca del suo caffelatte nella villa di Lucinico dove si è attestato il fronte), rispedito a Trieste dopo aver assicurato a civili e militari che non sarebbe successo niente. In un clima comico, ben analizzato in un saggio di Marinella Mascia Galateria del 2005⁵⁵. Un modo «un poco buffo»⁵⁶ – quello di Zeno a Lucinico – di incontrare una vicenda che – però – rivela i suoi tratti drammatici nella rappresentazione dei treni che arrivano dal Nord e che vanno verso il fronte pieni di soldati, «poveri uomini» che

⁵² Ivi, p. 225.

⁵³ Ivi, p. 245.

⁵⁴ Ivi, p. 351.

⁵⁵ M. Mascia Galateria, *Zeno e la grande guerra: incredulità mitteleuropea e comicità sveviana*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 375-389.

⁵⁶ Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 405.

vanno alla guerra «sghignazzando e cantando» («Da tutti quei treni uscivano i medesimi suoni di gioia o di ebbrezza»)⁵⁷. E poi la pagina finale, la previsione della possibile catastrofe, la rappresentazione distopica dell'esplosione. Ma sono cose note. Importante è che – in questo tratto finale – Svevo abbia saputo intrecciare emozioni diverse, in una sorta di ambivalenza, che è anche ambiguità, di comico e tragico, segno di una grande arte (come quella ricordata da Ferroni, a proposito delle pagine di Giovanna Gronda sul *Don Giovanni* dapontiano-mozartiano) «in cui il comico è sottilmente e inestricabilmente intrecciato con un fondo tragico ed inquietante»⁵⁸.

Perché ha senso studiare il *comico* della *Coscienza* (nella complessità di cui si è detto)? Il comico “si mescola” ad altro o “maschera” altro: vuol rimuovere – almeno in superficie – il pessimismo, consolare, imbrogliare anche, non far vedere troppo direttamente il fondo anche angosciato della realtà. Del resto, lo stesso Svevo fa capire che certe bugie vengono dette per fare felici gli altri. Per esempio, nell'ultimo tratto della *Coscienza*, nel segmento diaristico del 26 giugno 1915, al padre di Teresa che gli chiede se sa qualcosa della guerra, che forse è già scoppiata, Zeno risponde superficialmente che non c'è «nulla»; e lo vuol dire in modo convincente affermando che anzi (e lui lo sa, perché viene da Trieste) la guerra «è proprio definitivamente scongiurata»; con l'effetto di rassicurarlo e «rasserenarlo». E aggiunge: «Vedendolo tanto contento, tentai di renderlo più contento ancora. Amo le persone felici, io. Perciò dissi delle cose che veramente non amo di rammentare. Asserii che se anche la guerra fosse scoppiata, non sarebbe stata combattuta colà». Con quel che segue, che è davvero ridicolo: «Avevo poi sentito dire – non sapevo più da chi – che a questo mondo c'era oramai bisogno di patate [mentre parlano, sono vicini a un campo di patate]...»⁵⁹.

La storia di Zeno è “comica”: un aspetto evidente, come sottolineava Musatti a proposito dell'umorismo; che va però consi-

⁵⁷ Ivi, p. 414.

⁵⁸ G. Ferroni, *Premessa*, in *Ambiguità del comico*, cit., p. 12.

⁵⁹ Ivi, pp. 407-408.

derato nell'intreccio con il tragico, il pessimismo, o come un suo inestricabile risvolto. E forse "coscienza" significherebbe – allora – presa d'atto (per la via breve di un Freud interpretato a modo proprio). Come dire che *così va il mondo*. Certamente la vita è lotta (vecchio tema sveviano a partire dalle prime pagine e poi da *Una vita*, dalla vicenda di Alfonso Nitti: l'eroe romanzesco che si scontra con la realtà). Se il protagonista è così "letterato" da falsificare la realtà nella propria mente, trasfigurandola (come in *Senilità*) si perde nel sogno e nella prospettiva fantastica. Zeno, invece, prende atto del modo in cui è fatta la vita (lotta per l'esistenza, per il "commestibile": vive chi prende la fetta più grossa; gli altri, che hanno preso meno, si lamentano di non aver avuto ciò di cui avrebbero avuto «il diritto ad avere una parte maggiore»; quelli che non hanno avuto «niente della preda, gridano all'ingiustizia»⁶⁰. Zeno, che ha una visione pessimistica del mondo, cerca di lottare, sa che il mondo è lotta. Prende atto, però, che non sempre si vince. Accetta, e fa il minimo. Non riesce a smettere di fumare, però ha buoni propositi; fosse per lui, avrebbe continuato anche con Carla (vuole l'ultimo bacio, sperando che – magari – finisca come l'ultima sigaretta; ma poi, vista la decisione di Carla, fa di necessità virtù). Si potrebbe dire, che si tratta di una sorta di elogio di uno spirito di adattamento (oggi, lo chiamano resilienza). In fondo, anche dopo lo scoppio della guerra, si arrangia, anzi... Ma c'è qualcosa che va oltre la nostra possibilità di controllo: una possibile catastrofe. Anche i borghesi affaristi triestini hanno la loro fetta della preda, ma non vincono. Zeno è astuto, prudente. Fa il minimo quando è necessario, fa perfino qualche affare. Si impossessa di un po' di "commestibile", per sopravvivere. Ma non basta sopravvivere. Certo, si può diventare autonomi (fuori della tutela) nel proprio piccolo spazio egoistico (il mondo, di cui Zeno parla, vive di questo: vedi il gioco in borsa). Ma, nelle cose più grandi, il mondo è diretto da altre forze, più grandi. Come dire che si ride di tutto (anche questo è un modo per sopravvivere). Ma c'è poco da ridere.

⁶⁰ Ivi, p. 351.

Paolo Quazzolo

«Sarà una nuova magagna a questo povero teatro»: Tullio Kezich e gli adattamenti teatrali e televisivi della *Coscienza*

Sarà una nuova magagna a questo povero teatro, che abbisognerebbe di ben altri rinforzanti, e non ne sarà molto arricchito. Sono ricchezze prese a prestito che raramente, ma molto raramente, se le fa proprie. L'esperienza a sé lo prova. Quest'ultimo decennio, tanto povero di buone commedie, è poverissimo di buone riduzioni. Sarebbe molto il poter citarne una che abbia resistito alla prova di due stagioni!¹

Così scriveva Italo Svevo in un passaggio contenuto in un articolo dal titolo *Riduzioni drammatiche* apparso sul quotidiano irredentista triestino "L'Indipendente" il 22 novembre 1882. Articolo particolarmente interessante perché se da un lato dà conferma del grande interesse che il romanziere triestino nutriva nei confronti del teatro, dall'altro dimostra quanto egli non condividesse la forma drammaturgica delle riduzioni. E, infatti, continua:

Bisogna confessare che i riduttori generalmente non sanno fare il loro mestiere. Raramente sono artisti. I veri artisti non sentono il bisogno di dialogare con un romanzo. [...] I nostri riduttori pare vengono mossi solamente dal desiderio di dialogare, mentre per fare una commedia quel desiderio deve essere secondario, anche per una commedia tolta da un romanzo. Simile a chi direttamente idealizzata il reale, il riduttore dovrà di nuovo idealizzare, scernere, fra i mille particolari che contiene un romanzo e che una commedia non può contenere, quelli che può ancora utilizzare. Dovrà

¹ E.S. (Italo Svevo), *Riduzioni drammatiche*, «L'Indipendente», Trieste, 22 novembre 1882, pp. 2-3. Ora anche in: I. Svevo, *Teatro e Saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 972-974.

egli stesso porsi faccia a faccia colla natura onde reintegrare, forse cercarvi nuove facce al soggetto o ad un carattere che il romanziere non mostrò².

Parole piuttosto severe, capaci di intimorire chiunque, oggi, voglia tentare la drammatizzazione di un romanzo sveviano. Eppure, poco meno di cent'anni più tardi, proprio l'opera più celebre del narratore triestino, *La coscienza di Zeno*, sarebbe divenuta oggetto di una fortunatissima operazione di drammatizzazione a tal punto che, al di là della fama acquisita a livello internazionale attraverso la forma narrativa, il romanzo senza dubbio deve parte della sua popolarità – soprattutto presso un pubblico non del tutto sovrapponibile a quello dei lettori – proprio a una serie di adattamenti che lo hanno reso fruibile sia agli spettatori teatrali sia a quelli del piccolo schermo. L'operazione, certamente non semplice a realizzarsi, è stata opera del critico e studioso triestino Tullio Kezich il quale, sin dal 1964, pose mano a un fortunato adattamento drammaturgico della *Coscienza*, destinato da un lato a conoscere una notevole fortuna e longevità sui palcoscenici italiani, dall'altro a spianare la strada alla scoperta del teatro di Italo Svevo, che era da molti considerato di difficile rappresentazione. A tale proposito, il percorso verso la drammaturgia sveviana era iniziato pochi anni prima sul palcoscenico del Teatro Stabile di Trieste³ con la messinscena, nel 1959, dell'atto unico *Inferiorità* e, soprattutto, con l'allestimento, nel febbraio del 1961, di *Un marito*, a opera del regista Sandro Bolchi. Ma è grazie proprio alla riduzione scenica della *Coscienza*, che si apre la strada a un più generale interesse per il teatro di Svevo: ciò che sino a quel momento era stata un'operazione affidata solamente «all'orgoglio municipale e alla lungimiranza dello stabile triestino»⁴, si trasformava in oggetto di più vasto interesse, con messinscene su tutto il territorio nazionale.

Tullio Kezich, come egli stesso amava ricordare, era nato a Trieste il 17 settembre 1928, ossia quattro giorni dopo la morte di Italo Svevo. Appassionato di cinema, ne diverrà uno dei mag-

² *Ibidem*.

³ L'attuale Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia.

⁴ T. Kezich, *Zeno a Trieste*, in *Professione: spettatore*, a cura di F. Francione, Alessandria, Falsopiano, 2003, p. 117.

giori critici a livello nazionale, alternando tuttavia per l'intera sua carriera uno spiccato interesse anche per il teatro.

Una passione giovanile inabissatasi per un po' e tornata prepotentemente fuori ai tempi dell'adattamento di *La coscienza di Zeno*. [...] Mi piaceva (e ogni tanto mi piace ancora) vivere la vita del palcoscenico, le riunioni di produzione, le prove, le andate in scena che una volta mi emozionavano molto (adesso meno). Credo di aver scritto più di trenta spettacoli, contando anche le traduzioni e gli adattamenti, e alcuni hanno stabilito il record: il *Fu Mattia Pascal* da Pirandello ha toccato le mille repliche, *Zeno* si sta avvicinando⁵.

La passione per il teatro è infine tornata al centro degli interessi di Kezich soprattutto negli ultimi anni, quando una fortunata collaborazione con La Contrada – Teatro Stabile di Trieste e con il regista Francesco Macedonio⁶ ha portato il critico a scrivere una trilogia in dialetto triestino dallo sfondo fortemente autobiografico: *L'americano di San Giacomo* (1998), *Un nido di memorie* (2000) e *I ragazzi di Trieste* (2004).

L'interesse per l'opera di Italo Svevo, come ha scritto lo stesso Kezich,

fu una scoperta tardiva, verso i vent'anni, prima non si leggeva perché era ebreo. Per Zeno, l'ironico antieroe del dubbio perpetuo, scattò in me una sorta di identificazione che mi spinse a portarlo in scena. Trieste, che oggi se ne orna come di una gloria, non ha mai amato Svevo, per i triestini era solo un brav'uomo che non sapeva scrivere l'italiano, avendo frequentato scuole tedesche, e aveva la debolezza di scrivere romanzi e stamparli a proprie spese⁷.

Dunque una scoperta avvenuta con la maturità, ma che tuttavia farà di Svevo uno degli interessi centrali dell'attività di Kezich quale studioso e drammaturgo. E infatti, l'attenzione dedicata all'opera dell'autore triestino è testimoniata, oltre che dagli adattamenti teatrali e cinematografici della *Coscienza*, anche da un'intensa attività saggistica, a partire dal celebre *Svevo*

⁵ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., p. 24.

⁶ Francesco Macedonio (Idria 1927-Gorizia 2014) è stato regista e autore drammatico. Per lunghi anni regista di riferimento del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, è stato in seguito uno dei fondatori de La Contrada-Teatro Stabile di Trieste.

⁷ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., p. 23.

e *Zeno. Vite parallele* (1970), con cui il critico triestino mette a confronto la biografia sveviana con la storia del celebre personaggio; oppure dall'interessante saggio *Sfortune e fortune del teatro di Svevo* (1979), una delle prime riflessioni critiche sulla drammaturgia dell'autore triestino; o ancora articoli e saggi apparsi, nel tempo, su periodici e riviste. Ma l'interesse per l'opera di Svevo si è anche tradotto attraverso una serie di operazioni teatrali quali la drammatizzazione della novella *Una burla riuscita* (1986) e l'adattamento della commedia *Un marito* (2008). E, non ultima, la scrittura di due testi originali: *L'ultimo carnevål* (2002) per la compagnia del Teatro Stabile La Contrada di Trieste e l'atto unico *Italo Svevo, genere letterario* (2004), per l'attrice Ariella Reggio. *L'ultimo carnevål* costituisce una interessante rivisitazione di uno dei periodi più dibattuti della vita artistica di Svevo, quello degli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento dove, in un curioso quanto originale gioco di specchi, si confrontano tra loro l'uomo Italo Svevo e il suo personaggio Emilio Brentani, il protagonista di *Senilità*⁸.

Una storia che Kezich svolge con grande verve, con una documentazione storica e ambientale sempre di prima mano e sempre precisa, con la capacità di cogliere dalla memoria di lettore e di studioso particolari e angoli di osservazione tratti da una conoscenza profonda dell'opera di Svevo. E con uno sguardo ironico che cala costantemente sulle scene, sui personaggi, su quel mondo, sulla Trieste di allora⁹.

Italo Svevo genere letterario è invece un ironico atto unico in cui Kezich immagina che la suocera del romanziere, Olga Veneziani, venga chiamata a tenere una conferenza sull'opera del genere, da poco scomparso. Per nulla intimorita dal successo internazionale ormai raggiunto da Svevo, la severa suocera ribadisce con fermezza il proprio convincimento che l'attività letteraria del genere fosse un vizio incomprensibile, una assurda perdita di tempo a fronte, viceversa, dei ben più importanti impegni che lo attendevano all'interno della ditta di famiglia. Due

⁸ Non a caso, il titolo della commedia riecheggia quello originariamente pensato da Svevo per il suo romanzo, ossia *Il carnevale di Emilio*.

⁹ E. Guagnini, *L'Ettore di Kezich*, in T. Kezich, *L'ultimo carnevål*, a cura di P. Quazzolo, Trieste, La Contrada, 2002, p. 26.

testi con cui Kezich ha brillantemente dimostrato come l'esercizio della critica letteraria possa essere svolto anche attraverso l'inedito mezzo della forma drammatica, ponendo allo spettatore, con eguale efficacia, quesiti, spunti e riflessioni sull'opera di Svevo.

Il primo adattamento teatrale della *Coscienza* va in scena il 12 ottobre 1964 al Teatro La Fenice di Venezia, in una produzione dello Stabile di Genova, per la regia di Luigi Squarzina, protagonista l'indimenticato Alberto Lionello¹⁰. Due anni più tardi lo spettacolo verrà trasposto per il piccolo schermo, sempre con Lionello nei panni del protagonista e la regia di Daniele D'Anza¹¹. Questa riduzione teatrale, nel corso del tempo, ha ottenuto un notevole successo, prova ne sia che è stata messa in scena nel 1978 dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia con la regia di Franco Giraldi, interprete Renzo Montagnani; nel 1987 dalla Compagnia di Giulio Bosetti, per la regia di Egisto Marcucci e l'interpretazione dello stesso Bosetti; e, più recentemente, nel 2003 dal Teatro Tre srl e dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia con Massimo Dapporto e la regia di Piero Maccarinelli¹², e nel 2014 dal Teatro Carcano di Milano, con Giuseppe Pambieri, regia di Maurizio Scaparro¹³.

La prima idea per una riduzione drammatica della *Coscienza* risale agli inizi degli anni Sessanta, quando ancora Svevo in veste teatrale non era conosciuto dal grande pubblico. A spingere Kezich verso questa impresa c'era

¹⁰ Il *cast* comprendeva, oltre a Lionello, Checco Rissone, Serena Bassano, Aldo Pierantoni, Enrico Ardizzone, Giuliano Disperati, Gianni Fenzi, Sandro Rossi, Omero Antonutti, Luigi Carubbi, Camillo Milli, Paola Mannoni, Pina Cei, Francesca Mazza, Luisella Boni, Margherita Guzzinati, Mario Erpichini, Marzia Ubaldi, Gianna Dauro, Geppy Costa.

¹¹ Interpreti, oltre a Lionello, Ferruccio De Ceresa, Aldo Pierantoni, Serena Bassano, Enrico Ardizzone, Irene Petrucci, Gianni Fenzi, Giulio Pizzirani, Edoardo Toniolo, Mario Rodriguez, Mario Luciani, Paola Mannoni, Laura Rizzoli, Simona Caucia, Francesca Mazza, Pina Cei, Mario Erpichini.

¹² A fianco di Massimo Dapporto il *cast* comprendeva anche Virgilio Zernitz, Silvana De Santis, Paolo Summaria, Alessandro Lombardo, Laura Mazzi, Monica Barbato, Federica Di Martino, Vanessa Scalera, David Sebasti e Arianna Ninchi.

¹³ In scena assieme a Pambieri recitavano Nino Bignamini, Giancarlo Condé, Silvia Altrui, Margherita Mannino, Guenda Gorla, Marta Ossoli, Antonia Renzella, Raffaele Sincovich, Anna Paola Vellaccio e Francesco Wolf.

l'esigenza interiore, molto trasposta e segreta, di realizzare uno psicodramma autobiografico in termini di triestinità. Forse influì in qualche misura la vicinanza di Fellini, a fianco del quale avevo tenuto un diario sulla lavorazione di *La dolce vita*. Allora le riflessioni di Federico si orientavano verso l'autoritratto-confessione di *8 1/2*, che a me è sempre parso uno Svevo inconsapevole e tradotto in romagnolo-romanesco¹⁴.

Lo spettacolo, in un primo momento, avrebbe dovuto essere messo in scena dal Teatro Stabile di Trieste. Tuttavia il progetto non riuscì a concretizzarsi e, come ricorda Kezich, di quell'episodio rimase in concreto «solo un valido suggerimento drammaturgico di Fulvio Toluoso¹⁵: quello di spostare al Tergesteo il monologo finale di Zeno, che si svolgeva in casa Cosini»¹⁶.

In seguito il testo viene proposto all'attenzione di Luigi Squarzina e Ivo Chiesa, direttori del Teatro Stabile di Genova: il progetto piace immediatamente e trova concretizzazione anche grazie alla presenza in compagnia di un attore «che fin dalle prime prove io avevo ammirato moltissimo: Alberto Lionello»¹⁷. Lo spettacolo va quindi in scena nell'ottobre del 1964 a Venezia, ove ottiene un grande successo che ne garantisce una lunga *tournee* e la permanenza in cartellone per due stagioni consecutive.

All'atto di presentare al pubblico la riduzione del romanzo, Kezich sente la necessità di giustificare al pubblico e alla critica la scelta, non del tutto scontata e automatica, di trasporre uno dei capolavori letterari del Novecento sul palcoscenico teatrale. «Lo sappiamo anche noi – esordisce Kezich nella prefazione all'edizione Einaudi del suo testo – le riduzioni drammatiche vanno guardate con sospetto»¹⁸. E le motivazioni addotte dallo

¹⁴ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., p. 115.

¹⁵ Fulvio Toluoso (Trieste, 1932-1977), dopo aver lavorato al Teatro Stabile della sua città sia come assistente di Sandro Bolchi e Luigi Squarzina sia come regista di numerosi spettacoli, è passato nel 1964 al Piccolo Teatro di Milano come aiuto regista di Giorgio Strehler. Per lo stesso teatro ha curato numerose regie.

¹⁶ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., pp. 115-116. Il palazzo del Tergesteo, edificato tra il 1840 e il 1842, è situato nel cuore di Trieste. Il piano terra è occupato da una galleria commerciale, mentre i piani superiori sono adibiti a uffici e appartamenti. La filiale della Unionbank ove aveva lavorato Italo Svevo, era collocata al primo piano del palazzo.

¹⁷ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., p. 116.

¹⁸ T. Kezich, *Nota*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Torino, Einaudi, 1965, p. 5.

stesso Kezich sono la necessità, per il teatro contemporaneo, di proporre opere originali e non trasposizioni; la problematicità dell'opera sveviana, di non semplice comprensione; la presenza di un linguaggio non facile da rendere sulla scena; il rischio di semplificare la complessità di un romanzo come la *Coscienza*; infine «le riduzioni dei romanzi sono da abbandonare ai divertimenti domenicali del pubblico televisivo. Appartengono alla civiltà analfabetizzante dei *digest*, indicano un'anemia dello spirito contemporaneo»¹⁹.

Eppure, la necessità di allargare la conoscenza di un libro, all'epoca relativamente ancora poco noto, a un pubblico più vasto, la finalità educativa che caratterizza un'istituzione come quella dei Teatri Stabili, la necessità di una «lettura critica e collegiale di un capolavoro letterario»²⁰, convincono il critico triestino sulla liceità dell'operazione. «Se non siamo abbastanza bravi per inventare parole nuove, portiamo sulla scena parole di altri: l'importante è che il discorso sia vivo e attuale. E che una comunità possa meditare sul proprio destino attraverso ciò che vede rappresentato sul palcoscenico»²¹. E, d'altra parte, le tematiche affrontate da Svevo nel romanzo fanno sì che «*La coscienza di Zeno* non è soltanto un libro: è un sasso nella coscienza più o meno stagnante, più o meno morta, di tutti. Ecco perché trascrivendo il libro non c'è parso di fare un adattamento teatrale; piuttosto un'autobiografia per procura»²².

Nel 1978, a una quindicina d'anni di distanza, quando il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia decide di riallestire il testo di Kezich in omaggio al cinquantenario della scomparsa di Svevo, quelle lontane preoccupazioni sembrano essere ormai sfumate. Effettivamente i tempi erano cambiati e quell'ombra «del carattere derivato, subalterno, non originale della nostra operazione drammaturgica»²³, che aveva in qualche modo accompagnato il successo del primo spettacolo, si era dissolta. L'occasione delle celebrazioni sveviane consentì dunque di concretizzare quel lon-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 6.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, pp. 6-7.

²³ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., pp. 116-117.

tano progetto di affidare in prima battuta allo Stabile triestino il compito di allestire lo spettacolo sulla *Coscienza*: prese così corpo quello che Kezich volle definire come una sorta di ritorno a casa di Zeno, in un “gradevole clima di rimpatriata”, assicurato anche dalla presenza del regista Franco Giraldi, «amico degli anni del cineclub e compagno di tante imprese televisive spesso legate a scrittori nostrani»²⁴. E proprio in tale occasione Kezich espresse chiaramente, sul programma di sala, la sua ferma opinione che fosse necessario

considerare lo spettacolo come un luogo e un modo della critica letteraria. Per conto mio sono convinto da tempo che una rappresentazione teatrale, un film, un adattamento televisivo, quando hanno a monte un precedente letterario, ne costituiscono un’interpretazione che vale almeno quanto una monografia scritta, un saggio e un articolo. Un esercizio di critica che non è meno degno di attenzione per essere scritto con le luci, i suoni, i colori e la mimica, anziché mettendo il foglio in macchina²⁵.

A tale concetto Kezich terrà fede quando, venticinque anni più tardi, porrà mano ai due testi in dialetto triestino dedicati alla figura di Svevo che costituiscono anch’essi, come già ricordato, un mezzo per esercitare l’attività critica e interpretativa sull’opera dell’autore triestino.

Nel 1987 il testo viene riallestito, in una nuova interpretazione, da Giulio Bosetti. In quell’occasione Kezich, nel programma di sala dello spettacolo, ripercorre la sua avventura sveviana sostenendo che, ventitré anni prima,

io ero convinto di essere Zeno Cosini. Questo fu, al di là dei meriti straordinari dei suoi realizzatori, il successo dello spettacolo. Mentre molti critici si accanivano a negare la legittimità di fare teatro con un romanzo, mi ero buttato sulla materia sveviana con tutto il peso della mia realtà di quel momento: anima e corpo, come si dice. Pur stimolante, fu un’identificazione a rischio (chi fa teatro rischia sempre) e sono certo che nel segreto della psiche ne pagai le spese. Posso dirlo ora, trascorso quasi un quarto di secolo, quando ormai so di non essere Zeno; e guardo a questo personaggio come a qualcosa fuori di me, che tuttavia appartiene alla mia storia personale²⁶.

²⁴ Ivi, p. 117.

²⁵ Ivi, pp. 117-118.

²⁶ Ivi, p. 119.

La mutata posizione emotivo-interpretativa di Kezich fu da stimolo (o forse, viceversa, venne influenzata) a una diversa visione del testo sul piano della messinscena, laddove il regista Egisto Marcucci scelse una chiave più marcatamente psicologica, ritenendo che il Dottor S., il padre di Zeno e il “secondo padre” Giovanni Malfenti fossero, in fin dei conti, la medesima persona (ed effettivamente i tre personaggi vennero affidati al medesimo attore)²⁷; così come lo spazio all’interno del quale venne ambientata la vicenda perse quella connotazione di stampo realistico adottata nella versione precedente, per lasciare campo a una visione che privilegiava lo “spazio mentale” e l’introspezione.

I problemi che l’adattamento teatrale di un testo narrativo pone, sono molteplici e riguardano alcuni aspetti fondamentali quali la diversità del contesto temporale e spaziale, la numerosità dei personaggi, il tipo di linguaggio utilizzato. Il problema diviene ancora più pressante quando si voglia adattare per la scena un testo come *La coscienza di Zeno*, ampiamente sperimentale e nel quale i tradizionali canoni narrativi vengono meno. Appare subito evidente che dal punto di vista spaziale, un romanzo può prevedere infinite *location*, mentre un dramma, che è legato allo spazio finito del palcoscenico, deve necessariamente ridurre gli ambienti a un numero molto contenuto, se non addirittura adottare la soluzione della scena unica. Dal punto di vista temporale, il problema riguarda la durata della rappresentazione, che deve essere contenuta entro limiti di minutaggio ben definiti, contrariamente a un prodotto narrativo la cui lettura – in base ai ritmi del fruitore – potrebbe durare anche mesi. Il problema relativo alla numerosità dei personaggi è essenzialmente legato a questioni di *budget*: chi produce lo spettacolo ha infatti a disposizione una compagnia e un bilancio economico con i quali si deve necessariamente confrontare. Non è un mistero che spesso le scelte di repertorio cadono su quei testi che prevedono un numero contenuto di personaggi. Chi scrive per il teatro conosce molto bene questo problema e, nel caso dell’adattamento di un romanzo, è spesso necessario rinunciare a molti dei personaggi

²⁷ I tre ruoli vennero sostenuti da Claudio Gora.

presenti nel racconto, anche ricorrendo all'unificazione di più caratteri in un'unica figura. Rimane poi il problema relativo alla lingua, che deve essere tradotta in dialogo rispettando quelli che sono i canoni della drammaturgia, ossia di una forma di scrittura, per così dire, tridimensionale, ove la parola scritta diviene parola detta, ove il ritmo della scrittura diviene ritmo della recitazione, ove il personaggio descritto diviene personaggio vivente che si muove in uno spazio tridimensionale e che si rapporta con persone e oggetti reali. Non ultima deve essere presa in considerazione l'esigenza di una comunicazione rapida ed efficace, capace di trasmettere con grande incisività e immediatezza contenuti, pensieri, sentimenti, emozioni.

Nell'affrontare la drammatizzazione de *La coscienza di Zeno*, Kezich si dovette confrontare con un romanzo che non procede secondo un rigoroso ordine temporale e che, soprattutto, alterna momenti in cui il racconto presenta dialoghi strutturati ad altri in cui predomina l'andamento monologante della coscienza del protagonista; brani già organizzati in modo fortemente naturalistico, ad altri dove a predominare è l'inafferrabile mondo dell'inconscio; passaggi che corrono via rapidi ad altri su cui l'autore indugia più a lungo. La via scelta da Kezich è stata dunque quella di riorganizzare la materia sia dal punto di vista degli spazi fisici sia sul piano narrativo poiché, come ampiamente noto, il romanzo, che ha quale protagonista non l'uomo Zeno ma la sua coscienza, procede attraverso un andamento irregolare, dettato dagli umori del personaggio e dal rincorrersi dei suoi ricordi. L'adattamento teatrale, suddiviso in due atti, organizza il racconto secondo un ordine cronologico, con un utilizzo del *flash-back* nella parte iniziale: la scena incipitaria avviene infatti nello studio del Dottor S. dove il paziente Zeno Cosini è invitato a ripercorrere gli eventi fondamentali della sua vita. Da qui prende il via una sequenza di scene (dieci per il primo atto e dodici per il secondo), che alternano, secondo un andamento strettamente cronologico, una serie di ambienti: la casa di Zeno, ove viene narrata la morte del padre; il Tergesteo, con l'incontro tra Zeno e il Malfenti; casa Malfenti, ove Zeno conosce le quattro sorelle e la futura suocera; un caffè nei sobborghi, con il dialogo tra Zeno e Copler; nuovamente casa Malfenti, con l'ingresso di

Guido, la seduta spiritica e la dichiarazione di Zeno ad Augusta; infine la salita al Belvedere, ove il protagonista ha la tentazione di gettare di sotto Guido.

Il secondo atto aggiunge alcune nuove collocazioni sceniche: la casa di Carla, ove si consumerà la storia tra Zeno e la giovane; l'ufficio di Guido, con le vicissitudini fallimentari della ditta; il giardino pubblico, per l'ultimo incontro tra Zeno e Carla. Ritornano inoltre le scene ambientate a casa di Zeno, a casa Malfenti, alla salita al Belvedere e, in chiusura, al Tergesteo. Con poche eccezioni, dunque, la commedia privilegia le ambientazioni interne seguendo, da questo punto di vista, quanto suggerito dal romanzo, che si consuma essenzialmente all'interno dei salotti della buona borghesia triestina.

La coscienza di Zeno, per la sua stessa impostazione di ordine psicanalitico, alterna scene dialogate ad ampi squarci narrativi, ove a parlare è la coscienza del protagonista. Nell'adattamento teatrale, Kezich, al di là della possibile riutilizzazione dei passaggi colloquiali, ha dovuto costruire autonomamente una buona parte del dialogo, conservando altresì le parti narrative che, sul palcoscenico, divengono i monologhi della coscienza che contrappuntano l'intera commedia. Un lavoro certamente non semplice ma che tuttavia è riuscito a conservare da un lato il non semplice linguaggio sveviano e dall'altro a salvaguardare la caratterizzazione dei singoli personaggi, restituendo in modo immediato ed efficace gli altalenanti umori del protagonista. Frutto di uno studio attento del romanzo, il testo drammatico ne riecheggia la struttura per temi, pur dovendo riordinare le scene in una consequenzialità logico-temporale più idonea al racconto scenico. Particolarmente interessanti risultano i monologhi di Zeno, direttamente filtrati dal romanzo, che costituiscono i momenti in cui il protagonista si confronta con il Dottor S., sia in modo diretto nello studio dello psicanalista sia in altri contesti, quando gli eventi che travolgono la vita di Cosini vengono rivissuti e riesaminati attraverso la sua coscienza. Un mezzo drammaturgicamente efficace sia per porre in primo piano l'autentica voce del protagonista, spesso costretto a celare, di fronte agli altri, i suoi veri sentimenti, sia per rievocare in modo teatralmente efficace situazioni e ambienti che altrimenti

sarebbe stato molto difficile, se non impossibile, collocare sulla scena. E come lo Zeno del romanzo, anche quello della commedia, passando attraverso la duplice veste di narratore anziano che evoca sul lettino dello psicoanalista e di giovane uomo che agisce in prima persona in mezzo a numerosi altri personaggi, mantiene integri tutti quei tratti psicologici che lo hanno fatto unico e irripetibile: dall'umorismo al pessimismo, dalla sincerità alla menzogna, dalla tragedia all'atteggiamento scanzonato, attraverso tutte le sfumature di ambiguità che lo caratterizzano.

È indubbio che con questa operazione Kezich riconobbe a Svevo la dimensione della teatralità, che appare particolarmente tangibile proprio nel terzo romanzo, laddove il protagonista, sdoppiandosi tra l'uomo e la sua coscienza, consente la compresenza di un narratore che racconta e di un attore che agisce sulla scena. Non è un caso che lo stesso critico triestino, analizzando il teatro di Svevo nel saggio *Sfortune e fortune del teatro di Svevo* (1979), sostiene che, nell'autore triestino, l'aspetto teatrale precede quello del narratore, dimostrando che già i primi romanzi sono caratterizzati da una forte carica espressiva, che può acquistare valore pieno solo attraverso la parola detta e quindi, di conseguenza, attraverso la dimensione della scena.

Nel 1966, al termine della prima fortunata *tourné*e, la RAI decide di realizzare un originale televisivo in tre puntate tratto dallo spettacolo allestito dallo Stabile di Genova. Si tratta di una trasposizione abbastanza lineare, sul piccolo schermo, dello spettacolo proposto in palcoscenico. Lo sceneggiato viene realizzato interamente in studio, con una impostazione ampiamente teatrale, ricorrendo tuttavia a tutti quei mezzi tecnico-espressivi consentiti dalla cinematografia, quali i primi piani, l'utilizzo di sequenze incrociate o i numerosi *flash-back* che consentono di mettere in relazione le sedute dallo psicanalista con le vicende rievocate. Il prodotto televisivo segue molto da vicino, soprattutto nelle prime due puntate, il copione di Tullio Kezich, coadiuvato per l'occasione da Daniele D'Anza, che firma anche la regia televisiva, in gran parte pensata sulle orme di quella teatrale di Squarzina²⁸. Maggiori sono viceversa gli interventi sulla

²⁸ I critici e lo stesso Kezich posero l'accento sull'utilizzo, non sempre apprez-

terza puntata, dove viene operato uno spostamento delle scene originali, nonché l'aggiunta di alcune nuove sequenze, scritte appositamente per ampliare la durata del prodotto televisivo. L'obiettivo, inoltre, è quello di rendere in modo più efficace alcuni passaggi che nella commedia sono solo accennati, come ad esempio la storia del suicidio di Guido che nel prodotto televisivo è narrato con un respiro maggiore.

Nel 1988 il regista Sandro Bolchi realizza per la RAI una miniserie in due puntate tratta dal romanzo sveviano: la sceneggiatura è affidata a Tullio Kezich e a Dante Guardamagna²⁹, mentre il ruolo principale è sostenuto da Johnny Dorelli³⁰. La scelta di affidare questa nuova versione televisiva della *Coscienza* a Bolchi non è assolutamente casuale, dal momento che il regista lombardo era stato l'artefice, nel 1961, della prima messinscena di *Un marito*, testo drammatico con cui prende avvio, come abbiamo visto, la scoperta del teatro sveviano. Ma Bolchi, oltre a essere un esperto adattatore di opere letterarie per la televisione, aveva anche trascorso parte della sua giovinezza proprio a Trieste, città di cui conosceva molto bene il carattere e le atmosfere. Non a caso, la scelta registica fu quella di osservare assoluta fedeltà al romanzo, soprattutto nella ricostruzione degli ambienti triestini. «Fedeltà al libro, del resto come è mio costume di regista, fedeltà soprattutto a certe atmosfere; lo sceneggiato l'abbiamo girato tutto a Trieste: sarebbe stato praticamente impossibile ricreare altrove l'aria di una casa triestina, con quei suoi interni, e, fuori, quei vecchi caffè»³¹. E in effetti, dal punto di vista visivo, lo sceneggiato del 1988 appare estremamente curato nella

zato, di un evidente trucco volto all'invecchiamento di Lionello per le scene che si svolgevano dallo psicanalista, contrariamente a quanto avveniva a teatro, dove tale invecchiamento era affidato esclusivamente alle capacità recitative dell'attore.

²⁹ Dante Guardamagna (Fiume, 1922-Roma, 1999) è stato regista e sceneggiatore televisivo; ha collaborato molto spesso con Sandro Bolchi per la trasposizione sul piccolo schermo dei grandi romanzi della letteratura italiana.

³⁰ Assieme a Dorelli, recitavano Ottavia Piccolo, Eleonora Brigliadori, Christiane Jean, Laura Devoti, Franca Tamantini, Mario Maranzana, Sergio Fantoni, Andrea Giordana, Alain Cuny, Manuel Dentini, Ariella Reggio, Riccardo Canali, Marcello Crea, Gianfranco Salletta, Mimmo Lo Vecchio, Orazio Bobbio, Adriano Giraldi, Isabella Crea, Cristina Milic, Lidia Sterle e Marina Cavalli.

³¹ O. Del Buono, *Bolchi fa centro con "Zeno" e Dorelli*, «Corriere della Sera», Milano, 15 aprile 1988, p. 25.

scelta delle ambientazioni, nella ricostruzione degli arredamenti e nella riproposizione degli abiti d'inizio Novecento. La nuova versione cinematografica poggia, ancora una volta, sul testo drammatico scritto nel 1964, di cui viene riutilizzata una parte consistente, seppure con una serie di tagli e aggiunte che consentono di recuperare passaggi del romanzo originariamente omessi. La mobilità del racconto cinematografico consente infatti di conferire un ritmo diverso e più stringente a tutta la narrazione, con frequenti spostamenti di luogo, montaggi incrociati e scene in esterna, che permettono di rappresentare quasi tutti i passaggi narrativi contenuti nel romanzo. Il film recupera la struttura a quadri del testo drammatico, sebbene questa risulti molto meno evidente nel racconto cinematografico. Anche in questo caso la scena d'apertura è collocata all'interno dello studio del Dottor S.: da qui si dispiegano le diverse scene che sono tutte vissute in *flash-back* attraverso il racconto che Zeno, steso sul lettino dello psicanalista, fa di se stesso e della propria vita. Solo nella parte finale il racconto volge al presente, quando il protagonista, nel celebre monologo con cui si conclude il romanzo, saluta il Dottor S. in partenza per la Svizzera e rimane solo a Trieste ad affrontare, con una nuova e inedita serenità, la guerra che si sta prospettando all'orizzonte. Dal punto di vista interpretativo, Sandro Bolchi volle sottolineare la forte identificazione tra il personaggio Zeno e l'uomo Svevo, mettendo in evidenza soprattutto quell'aspetto tipicamente ironico della cultura ebraica che nello sceneggiato, secondo molti critici, si rifaceva anche alla lezione di Charlie Chaplin e di Woody Allen.

Nel 1994 Tullio Kezich propone una nuova riduzione teatrale del romanzo, intitolata *Zeno e la cura del fumo*, prodotta dal Teatro Stabile del Veneto con la regia di Marco Sciacaluga e interpretata da Giulio Bosetti³². Si tratta di un testo abbastanza diverso da quelli precedenti sia per i contenuti, sia per la tecnica drammaturgica utilizzata. Se nel primo caso, infatti, si può parlare di un adattamento molto fedele al romanzo, nel se-

³² Il cast comprendeva, oltre a Bosetti, Elena Croce, Giorgio Crisafi, Marina Bonfigli, Ilaria Borrelli, Sergio Romano, Cecilia La Monaca, Vincenzo Failla e Camillo Milli.

condo caso, viceversa, il modello di partenza è assai lontano dal prodotto d'arrivo, poiché questa volta Tullio Kezich lavora con grande libertà. «Trent'anni fa – scrive il critico triestino – quando Zeno mosse i suoi primi passi teatrali sul palcoscenico della Fenice di Venezia, l'episodio della cura del fumo mi era rimasto nella penna»³³. Infatti parte del terzo capitolo del romanzo, intitolato *Il fumo*, per motivi di organizzazione drammaturgica, era stato omissso. La nuova commedia recupera dunque questa parte in cui Zeno racconta, in prima persona, di aver affrontato una terapia in una clinica all'avanguardia, con la speranza di potersi liberare, una volta per tutte, dal vizio del fumo. In verità la cura non sortisce alcun effetto se non quello di tradursi in una crisi di gelosia per la moglie, sospettata di tradire il protagonista con l'aitante primario della clinica, il dottor Muli. Ma in verità, quello desunto dal terzo capitolo della *Coscienza* è solo il punto d'avvio di una commedia che, con grande abilità, prende materiali da innumerevoli fonti sveviane, *in primis* dall'incompiuto *Vecchione*, ma anche da racconti e passaggi di altri componimenti, che consentono non solo di raccontare una storia in parte nuova, ma anche di proporre una disincantata quanto ironica riflessione sulla vecchiaia. In questo senso l'atteggiamento in parte “filologico” che aveva accompagnato Kezich durante la stesura del 1964, lascia lo spazio a un modo di operare molto più libero e disincantato. A tal punto che in *Zeno e la cura del fumo* «ci sono segnali, allarmi, indicazioni di coincidenza, sovrapposizioni multibiografiche, ricordi ancestrali, reperti di triestinità fra guerra e dopoguerra, ripescati vuoi dal grande mare dell'opera sveviana che dal gran mare della vita»³⁴. In altre parole, al fianco delle fonti sveviane Kezich, ormai esperto conoscitore della materia, inserisce passaggi originali, spesso desunti dalla propria personale esperienza, cosicché è meglio «lasciare allo spettatore l'esegesi delle innumerevoli fonti e il divertimento collaterale di qualche bizzarra scoperta: magari per accorgersi

³³ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., p. 120.

³⁴ Ivi, p. 121.

che molte delle cose più sveviane del testo non appartengono a lui e viceversa»³⁵.

La vicenda viene collocata il 13 settembre 1928, giorno della morte di Svevo, e prosegue, come nei testi precedenti, attraverso una serie di scene in cui Zeno narra, ripercorrendo nella sua memoria, la fuga dalla clinica, l'avventura sentimentale iniziata sul tram di Sèrvola, il ritiro dal mondo degli affari, il suo essere solo a Trieste durante gli anni della prima guerra. E infine, riprendendo alcuni spunti dall'ultimo capitolo della *Coscienza*, assistiamo, nella scena finale della commedia, a un imprevedibile incontro tra Zeno e Mefistofele, in cui viene riecheggiato e rivisitato il mito goethiano. Ma, in questo caso, Zeno non chiede al diavolo, come Faust, l'eterna giovinezza, ma più semplicemente di poter avere una piccola dilazione sulla sua data di morte. Mefistofele, che nel frattempo ha assunto l'aspetto di un vecchio professore che aveva insegnato il tedesco al protagonista, ammonisce Zeno, pronunciando una profezia per certi aspetti ancora più inquietante di quella contenuta nella *Coscienza*:

In questo momento il calendario segna il 13 settembre 1928. Non è un grande periodo storico, ma chi le dice che fra dieci anni lei, e magari tanti altri come lei, non troverebbero il contesto ancora peggiore? Ancora più difficile da sopportare, più straziante da lasciare? [...] Tutto quello che mi viene in mente per risponderle – echi di discorsi minacciosi, passi cadenzati, deportazioni, massacri, grida di dolore – tutto suonerebbe banale e perciò ancora più inutile. Mi creda sulla parola e si risparmierà grandi sofferenze³⁶.

Dunque meglio lasciare questa terra nell'anno 1928 piuttosto che prolungare inutilmente un'esistenza che avrebbe portato l'ebreo Ettore Schmitz a confrontarsi con l'orrore delle persecuzioni razziali. Ed è così che, serenamente, Zeno Cosini può fumarsi quella che, questa volta sarà, per davvero, l'ultima sigaretta.

Tullio Kezich terminava la presentazione nel programma di sala di *Zeno e la cura del fumo* affermando che questa nuova trasformazione della figura che lo aveva accompagnato per gran

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ T. Kezich, *Zeno e la cura del fumo*, 1994, Atto Secondo.

parte del suo percorso artistico forse non sarebbe stata l'ultima: «Non posso escludere neanche in futuro ulteriori resurrezioni e peregrinazioni di Zeno sui palcoscenici. È sempre così curioso di se stesso, come la maggior parte di noi; e quando comincia non la finisce più»³⁷. In verità non ci saranno altri incontri teatrali fra Tullio Kezich e Zeno Cosini: il critico triestino, come già ricordato, tornerà tuttavia qualche anno più tardi al grande romanziere scrivendo due testi in dialetto triestino *L'ultimo cernevàl* e *Italo Svevo genere letterario*, che costituiscono l'estremo e fruttuoso incontro sulla scena tra i due raffinati intellettuali.

³⁷ Kezich, *Professione: spettatore*, cit., pp. 121-122.

Beatrice Stasi

Filologia e traduzioni: in margine a un'edizione critica della
Coscienza di Zeno

Curare l'edizione critica di un testo sulla base di un unico testimone a stampa pubblicato dall'autore può rappresentare per lo studioso la proverbiale, ossimorica croce e delizia: delizia perché, evidentemente, il lavoro da fare sarà per forza di cose più semplice; ma anche croce perché, quando sorgono dei problemi, non ci sono altri santi o testimoni ai quali votarsi. Quando poi il testo a stampa è tipograficamente molto scorretto, i problemi non sono mai pochi e i più pericolosi sono, come sempre, quelli che non ci si accorge di avere.

In questa situazione mi sono trovata quando mi è stata affidata l'Edizione Nazionale de *La coscienza di Zeno*: forse perché la correzione delle bozze è stata fatta durante un soggiorno di lavoro inglese del dirigente di azienda Hector Schmitz¹, l'edizione finita di stampare nello stabilimento di Rocca San Casciano il 1° maggio 1923 è zeppa di refusi. D'altra parte, un invito alla prudenza contro ogni eccesso di interventismo è suggerito dalla particolare costituzione linguistica di Svevo, ma anche dalla caratterizzazione del narratore Zeno, un bugiardo che, come tutti i bugiardi, potrebbe essere portato a contraddirsi.

¹ L'invio all'estero delle bozze è menzionato dall'editore Licinio Cappelli per giustificare l'allungarsi dei tempi di pubblicazione in una lettera del 23 marzo 1923 indirizzata anche questa al recapito londinese di Svevo e pubblicata tra le *Testimonianze* che corredano l'*Introduzione* in I. Svevo, *La coscienza di Zeno* (Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Italo Svevo), a cura di B. Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, vol. III, pp. LXV-LXVI (d'ora in poi per brevità CdZ seguito dal numero di pagina, tra parentesi quadre, alla fine di ogni citazione).

L'unica copia dell'edizione Cappelli che presentasse segni di una rilettura d'autore era quella segnalata da Bruno Maier nel 1985² e conservata presso il Museo Sveviano (SV I 15): due sole minime correzioni, ma che rivelano un'attenzione ad alcune sfumature linguistiche utili a contrastare il mito negativo sull'approssimazione (per non dire sciattezza) della scrittura sveviana³.

È stata la penuria di testi e testimoni a suggerire l'opportunità di provare a seguire le tracce di una rilettura d'autore attestata da una lettera di Svevo a Giuseppe Prezzolini, datata 8 marzo 1926: «Preparai un volume della *Coscienza* per la traduzione francese e lo mandai, come eravamo rimasti d'accordo, al Crémieux. Feci alcuni tagli (purtroppo non abbondanti) ma senza rimorso»⁴.

Purtroppo questa copia non è stata finora ritrovata, perduta nella bufera della Seconda Guerra Mondiale, che travolse e uccise anche, com'è noto, l'ebreo e partigiano Benjamin Crémieux, morto a Buchenwald nel 1944. Maggiore fortuna, ancorché tardiva, hanno avuto le ricerche su un'altra copia dell'edizione Cappelli mandata Oltralpe da Svevo in vista dell'edizione francese, quella spedita il 13 agosto 1926 al futuro traduttore, Paul-Henri Michel, e ritrovata nell'estate del 2011 grazie alla collaborazione del secondogenito del traduttore, Olivier. Tardiva, la fortuna, perché l'Edizione Nazionale della *Coscienza* era già uscita, ma comunque preziosa per gli studi sveviani, perché, come speravo, le tracce della rilettura d'autore non si limitavano a documentare i tagli coartatamente effettuati da Svevo per obbedire all'imposizione dell'editore (e dello *sponsor* Crémieux), ma introducevano correzioni e varianti utili a una ridefinizione

² B. Maier, *Sul testo di La coscienza di Zeno*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, edizione critica a cura di B. Maier, Pordenone, Studio Tesi, 1985, p. 458. La segnalazione si trova nella nota numero 15, per la quale manca però il numero di riferimento in apice nel corpo del testo.

³ Le correzioni in questione sono a pagina 267 («nel suo grande bicchiere d'acqua» corretto in «nel suo grande bicchiere dell'acqua») e a pagina 313 («era causato da lei» corretto in «era causato da *costei*»). Qui e altrove tutti i corsivi nelle citazioni dal romanzo sono miei e finalizzati a rilevare le sezioni di testo investite dalle varianti.

⁴ I. Svevo, *Lettere*, a cura di S. Ticiatti, Milano, il Saggiatore, 2021, p. 1013.

del testo in quanto attestavano una volontà dell'autore se non ultima, certamente successiva a quella alla base del testo consegnato all'edizione Cappelli. Non che il libro ritrovato a Parigi⁵ – nella stessa casa visitata da Svevo durante il suo ultimo soggiorno parigino e acquistata anche grazie alla retribuzione che lo scrittore aveva pagato di tasca propria al giovane traduttore – documenti una revisione attenta e sistematica del romanzo: l'obiettivo principale è solo quello di accontentare editore e *sponsor* tagliando il romanzo e facendo meno danno possibile, ma questo non impedisce all'autore di effettuare *en passant* altri interventi in grado di risolvere alcuni dei problemi che un editore della *Coscienza* poteva/doveva sapere di avere, e però anche creargliene degli altri fino a quel momento rimasti invece sommersi.

La stessa correzione di un refuso (peraltro evidentissimo e già emendato dalle edizioni precedenti), per esempio, sollecita una riflessione in questo caso utile a ricostruire la vicenda dell'edizione francese, più che a un lavoro filologico su quella italiana: «Ricordo la parola sana e non la faccina certamente *senza* anch'essa che a me doveva essere rivolta in quel momento»⁶.

In nessuna delle edizioni moderne della *Coscienza* è riprodotto questo errore così grossolano, che deve aver fatto saltare sulla sedia il pur notoriamente distratto autore, tanto da spingerlo a correggere a penna, soprascrivendo *sana* a *senza*. Il problema è, però, che la traduzione di Michel non sembra aver approfittato della correzione e gira prudentemente alla larga da quella *crux*, perdendo così la ripetizione ravvicinata di un aggettivo centrale nel lessico concettuale sveviano come “sano”, peraltro già parafrasato didascalicamente nella resa della prima occorrenza, che trasloca e astrae sul piano mentale della «sagesse» la sua fisiologica concretezza: «Je me rappelle cete sage parole, mais j'ai

⁵ Questa preziosa copia dell'edizione Cappelli con gli interventi manoscritti di Svevo è ora conservata presso il Museo Sveviano di Trieste, grazie alla generosa donazione effettuata dal figlio di Paul-Henri Michel, Olivier Michel, nel dicembre del 2012.

⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1923, p. 12 [CdZ, p. 10].

oublié la bouche qui la proférait et le visage qui certainement était tourné vers moi»⁷.

Risolve il problema, però, quanto si è riusciti a scoprire sulla traduzione francese del romanzo, anticipata, com'è noto, dalla versione dei primi capitoli del libro firmata da Benjamin Crémieux e pubblicata sul «Navire d'Argent» nel febbraio 1926. La copia dell'edizione Cappelli alla base di quella traduzione doveva essere ancora quella spedita a Crémieux su indicazione di Joyce nei primi mesi del 1924, dove evidentemente il refuso non era stato corretto, tanto da costringere il traduttore a glissare elegantemente su quel dettaglio, adottando la stessa identica soluzione pubblicata l'anno successivo da Michel⁸. Una coincidenza che non può essere casuale, ma che conferma un dato di fatto: la traduzione in volume firmata da Paul-Henri Michel ricicla sostanzialmente quella firmata da Crémieux sulla rivista, in maniera talmente fedele ed estesa da acquistare le dimensioni di un plagio, anche se con ogni probabilità concordato tra i due *italianisants*, dato il rapporto di amicizia che li legava⁹. Questo potrebbe spiegare anche come mai nel corso della sua corrispondenza con Michel l'ansioso Svevo non chieda mai di controllare quei primi tre capitoli e può anche aiutare a comprendere qualcosa su un altro dei problemi felicemente creati dal ritrovamento della copia parigina dell'edizione Cappelli, in questo caso tale da dover essere tenuto in considerazione anche per una edizione italiana del capolavoro sveviano. Sì, perché il primo intervento d'autore che accoglie il lettore non è la correzione di un refuso, ma una vera e propria ancorché minima variante, proprio nel celeberrimo *incipit* del romanzo, con l'in-

⁷ I. Svevo, *Zéno*, traduit de l'italien par P.-H. Michel, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927, p. 16 (d'ora in poi ZPHM tra parentesi quadre dopo le citazioni, seguito dal numero di pagina).

⁸ I. Svevo, *Zéno Cosini*, traduction par B. Crémieux, «Le Navire d'Argent», n. 9, II, février 1926, pp. 27-53: 33 (d'ora in poi ZBC tra parentesi quadre dopo le citazioni, seguito dal numero di pagina).

⁹ La corrispondenza di Paul-Henri Michel col padre Henri permette di attribuire a quest'ultimo un lavoro di copiatura («pour mise en point et corrections») dei primi tre capitoli pubblicati su «Le Navire d'Argent», oltre alla traduzione integrale del sesto capitolo, *La moglie e l'amante* (cfr. B. Stasi, *Svevo e Zéno. Tagli e varianti d'autore per l'edizione francese della Coscienza*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 22-23).

roduzione (a penna, nel margine) di una congiunzione¹⁰: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla <e> talvolta con parole poco lusinghiere» [CdZ, p. 3].

Prima di scervellarsi sulle ricadute semantiche di quella minima aggiunta, che sembra circoscrivere ulteriormente la già occasionale connotazione poco lusinghiera del dottor S. offerta da Zeno, accentuando invece un suo antonomastico protagonismo rispetto agli altri medici presenti nel romanzo, ancora una volta è la vicenda della traduzione francese a offrire al filologo utili elementi di riflessione. Già, perché, anche in questo caso, il pur coscienzioso Michel non recepisce la minima variante che l'autore si è preso la briga di introdurre. La congiunzione, infatti, non compare nell'edizione francese del romanzo: «Je suis le médecin dont il est parlé en termes parfois peu flatteurs dans le récit qui va suivre» [ZPHM, p. 9].

Sulla scorta dell'esempio precedente, la prima ipotesi che viene in mente è una responsabilità della precedente traduzione firmata da Crémieux. Solo che (colpo di scena!) lì, sorprendentemente, la congiunzione appare, per giunta rimarcata dall'introduzione di un inciso funzionale a esplicitare la secondarietà del malevolo borbottio che accompagna la presentazione del dottor S. sulla scena: «Je suis le docteur mentionné – et parfois en termes peu flatteurs – dans le récit qui va suivre» [ZBC, p. 27].

Pure, anche in questo caso è proprio la dipendenza della traduzione di Michel da quella apparsa sul «Navire d'Argent» che può spiegare la mancata ricezione dell'intervento richiesto dall'autore. L'*incipit* del testo deve essere apparso al nuovo traduttore il luogo in cui era più marcata la necessità di differenziarsi dalla versione precedente per celarne l'effettiva derivazione: per un lettore inevitabilmente all'oscuro della volontà autoriale segnalata a penna sulla copia inviata al traduttore, la coincidente introduzione di una congiunzione assente sull'originale avrebbe potuto rappresentare un pericolosissimo indizio della sudditanza dal testo già tradotto. Che poi anche la traduzione tedesca presenti la stessa congiunzione può a sua volta

¹⁰ Tutte le aggiunte a penna di Svevo saranno qui indicate tra parentesi uncinate.

essere interpretata come una influenza indiretta della traduzione di Crémieux (che il responsabile della versione tedesca, Piero Rismondo, possedeva e utilizzava per il lancio internazionale del romanzo)¹¹, o anche di un intervento autoriale pure sulla copia destinata a questo traduttore. Se il prestigio di Crémieux è tale da legittimare l'ipotesi che la stessa correzione introdotta da Svevo sia stata suggestionata da quell'illustre precedente, le già accennate ricadute semantiche della variante sono tali da non rendere del tutto irrilevante la sua ricezione in un'edizione del testo: la caratterizzazione involontariamente caricaturale dell'autoritratto offerto dal dottor S. ne risulta infatti ulteriormente accentuata, nella sua sussiegosa impermeabilità al biasimo del suo paziente, a sua volta decisamente ridimensionato rispetto al modo in cui Zeno effettivamente lo manifesta nel corso del suo racconto in prima persona.

Un'analoga attenzione filologica e critica merita un'altra minima variante, stavolta lessicale, introdotta dalla penna di Svevo, sovrascrivendo due sole consonanti a pagina 442 dell'edizione Cappelli, nell'episodio che racconta l'ultima passeggiata di Zeno e Guido, che com'è noto ripete simmetricamente alla fine della storia del loro rapporto quella raccontata all'inizio, in linea con l'esplicita curvatura circolare del tempo dichiarata fin dalle prime pagine del romanzo: «Lo vedevo camminare accanto a me con la testa bassa e mi sentivo pentito di averlo trattato con tanta *rudezza*» [CdZ, p. 355].

La correzione manoscritta inverte sovrascrivendole le due consonanti dell'ultima parola, trasformando così in *durezza* la *rudezza* dell'edizione Cappelli, ovviamente riprodotta in tutte le edizioni successive del romanzo. La diversa sfumatura semantica dei due sostantivi ha l'effetto di motivare meglio il pentimento esibito dal narratore nei confronti del proprio atteggiamento verso Guido: pentimento, peraltro, non del tutto convinto, visto che la costruzione scelta («mi sentivo pentito») sembra insinuare un sospetto sulla sua consistenza reale; e comunque senz'altro

¹¹ Sulla comparsa della congiunzione anche nella traduzione tedesca («Ich bin der Arzt, der in den folgenden Blättern oft und mit wenig schmeichelhaften Worten erwähnt wird») cfr. Stasi, *Svevo e Zeno*, cit., pp. 43-44.

momentaneo, se solo tre righe dopo il narratore sbotta: «Ma intanto egli scoperse un modo per indispettirmi di nuovo» [CdZ, p. 355].

Rispetto, comunque, alla brusca risolutezza – potenzialmente animata da buone intenzioni – che la *rudhezza* della lezione a stampa attribuisce all'atteggiamento di Zeno, la *durezza* introdotta dalla correzione manoscritta chiama in causa una qualità più sostanziale e meno esteriore nella sua interna, inscalfibile rigidità. Se si ricorda che a distanza di pagine e anni la prima delle loro passeggiate in comune qui circolarmente ripresa e conclusa si era pur estemporaneamente affacciata sull'abisso della tentazione omicida di Zeno, la sostituzione di una potenzialmente superficiale rudezza con una più radicale e intima durezza finisce col connotare retrospettivamente in maniera diversa il sentimento (prima ancora che l'atteggiamento) di Zeno verso Guido in tutto l'episodio.

Tornando a rileggere a ritroso, in questa prospettiva, le pagine immediatamente precedenti, non potrà non attirare l'attenzione da un lato la presenza a distanza ravvicinata di due avverbi (*duramente* e *rudemente*) con la stessa radice semantica dei due sostantivi al centro della variante lessicale introdotta da Svevo e dall'altro, nello stesso passo, un taglio estremamente circoscritto¹² introdotto a penna dall'autore, taglio che produce un altro sia pur minimo aggiustamento nella caratterizzazione del rapporto di Zeno con Guido: «Certamente tutti coloro che sono stati duramente percossi inclinano al sonno. >Il sonno ridà le forze.< Stetti ancora a guardarlo esitante. Ma come si poteva aiutarlo se dormiva? Non era questo il momento per dormire. Lo afferrai rudemente per una spalla e lo scossi» [CdZ, p. 352].

La stessa contiguità di questi due diversi interventi d'autore suggerisce l'opportunità di provare a stabilire tra di loro un nesso tale da poter legittimare un approccio diverso anche sul piano filologico nei confronti del taglio. Mi spiego: il carattere coatto dei tagli effettuati dall'autore dovrebbe in linea di principio renderli interessanti solo in vista della storia della fortuna francese

¹² I tagli introdotti a penna da Svevo sono tutti segnalati tra parentesi uncinate rovesciate.

del romanzo (che fino alla seconda traduzione affidata sempre a Michel negli anni Cinquanta continuava a fondarsi su un testo ridotto di 100 pagine rispetto all'originale italiano), o al massimo per ridefinire dal punto di vista delle priorità il progetto comunicativo di Svevo sulla base delle rinunce che aveva accettato di fare, sia pure *obtorto collo* e comunque a suo dire «senza rimorso», ma certo non per rimettere in discussione il testo per un'edizione italiana. Il carattere, invece, estremamente circoscritto di questo taglio e il nesso che si vuole provare a stabilire con la variante *rudezza/durezza*, senz'altro introdotta deliberatamente dall'autore (in quanto assolutamente ininfluyente sulla lunghezza del romanzo), suggerisce se non impone anche nei confronti del taglio un'attenzione orientata verso la definizione filologica del testo. Tanto più che quel taglio è accompagnato da un segno grafico mirante a segnalare la volontà d'introdurre un a capo, con la conseguenza di vanificare in termini di spazio l'accorciamento prodotto. Ecco, per maggiore chiarezza, il testo prodotto dalle correzioni a penna di Svevo: «Certamente tutti coloro che sono stati duramente percossi inclinano al sonno. Stetti ancora a guardarlo esitante. Ma come si poteva aiutarlo se dormiva? Non era questo il momento per dormire. Lo afferrai rudemente per una spalla e lo scossi».

Anche il modo scelto da Svevo per cassare questa frase potrebbe offrire indizi a favore di una ipotesi interpretativa che vi riconosca non tanto l'applicazione di un taglio coatto quanto una libera scelta dell'autore. Questo è infatti uno dei pochi casi (dieci, tra i quali sei costituiti da una parola o poche di più) in cui i tagli sono segnalati con delle sbarre orizzontali sul testo, mentre tutti gli altri (una trentina, di cui una decina al di sotto delle tre righe) sono circoscritti e poi sbarrati trasversalmente, con una modalità di cancellazione che, salvandone la leggibilità, potrebbe indicare il carattere provvisorio della soppressione.

Ma proviamo ora a contestualizzare quel taglio nel segmento testuale citato.

Anche le altre occorrenze nella *Coscienza* di parole con la stessa radice di *durezza* e *rudezza* confermano la piena consape-

volezza sveviana delle loro diverse sfumature semantiche¹³. Qui

¹³ Le occorrenze sono quantitativamente equivalenti (14 per le prime e 16 per le seconde) e confermano una focalizzazione esteriore per quanto viene connotato come *rude* e interiore per quanto connotato come *duro*. Se «*rude*» può così connotare anche il clima di un paese (CdZ, p. 164: «Gli fu fatale forse di essersi indugiato troppo nel rude luogo natio»), rudi sono in genere i gesti e gli atteggiamenti (CdZ, p. 92: «il rude intervento di zia Rosina»; p. 148: «mi preparavo a trattarla molto rudemente»; p. 253: «L'afferrai rudemente per la mano») o il modo di parlare (CdZ, p. 90: «se mi avesse detto rudemente di andarmene»; p. 130: «La proposta era veramente rude»; p. 200: «Con una certa rudezza le domandai»; p. 287: «Le dissi rudemente»; p. 314: «Per un momento ero stato in procinto di fargli una dichiarazione ben più rude»), a volte con una inconsapevolezza che ne dichiara la sostanziale superficialità (CdZ, p. 180: «Io avevo fatta una critica rude, ma non ne avevo la coscienza e protestai in piena buona fede»). La durezza caratterizza invece una rigidità avvertita e rappresentata come più radicale e intenzionale, e per questo più energica ed efficace (CdZ, p. 83: «Dinanzi agli altri essa non m'aggrediva più, perché l'avevano redarguita duramente»; p. 84: «La piccina raccontò singhiozzando ch'io l'avevo minacciata duramente»; p. 97: «Intanto ch'io m'assoggettavo alla più dura costrizione»; p. 210: «Com'ero stato duro con la povera fanciulla! [...] Era necessario correre da lei per cancellare l'impressione che doveva averle fatto il mio duro contegno della mattina»; p. 241: «La dura minaccia mi toglieva il fiato»; p. 258: «Ecco una dura parola che andò a battere contro la mia fronte che si curvò!»; p. 262: «Ma è ben duro dover consegnare da bel principio la propria contabilità ad un estraneo!»; p. 266: «Era ben dura di dover accettare delle lezioni dal nostro galoppino!»; p. 323: «E quand'egli trovava altri argomenti, [...] essa lo saldava con un duro "No"»; p. 324: «A me pareva che uno degli effetti degli annebbiamenti del cervello per sonno, fosse di sciogliere l'animo più indurito, inducendolo alle più ingenuie confessioni»; p. 364: «Ora si trattava di passare quel breve duro periodo, ma poi tutto sarebbe stato facile e semplice»). Il confronto diretto tra altre occorrenze conferma la precisa percezione sveviana di queste diverse sfumature semantiche: così l'espulsione provvisoria da casa Malfenti rappresenta per Zeno un'occasione di contatto diretto con la rudezza di una precisa realtà contingente (p. 98: «Di quei giorni so anche che i sogni d'amore erano stati annientati da quella realtà tanto rude»), mentre l'altro aggettivo sarà utilizzato per definire un tratto caratterizzante l'esperienza esistenziale *tout court*: «La vita è ingiusta e dura!» (p. 316). Anche il ricorso a distanza ravvicinata ai due aggettivi nella descrizione che Zeno suggerisce a Carla dei tratti distintivi di Ada (presentata come presunta moglie) sembra mettere in rapporto la rudezza con un aspetto della conformazione fisiologica (tanto da avere bisogno di un altro attributo per esplicitarne la valenza espressiva) e la durezza con l'affiorare di un tratto caratteriale interno: «Domandai a Carla se essa non avesse notata la *durezza* dell'occhio di Ada, e se non si fosse accorta che la sua voce era bassa e *rude*, priva di alcuna dolcezza» (p. 244). Ma saranno alcuni passaggi relativi alla relazione con Carla a dichiarare nella maniera più esplicita la dimensione solo superficiale della rudezza del protagonista, escludendo a priori (a torto o a ragione) un rapporto diretto con i suoi veri sentimenti verso l'amante: ««Come sei rude, tu, in amore!». Non sono conscio di essere stato rude proprio allora» (p. 225); «Come devi essere rude con chi non ami, se lo sei tanto con me» (p. 226); «I rimorsi miei erano oramai sopportabilissimi e quantunque Carla avesse ancora ragione di dirmi rude in amore, pareva ch'essa ci si fosse abituata» (p. 237).

in particolare, la durezza evocata dal primo avverbio è chiamata a caratterizzare la portata dolorosa di un'inflizione, mentre la rudezza del secondo connota descrittivamente il gesto di Zeno, uno *scuotere* (*lo scossi*) accomunato dalla stessa radice latina al *percuotere* (*percossi*) precedente, ma con un evidente tasso minore di aggressività per l'assenza del prefisso preposizionale, in linea col lieve ma preciso slittamento di piano semantico tra i due diversi avverbi. Incuneato in questo contesto, il taglio elide una frase che dichiarando l'utilità fisiologica del sonno per chi ha subito un duro colpo (e dunque per Guido), portava un argomento contrario alla scelta finale dell'esitante Zeno di svegliare il suo antagonista e dunque quasi una prova della consapevole malignità di quel gesto, a questo punto non solo *rude* (brusco, cioè, ma in fondo bene intenzionato), ma anche *duro*. Una volta eliminato l'argomento a favore del sonno, il gesto *rude* di Zeno appare pienamente giustificato dalla precisa evocazione del momento emergenziale in corso («Non era questo il momento per dormire»), assolvendolo così dal sospetto di una durezza spietata nei confronti delle necessità di recupero fisiologico di Guido. Prima ancora di descrivere la scena, il narratore aveva del resto avvertito, nella stessa pagina, l'esigenza di esporre e giustificare l'anaffettività del suo atteggiamento verso Guido in una *excusatio non petita* che s'inserisce a pieno diritto nel vasto campionario delle *accusationes manifestae* seminato nella *Coscienza*: «Veniva dal tavolo di giuoco e piangeva per aver perduto. Non si comportava dunque neppure da gentiluomo e a me faceva nausea. Perciò e solo perciò, nel momento in cui Guido avrebbe avuto tanto bisogno del mio affetto, non lo trovò. Neppure i miei ripetuti propositi poterono accompagnarli fin là» [CdZ, p. 352].

In un romanzo tutto costruito sull'ambiguità della voce narrante e delle zigzaganti volute della sua coscienza, questi due interventi d'autore contigui ne ripropongono l'irrisolta oscillazione, prima elidendo una massima generale in grado di tradire l'intima durezza di un gesto non solo esteriormente rude e poi attribuendo allo Zeno personaggio l'assunzione di consapevolezza e dunque di colpa per una durezza in grado di indurlo non tanto al pentimento, quanto, come si è detto, alla sensazione di

un pentimento. Non a caso l'inconsapevolezza e la preterintenzionalità caratterizzavano le manifestazioni di rudezza del protagonista in alcune delle occorrenze del termine già inventariate: «Io avevo fatta una critica rude, ma non ne avevo la coscienza e protestai in piena buona fede» [CdZ, p. 180]; «“Come sei rude, tu, in amore!”. Non sono conscio di essere stato rude proprio allora» [CdZ, p. 225].

Grazie al recente ritrovamento di una importante lettera di Svevo ad Attilio Frescura del 15 febbraio 1923 è possibile documentare la marcata intenzionalità della costruzione da parte dello scrittore di un racconto della coscienza di Zeno in grado di salvare i margini di un'ossimorica (e parzialmente deresponsabilizzante) incoscienza, in particolare proprio in relazione al rapporto del protagonista con Guido Speier e al suo ruolo nella morte di quest'ultimo: «Io, sinceramente, credo tuttavia che in ogni capitolo il mio eroe sia uno strano uomo che senz'accorgersene (nel penultimo capitolo) spinge alla morte un suo amico dopo di averlo spinto alla rovina»¹⁴. Con un bilanciamento sostanzialmente compensativo, le due varianti contigue qui analizzate finiscono insomma da una parte per eliminare l'imbarazzante consapevolezza da parte della voce narrante dell'effettiva durezza del suo rude gesto di svegliare Guido e dall'altra, poche pagine dopo, per ammetterla, ma assolvendola preventivamente da una sensazione di pentimento che sembra comunque salvare le buone intenzioni alla base di tutto l'atteggiamento di Zeno verso il cognato¹⁵.

¹⁴ B. Stasi, «Pubblico risolutamente il romanzo come sta»: tre lettere inedite di Svevo e il finale della 'Coscienza di Zeno', «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXC VIII, fasc. 663, 2021, pp. 393-414: 399.

¹⁵ La scelta di mettere a fuoco questo aspetto della vicenda romanzesca per difenderne l'originalità nei confronti di un revisore che aveva dimostrato di non averla compresa ne illumina l'assoluta centralità nel progetto narrativo sveviano, offrendo un ulteriore argomento a favore di una ipotesi ermeneutica che riconosca nel mito (e secondariamente nel complesso) di Caino una chiave di lettura più funzionale al romanzo rispetto al mito (e complesso) di Edipo [cfr. B. Stasi, *Svevo. Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 132-136; Eadem, *Giuseppe e i suoi fratelli: miti biblici e depistaggi freudiani nella Coscienza di Zeno*, in *Letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale della MOD (12-15 giugno 2013)*, a cura di A.M. Morace e A. Giannanti, 2 voll., Pisa, Edizioni ETS, 2016, vol. I, pp. 121-147].

Quello appena commentato non è certo l'unico taglio per il quale è possibile proporre una motivazione diversa rispetto a quella di obbedire all'ordine di accorciare il testo. Basti pensare ai tagli che investono singole parole, a volte addirittura monosillabiche, che qui per ragioni di tempo si rinuncia a presentare¹⁶. Nel capitolo *La moglie e l'amante*, per esempio, il taglio elimina una ripetizione con ogni probabilità preterintenzionale e non finalizzata a enfatizzare quel dettaglio narrativo:

Essa ringraziò, *ma pareva tuttavia abbattuta*. Poi seppi che vedendomi arrivare, essa subito aveva indovinata quasi la verità e aveva pensato ch'io fossi innamorato di lei e quindi salva. Poi invece – e proprio quando m'accinsi ad andarmene – essa credette che anch'io fossi innamorato solo dell'arte e del canto e che perciò se essa non avesse cantato bene e fatti dei progressi, l'avrei abbandonata.

>Mi *parve abbattutissima*.< Fui preso da compassione e, visto che non c'era altro tempo da perdere, la rassicurai col mezzo ch'essa stessa aveva designato quale il più efficace. [CdZ, p. 184]

Anche in questo caso il taglio è segnalato da una sbarratura del testo, soluzione grafica resa particolarmente semplice e funzionale dalla brevità del testo, anche se ci sono almeno due altri tagli un po' più estesi per i quali è forse lecito sospettare che l'adozione di questo tipo di cancellatura sia pensato per distinguere un taglio ritenuto funzionale dall'autore da tutti quelli effettuati solo per accontentare l'editore con modalità che permettessero il recupero del testo. Per ragioni di tempo, ne commento solo uno: «>Io *finsi una malattia, quella malattia che doveva darmi la facoltà di fare senza colpa tutto quello che mi piaceva*.<» [CdZ, p. 200].

Una esplicitazione così diretta del meccanismo di difesa abituale al quale ricorre il «povero Cosini» può essere sembrata all'autore un'assunzione di consapevolezza fin troppo ingenuamente sincera da parte di un narratore prudentemente ambiguo come Zeno, se non addirittura una impropria invadenza del punto di vista autoriale tale da rivelare i fili sottili con i quali fa muovere i suoi personaggi. Anche in questo caso il passo già

¹⁶ Per un'analisi sistematica di queste e altre varianti sia consentito il rimando a Stasi, *Svevo e Zéno*, cit.

citato della lettera di Svevo a Frescura – che dichiara come si è visto l'obiettivo di presentare un protagonista inconsapevole della propria attitudine manipolatoria anche in una relazione talmente aggressiva da provocare la morte dell'altra persona – può contribuire a spiegare la scelta autoriale di cassare un periodo che a quel protagonista attribuisce un uso intenzionale e consapevole di una precisa strategia comportamentale in grado di permettergli di escludere la «colpa» (o meglio l'apparenza della colpa) dalle sue azioni.

Se i tagli si presentano, comunque, come gli interventi che impongono all'editore una cautela massima, per evitare di attribuire alla volontà dell'autore un taglio in realtà coatto, per altri tipi di intervento questo pericolo non c'è.

In una rilettura finalizzata ad accorciare il testo, Svevo non rinuncia per esempio, nella prima pagina del capitolo quinto, ad aggiungere in interlinea un avverbio come «invece», per esplicitare la valenza contrastiva dell'esempio napoleonico appena evocato rispetto all'esperienza del protagonista: «M'aspettavo perciò anch'io di divenire e disfarmi come Napoleone e l'onda. La mia vita <invece> non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiano, ma orribilmente tediosa» [CdZ, p. 61].

Nel settimo capitolo modifica invece una scelta lessicale talmente imprecisa da risultare una vera e propria svista, che mette a rischio il senso stesso dell'episodio narrato e dunque da rendere senz'altro opportuna la ricezione dell'intervento d'autore nel testo. Rispetto al testo dell'edizione Cappelli, riprodotto in tutte le edizioni successive

(In quell'epoca io cessai per circa un mese di frequentare l'ufficio e perciò, per le mie mani, non passò una lettera che giunse alla ditta, dall'aspetto inoffensivo, ma che doveva avere gravi conseguenze per Guido. Con essa, quella ditta inglese ci confermava il suo dispaccio e finiva con l'informarci che notava il nostro ordine valido sino a revoca. [...] la lettera fu subito trovata ed era fatta come io l'avevo supposta; c'informava cioè che il nostro ordine valido sino a revoca era stato *eseguito*. [CdZ, p. 277]),

la correzione manoscritta di Svevo sostituisce il participio passato finale *eseguito* con *notato*. A quell'altezza della storia, il *partner* commerciale inglese poteva in effetti comunicare solo di

aver preso nota di un ordine la cui esecuzione era subordinata al prezzo della merce in questione, ancora troppo alto al momento del dispaccio. Attribuirgliene invece l'esecuzione rappresenta una svista che sembra essere sfuggita ai critici letterari interessati al romanzo, ma che deve aver talmente infastidito l'uomo di affari Ettore Schmitz da suggerirgli uno dei non numerosi interventi sul testo effettuati nel corso di una rilettura finalizzata – torno a ricordarlo! – a un suo accorciamento e non a una revisione sistematica.

Se non mancano interventi d'autore sugli aspetti avvertiti come più deboli della sua costituzione linguistica, quale l'uso delle preposizioni ma anche la punteggiatura, in grado di confermare alcune caratteristiche dell'idioletto sveviano, sul piano metodologico sembra più opportuno dedicare il poco tempo residuo a disposizione a illustrare la segnalazione di un refuso in questo caso non registrato direttamente sulla copia della *Coscienza*, ma individuato nella rilettura critica che Svevo poté fare della traduzione del capitolo quinto fatta da Paul-Henri Michel nel dicembre 1926, come risulta da questa sua lettera:

Villa Veneziani
Trieste 10
21 Dicembre 1926

Pregiatissimo Signore,

La Sua traduzione mi dà quasi sempre una grande soddisfazione. Ho cercato di seguire il consiglio del signor Crémieux ma certe abbreviazioni mi dolsero per quanto debba riconoscere che sono fatte da un artista. Vorrei Lei restituisse quelle poche righe che stabiliscono l'aritmia del violino di Zeno (Sua pag. 70). Valéry Larbaud parlandomene sorrise con compiacenza ed era un sorriso ch'io amai come se fosse stato un applauso. Non vorrei più rinunziarvi.

Aggiungo alle Sue una mia cartella in cui propongo dei lievi mutamenti. Sia tanto buono di vedere se può usarne. Se così non fosse, non si secchi neppure di scrivermene e faccia come Lei meglio ritiene¹⁷.

Anche il ritrovamento di questa interessantissima cartella nell'archivio parigino di casa Michel è purtroppo successivo all'Edizione Nazionale della *Coscienza* da me curata¹⁸. Al suo

¹⁷ Svevo, *Lettere*, cit., pp. 1077-1078.

¹⁸ Per la verità anche la recentissima edizione delle *Lettere* di Svevo curata

interno, l'appunto che sembra opportuno riprendere in questa sede è quello che consente di correggere un refuso dell'edizione Cappelli riproposto in tutte le edizioni successive (compresa, come si accennava, l'Edizione Nazionale): «Page 65. Pour moi les miracles existent ou n'existent pas. Il faut ou croire etc. C'è un errore di stampa nel testo italiano. Dovrebbe dire *o* non esistono invece che *e* non esistono»¹⁹.

Solo il frequente ricorso al paradosso all'interno della *Coscienza* può spiegare come mai nessun editore abbia pensato a un refuso in presenza di una così patente infrazione al principio aristotelico di non contraddizione, per giunta capitata in un contesto che invita a rifuggire da ogni gratuita complicazione: «Per me i miracoli esistono *e* non esistono. Non bisogna complicarli con troppe storie. Bisogna crederci o non crederci ed in ambedue i casi le cose sono molto semplici» [CdZ, p. 108].

Una correzione che, accogliendo l'indicazione dell'autore, sostituisca la congiuntiva con la disgiuntiva renderebbe senz'altro più coerente questo richiamo alla semplicità che da solo, messo in bocca a un personaggio costituzionalmente complesso come Zeno, non è stato finora sufficiente a richiamare l'attenzione degli editori sull'inevitabile e contraddittoria complicazione introdotta dal refuso, permettendo così di stanarlo. Questo piccolo *exemplum* filologico conclusivo permette così di confermare a posteriori una delle motivazioni che evocavo nella nota al testo dell'Edizione Nazionale della *Coscienza* per giustificare «l'accanimento filologico che *aveva* indotto tanti studiosi a proporre, nell'arco [allora!] degli ultimi vent'anni, nuove edizioni controllate sull'originale», quando ricordavo come la peculiare natura del narratore sollecitasse l'editore di turno «a valutare, in presenza di patenti contraddizioni del testo, l'ipotesi che non si trattasse di sviste tipografiche o redazionali, ma di indizi programmati dall'autore»²⁰ per caratterizzare meglio il suo perso-

da Simone Ticiati (qui utilizzata per citare la scrittura epistolare di Svevo) non pubblica e non dà notizia del ritrovamento di questa cartella, che pure era stata pubblicata una decina d'anni prima nell'appendice di inediti che corredata il già citato *Svevo e Zéno*, pp. 116-117.

¹⁹ Ivi, p. 117.

²⁰ Stasi, *Nota al testo*, in CdZ, p. XCIV.

naggio. A distanza di altri quindici anni, in una iniziativa pensata per celebrare il centenario della prima edizione del 1923, forse gli elementi qui presentati come utili per una eventuale ripresa del lavoro filologico su questo romanzo possono contribuire, pur nella loro sommaria parzialità, a confermarne l'irriducibile e vitale complicazione.

Massimiliano Tortora

Esperienze di lettura di un critico sveviano¹

1. *Tirarsi fuori da un impaccio*

Il gentile invito rivoltomi dalle curatrici del volume, le amiche e ottime studiose Laura Melosi e Costanza Geddes da Filicaia, a parlare della mia esperienza di interprete sveviano mi imbarazza più di un po'; e non solo perché l'autoriferimento nell'ambito della critica letteraria più che sfiorare, sconfinava nella più marcata autoapologia, tanto più colpevole nel mio caso perché non mi sento affatto così esemplare. C'è un secondo motivo, che di fatto informerà l'intero mio intervento, che mi mette a disagio, o meglio mi metterebbe a disagio se facessi riferimento solo a me: sono convinto infatti che qualunque percorso di studi non è mai un atto singolo, ma è frutto anche di una collettività, di chi c'era prima, e del contesto (anche quello specifico del campo di studi: nel nostro caso quello sveviano) che lo circonda. Per questo motivo nel raccontare i passi del mio studio su Svevo, finirò per rimandare soprattutto ad altri critici. Detto in altre parole, nell'indicare le tappe del mio personale percorso (e a questo punto "personale" tra molte virgolette) tenterò di fare luce su quale era la traiettoria degli studi su Svevo, con specifica attenzione – quando sarà il caso – a *La coscienza di Zeno*.

¹ Il 9 ottobre 2022 moriva Franco Petroni. Nel pubblicare un intervento sulla mia esperienza di interprete sveviano, e dunque implicitamente sul corso della critica su *La coscienza* degli ultimi decenni, il mio pensiero non può che andare a Franco, il professore, l'amico e lo studioso che per primo ha voluto con generosità e intelligenza ascoltare e leggere le mie riflessioni sveviane, condividendo a sua volta con me le sue impressioni. Per un prezioso debito scientifico e umano che sento di avere nei suoi confronti, a Franco Petroni dedico queste mie pagine.

Il punto di partenza di questa storia personale e collettiva è il 2003, anno in cui pubblico *Svevo novelliere*, monografia che si concentrava sui racconti del quinquennio 1923-1928, ossia quelli composti tra la pubblicazione de *La coscienza* e la redazione del *Vegliardo*. In quel lavoro tentavo di intrecciare tre piani: quello filologico, con la datazione delle novelle da inserire nel *corpus* e l'individuazione di relativi guasti testuali (nonché la ricostruzione delle diverse fasi redazionali dei testi); il piano ermeneutico-interpretativo, con la lettura delle novelle; un livello più generale che riguardava la poetica sveviana, e soprattutto quella degli anni Venti.

2. *Svevo all'inizio del millennio*

Quando ho iniziato a scrivere *Svevo novelliere*, ossia nel 2000, lo stato dell'arte era decisamente rinfrancante, ed erano molte le monografie significative: gli studi insomma erano a un livello piuttosto avanzato, e la grande riscoperta avviata negli anni Sessanta (complice anche un mutamento di canone e di prospettiva imposto dalla neoavanguardia e dai vari venti sperimentalisti e antirealistici) aveva dato i suoi frutti. Per sintetizzare il quadro, però, posso dire che fondamentalmente vedevo davanti a me tre grandi traiettorie.

La prima è quella che posso definire di taglio storicista-materialista (qui e in seguito mi si perdonino le eccessive generalizzazioni). Se ad esempio Ghidetti e Luti (e ancor prima Maier)² hanno individuato i nuclei fondativi della narrativa sveviana (i temi centrali) e soprattutto hanno cercato di ritagliare un po-

² L'inizio di tutto è chiaramente segnato dalla pubblicazione del libro di B. Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1961 (e non a caso ne *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza 1993, Enrico Ghidetti nel periodizzare la ricezione pone il 1961 come l'anno di svolta, che apre ai *Trent'anni d'impazienza: 1961-1992*; cfr. p. XXVIII). Nello stesso anno in cui si pubblica il libro di Maier, esce anche *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Lerici, 1961, di Giorgio Luti, che poi pubblica nel '67 *Svevo* (Firenze, La Nuova Italia). Anche Ghidetti si è mosso lungo il solco di questa scuola triestina e fiorentina, riuscendo a coniugare alcuni nodi critici con lo studio biografico (cfr. E. Ghidetti, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1984).

sto a Svevo nel solco della tradizione romanzesca italiana (superamento del naturalismo ed elementi di innovazione, legati a una prospettiva spesso europea), Sandro Maxia³ e Franco Petroni⁴ – entrambi critici di impostazione marxista – hanno indagato il risvolto ideologico della pagina sveviana: la messa a nudo della falsa coscienza borghese, la centralità del denaro, i rapporti di forza tra le classi sociali (ricorrendo, nel caso di Petroni, anche a elementi psicanalitici; ma è doveroso citare anche gli studi di Teresa de Lauretis⁵, che con strumenti molto differenti – e pionieristici per l'epoca: sbrigativamente diciamo i *gender studies* – indagava problemi affini). Questa grande area di studi, oggettivamente maggioritaria da un punto di vista quantitativo, trovava il suo baricentro nel nesso testo-storia-società-ideologia. Ma soprattutto, ed è ciò che più mi preme sottolineare, la maggior parte di questi studi si concentrava sulla figura del personaggio, e specificamente del protagonista: Alfonso, Emilio, Zeno. Non sempre, a rileggere oggi quelle pagine critiche, veniva chiamata in causa l'inettitudine, e anzi in alcuni casi (rimando ancora a Petroni, sulla scorta di Debenedetti) addirittura Zeno veniva indicato come un vincente, capace di agire al momento giusto.

Il secondo grande filone di studi era naturalmente quello di taglio psicanalitico, che trovava in Lavagetto il suo più fine interprete. Il punto di forza dell'interpretazione lavagettiana risiedeva nel fatto che il ricorso a Freud non era mosso dall'inten-

³ Cfr. S. Maxia, *Letture di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1965, il quale propone insistentemente una lettura de *La coscienza* come di un romanzo capace di mostrare lo stato di crisi della borghesia a cavallo tra Otto e Novecento: «la denuncia di un'etica ormai falsa e convenzionale getta una luce cruda e anche sulle basi materiali di quella società [...]. L'aureo aforisma borghese – il tempo è denaro – che per la generazione precedente (il vecchio Malfenti, l'Olivì) aveva ancora un suo preciso, solido significato, non ne ha più alcuno in quell'ufficio dove Zeno e Guido passano il loro tempo a corteggiare la segretaria, ad educare un cane, o ad improvvisare apologhi sulla macchina da scrivere. Tutta l'attività dei due cognati, nei due anni della loro bizzarra associazione commerciale, dà l'impressione di un brilichio di gesti e di parole senza senso» (ivi, p. 169).

⁴ Cfr. F. Petroni, *L'inconscio e le strutture formali. Saggi su Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1979, in particolare pp. 82-85.

⁵ Cfr. T. de Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo, 1976.

zione di mettere i personaggi – di carta e inchiostro – sul lettino dello psicanalista, ma rispondeva a esigenze quasi filologiche. Lavagetto, infatti, ha sempre sostenuto che per Svevo la psicanalisi era soprattutto una sorta di materiale di costruzione: la sua pagina risente delle nuove parole d'ordine della psicanalisi, e cerca di riprodurre un mondo, che ormai dopo Freud risulta smisurato⁶. Sullo stesso tracciato si era mosso anche Saccone, sebbene con un'enciclopedia diversa, e un'attenzione più marcata al dato sociale; mentre era Gioanola a leggere dichiaratamente il testo narrativo per ricostruire la vicenda psicologica dell'autore⁷. Naturalmente anche queste letture ponevano il personaggio al centro, e questo personaggio era per lo più Zeno: non si trattava solo di un giudizio di valore, ma anche di un'esigenza strettamente cronologica, giacché solo *La coscienza* e il quarto romanzo sono stati composti dopo la ricezione dell'*Interpretazione dei sogni* (oltre naturalmente a diverse novelle, per limitarci al solo livello narrativo).

Il terzo campo di studi interrogava invece le fonti sveviane: non solo quelle filosofiche (si pensi a *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una vita* di Luca Curti⁸; ma i rimandi a Darwin sono

⁶ Assolutamente imprescindibile, già nella sua prima edizione del 1975, e poi in quella successiva e definitiva, è il libro di M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. In particolare, scriveva con fermezza ed energia Lavagetto, in risposta a possibili obiezioni sull'opportunità e la legittimità di ricorrere a Freud e alla psicanalisi per l'interpretazione de *La coscienza di Zeno*: «I confini della critica letteraria (meno netti probabilmente di quanto si possa credere o sperare) non subiscono in questo caso nessun attacco: perché la psicanalisi è nel romanzo e cercarvela non costituisce una importazione di contrabbando. Alle eventuali domande psicoanalitiche basterà che sia il testo a rispondere e che non ci si metta in caccia di una presunta infanzia, di presunti traumi, di possibilità pubertà [...]: perché la psicoanalisi, nella *Coscienza di Zeno*, diventa esattamente questo: materiale per una finzione e ogni lettura freudiana non potrà che inserirsi nell'organismo, nelle fibre stesse di quella finzione, collaborerà con essa o ne risulterà schiacciato come ogni altro metodo di lettura che si ponga al di fuori del testo» (ivi, p. 58). Sul metodo lavagettiano in riferimento a Svevo corre l'obbligo di rimandare a M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Milano, Bollati Boringhieri, 2003.

⁷ Cfr. E. Gioanola, *Svevo's story. Io non sono colui che visse, ma colui che descrissi*, Milano, Jaca Book, 2009. Per quanto concerne le monografie con una certa sensibilità psicanalitica cfr. M. Fusco, *Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1973.

⁸ Cfr. L. Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una vita*, Pisa, Edizioni ETS, 1991; il libro è stato poi ristampato, sempre per le Edizioni ETS, nel 2016, a

molteplici), ma soprattutto quelle letterarie. È d'obbligo naturalmente citare Camerino, che ha tentato con più tenacia di altri di ricostruire gli influssi che hanno agito (a volte anche in maniera indiretta) sull'opera sveviana. Com'è noto gli studi di Camerino sono fortemente sbilanciati sull'area tedesca⁹, e questo ha fatto sì che i rapporti con il romanzo realistico dell'Ottocento (francese e russo, quest'ultimo scomodato solo per casi specifici: *L'assassinio di via Belpoggio* e il suo avantesto, ossia *Delitto e castigo*) siano paradossalmente rimasti più in ombra (sebbene sempre menzionati)¹⁰.

Ora, naturalmente, questi tre grandi filoni in più di un punto si toccano e si intrecciano, ma di base rimangono distinti. E tuttavia, pur nella loro riconoscibilità, le tre modalità di approccio al testo hanno finito per convergere su alcune specifiche conclusioni.

- Innanzitutto per un lungo periodo, e per quasi tutta la critica, è esistito un solo Svevo, quello romanziere (a discapito delle novelle, per tacere degli altri generi); e *La coscienza* è stata eletta indubbiamente come la summa di questa produ-

dimostrazione di una vitalità dell'argomento, oltre che del valore del libro.

⁹ Oltre la biografia *Italo Svevo*, Torino, UTET, 1981, Giuseppe Antonio Camerino è intervenuto nel dibattito con *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Firenze, Le Monnier, 1974: il libro ha poi avuto altre due edizioni, l'ultima delle quali è quella uscita a Napoli, per Liguori, nel 2003. In generale anche lo studio di Camerino lega fortemente il pensiero sveviano alla filosofia di Schopenhauer, incrociando questa traiettoria all'identità ebraica: «l'irripetibile storia dell'assimilazione ebraica, trasformata dagli scrittori in irripetibile metafora della condizione d'esilio dell'uomo moderno, e la lezione sovrastante, direi dilagante, diretta e senza mediazioni, della maggior speculazione di Schopenhauer, vero padre spirituale, se si eccettua il Kant della *ragion pratica*, di quasi tutti gli scrittori dell'impero austroungarico. Se ho potuto riportare frasi e brani quasi identici di Svevo e di autori come Musil, Roth, Kafka, Broch o Zweig, non è perché questi abbiano potuto conoscere tempestivamente l'opera del Triestino, ma perché tutti insieme erano accomunati, in modo inconfondibile, da un sostrato culturale e storico prevalentemente legato, come s'è detto, alla vicenda ebraica e all'insegnamento di un'opera quale *Il mondo come volontà e rappresentazione*» (ivi, p. 194). Si tenga presente, poi, che Camerino estende lo sguardo e lo spazio d'indagine anche ad altre zone della cultura tedesca; cfr. ad esempio il capitolo dedicato a *Svevo lettore di Jean Paul* (ivi, pp. 145-160).

¹⁰ Offre un quadro sistematico dei rapporti tra *La coscienza di Zeno* e romanzo ottocentesco il libro di C. Gigante, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020.

- zione (mentre, com'è noto, a caldo non furono pochi i critici che predilessero *Senilità*: Montale è il caso più illustre).
- In secondo luogo si è delineata una spaccatura tra il primo Svevo (*Una vita e Senilità*) e quello più maturo de *La coscienza*: i venticinque anni di silenzio, nonostante gli avvisi di Lavagetto (il primo che tentò di mettere in crisi questo paradigma)¹¹, segnavano anche un cambio di poetica e di prospettiva. In questo schema il quarto romanzo ballonzolava tra l'ipotesi di essere un'opera nuova (*Il quarto romanzo di Svevo*, per citare un titolo di Gabriella Còntini¹²; ma più avanti Langella) e quella che lo riduceva ad appendice de *La coscienza*, a progetto inconcluso, a romanzo inesistente.

¹¹ Cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 5-19.

¹² Cfr. G. Còntini, *Il quarto romanzo di Svevo*, Torino, Einaudi, 1980, secondo cui il «quarto romanzo di Svevo è un'opera in crescita, costituita di sezioni che si agganciano l'una all'altra – e sono leggibili e comprensibili solo in un mutuo rapporto – ma ciascuna delle quali cancella o rinnega alcuni ingredienti tematici della sezione che cronologicamente la precede. Da un lato questo romanzo *consiste* in un numero limitato di pagine che esigono condizioni di lettura imposte di volta in volta dal loro rango di compiutezza, dai rapporti di concordanza o di opposizione tra le parti, dall'estensione [...]. Dall'altra *si muove* secondo un programma, assecondando una marea di volubili interessi tematici e tecnici, richiama esperienze parallele, si costruisce e si disfa mentre leggiamo, non si fa prendere. È impossibile tracciare confini e delimitare contorni» (ivi, p. 28). Com'è noto attorno al quarto romanzo si è scatenata una vivace battaglia filologica, che contrappone chi vede nelle pagine del *Vegliardo* un possibile disegno unitario (cfr. G. Langella, *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, e soprattutto I. Svevo, *Il vegliardo*, a cura di G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 1995) a chi ritiene invece impossibile ricompattare in un'ipotetica opera i vari materiali, come Mario Lavagetto, che sostiene: «non è possibile conoscere le sue intenzioni e credo che sia un'impresa disperata quella di andare alla ricerca di un possibile intreccio nascosto nei "capitoli" che ci sono rimasti. Soprattutto non credo all'intreccio, non credo all'esistenza di una rete se non sfilacciata e multidirezionale» (M. Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. LXXXIV); di uguale tenore sono le parole di Fabio Vittorini: «Nel sistema letterario di Svevo i cinque frammenti residui del suo ultimo progetto interrotto non possono dunque essere letti come tasselli di un mosaico ricostruibile, ma devono essere considerati come altrettanti esperimenti di scrittura, o meglio come tentativi di riprendere una scrittura già messa a punto in passato, di «continuarla» – ripetiamola – assecondandone l'implicita infinibilità» (F. Vittorini, *Apparati e commenti [alle Continuazioni]*, in Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1648).

- Infine era comune a tutte le letture l'idea che Svevo fosse uno scrittore sperimentale, innovativo, d'avanguardia, capace di segnare una discontinuità forte con la tradizione romanzesca dell'Ottocento, e ancor più con quella contemporanea di inizio secolo. E questa carica sovversiva rispetto alla consueta linearità della trama e alla configurazione dei personaggi era dettata dal desiderio di dare una forma di rappresentazione al caos del reale, che di fatto Freud e Einstein avevano fatto deflagrare, e che per altre suggestioni emergeva già alla fine dell'Ottocento (Nietzsche ad esempio ha senz'altro avuto un ruolo).

3. Filologia, periodizzazioni, testi: un nuovo Svevo a inizio millennio

Rispetto a questa situazione di partenza, *Svevo novelliere*, come già detto, intendeva fare luce su una produzione, quella dei racconti ovviamente, che di fatto aveva avuto un'attenzione molto ridotta, circoscritta a singoli testi (con alcune letture estremamente raffinate: Lavagetto su *Una burla riuscita*, Bàrberi Squarotti su *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, Saccone su *L'assassinio di via Belpoggio*)¹³, inferiore a quella riservata ad esempio al teatro (al quale erano state dedicate dal 1974 al 2000 ben quattro monografie)¹⁴.

Ma il focus sulle novelle 1923-1928 si inseriva anche nell'annosa questione del rapporto tra terzo e quarto romanzo. Ebbe-

¹³ Cfr. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz*, cit., pp. 111-168; G. Bàrberi Squarotti, *Il vecchione e la fanciulla*, in *Italo Svevo scrittore europeo. Atti del convegno internazionale. Perugia 18-21 marzo 1992*, a cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 451-474; E. Saccone, *Il primo racconto di Italo Svevo*, «Filologia e critica», 45-46, XII, 1966, pp. 93-112, 200-218, poi, con il titolo *Delitto e Castigo*, in Id., *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977, pp. 83-132.

¹⁴ Cfr. M. Amato, *La genesi narrativa in Italo Svevo*, Cosenza, Pellegrini, 1966; R. Rimini, *La morte nel salotto. Guida al teatro d'Italo Svevo*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1974; *La vita come malattia della materia. Contributi ed indici per il teatro di Svevo*, a cura di D. Marchi, Bologna, Nuova Universale Cappelli, 1988; A. Guidotti, *Zeno e i suoi doppi. Le commedie di Svevo*, Pisa, Edizioni ETS, 1986. Sul teatro è tornata recentemente C. Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007.

ne, istituendo un capitolo a sé tra *Coscienza* e *Vegliardo*, cercavo anche di separare i due progetti romanzeschi, riconoscendo all'ultimo una quanto più possibile autonomia poetica. In altre parole, nel momento in cui le novelle del 1923-1928 venivano lette come un momento specifico della poetica sveviana, e non sovrapponibile agli altri due romanzi, anche il quarto romanzo non poteva più essere considerato una semplice prosecuzione de *La coscienza*, ma si ergeva a progetto indipendente (sebbene ovviamente correlato a tutta la produzione degli anni Venti).

Per suffragare questa tesi, il confronto con la filologia, che proprio in quegli anni cominciava a indagare più sistematicamente il *corpus* sveviano (il riferimento è alla prima edizione lavagettiana dei romanzi, uscita per Gallimard, con le cure di Arrigo Stara; l'edizione critica de *La coscienza di Zeno*, curata da Giovanni Palmieri, e de *Il vegliardo*, allestita da Langella)¹⁵. Nel mio caso l'attenzione era rivolta alla datazione dei testi, e al recupero di un dato paratestuale, che ancora oggi giudico rilevante: il progetto di Svevo di pubblicare una raccolta di racconti, e più specificamente una trilogia composta da *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Una burla riuscita* e *Vino generoso*. Proprio questi tre testi, letti in questa progressione, si offrono come evoluzione dell'indagine iniziata da Svevo con *La coscienza*. Zeno è certamente un personaggio che scopre l'insensatezza del mondo e il suo caos, e in maniera contraddittoria vi si confronta: ora negando l'originalità e la bizzarria della vita, ora asserendole in maniera recisa e convita, oppure in alcuni casi negando senza crederci o affermando con la più completa sfiducia. Ad ogni modo, come sosteneva Giacomo Debenedetti, Zeno «si troverà in piedi insperatamente»¹⁶. Saranno i suoi fratelli novellistici («buon vecchio», Mario Samigli e l'anonimo protagonista di *Vino generoso*) a ripercorrere il tortuoso cam-

¹⁵ Cfr. I. Svevo, *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, con la collaborazione di F. Amigoni, N. Palmieri e A. Stara, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1993; Id. *La coscienza di Zeno*, a cura di G. Palmieri, Firenze, Giunti, 1994 (ma nello stesso anno esce anche G. Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due «biblioteche»*, Milano, Bompiani, 1994, a dimostrazione di come la filologia sia sempre causa e conseguenza di un'interpretazione critica); Svevo, *Il vegliardo*, cit.,

¹⁶ G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 47-90: 75.

mino di Zeno, in maniera più lineare: prima mostrando due forme di opposizione al caos della vita (*Novella e Burla*), e poi con l'opposta soluzione di chi accetta la natura finita e contraddittoria dell'esistenza umana: il risveglio del protagonista di *Vino generoso* dopo il terribile sogno della grotta. Solo dopo questa esperienza Svevo può tornare a Zeno: uno Zeno pacificato, non più in frizione con il mondo e con la vita, e arreso a tutte le congenite mancanze del reale.

Ma all'inizio del nuovo millennio la filologia sveviana è quella dei Meridiani curati da Mario Lavagetto. Sono i tre volumi che molti aspettavano, tanto più dopo l'apertura dell'archivio sveviano nel 1995¹⁷. E si tratta di un'edizione indubbiamente chiara e scrupolosa da un lato, al punto da essere di fatto trasparente, dal momento che chiarisce i criteri, dichiara le proprie scelte (mai arbitrarie) e riporta in apparato o nelle appendici tutte le versioni precedenti all'ultima; e al tempo stesso è un'edizione partigiana, che restituisce uno Svevo molto più affascinato dall'abisso, dal non finito, dal caos; la scelta di lasciare slegati i diversi blocchi narrativi del *Vegliardo*, e di non tentare di ricostruire attraverso questi un possibile disegno unitario, muoveva proprio nella direzione di uno Svevo che approda a una scrittura rapsodica, inceppata, pluridimensionale. E proprio questa posizione così marcata – ma senz'altro giustificata dalle carte – ha reso di fatto la filologia sveviana un campo di scelte non neutre, ma decisamente interpretative; tanto più negli anni successivi, quando, anche grazie all'*Edizione nazionale* (ma non solo), gli studi ectodici conoscono un'incredibile effervescenza.

4. *Gli studi sveviani dal Meridiano a oggi: in pillole*

Usando un'immagine un po' forzata, si può dire che il Meridiano dà l'abbrivio ad anni di eroica filologia sveviana, che non

¹⁷ Oltre al volume di *Romanzi e «Continuazioni»* già citato escono: I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni, saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004; Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

prosegue solo con il cantiere dell'*Edizione nazionale* (tuttora aperto)¹⁸, ma anche ad esempio con il grande lavoro compiuto da Beatrice Stasi, soprattutto negli archivi francesi¹⁹. Questa stagione interessa i romanzi (alla fine abbiamo ben cinque edizioni critiche de *La coscienza*, di cui – com'è noto – è rimasta solo stampa; ma gli esiti più interessanti si hanno per il quarto romanzo), le novelle (ancora Stasi su *Una burla riuscita*)²⁰, *Saggi e teatro* (questo è il titolo del volume del Meridiano), e si estende anche alla biblioteca, che Cepach e Volpato hanno in parte ricostruito sulla base di alcuni ritrovamenti²¹ (ma per quanto concerne l'enciclopedia sveviana, un contributo estremamente interessante è quello offerto da Silvia Contarini, nel suo studio su *Senilità* e sulla cultura psichiatrica di fine Ottocento)²². Da questa enorme officina – partita negli anni Novanta e rimasta aperta per tutti gli anni Zero – di fatto è rimasto fuori l'epistolario, sebbene siano stati diversi gli interventi per integrare il *corpus* con singole scoperte o per indicare e sanare specifici guasti testuali. Si dovrà attendere il 2022 per avere un'edizione completa delle *Lettere* di Svevo, che oltre al contributo in sé, si pone implicitamente come atto di chiusura di una fase degli studi sveviani: l'epistolario, infatti, era l'unica opera mancante. In verità, uscita per il Saggiatore e curata da Simone Ticiati, l'edizione delle *Lettere* si configura come un'occasione mancata: soddisfa certamente un'esigenza di completezza, consentendo al “lettore comune” (forse il vero destinatario dell'o-

¹⁸ La vivacità filologica smossa dai tre Meridiani trova infatti ulteriore conferma nel cantiere dell'Edizione Nazionale, inaugurato (per Edizioni di Storia e Letteratura di Roma) nel 2008 dall'edizione critica de *La coscienza di Zeno* a cura di Beatrice Stasi; sono usciti poi i volumi delle *Commedie* (2011, a cura di Guido Lucchini), di *Una vita* (a cura di Simone Ticiati), degli *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche* (2018, a cura di Brian Moloney e Nicoletta Staccioli) e della seconda edizione di *Senilità* (2019, a cura di Renzo Rabboni).

¹⁹ Cfr. tra gli altri B. Stasi, *Svevo e Zéno: tagli e varianti d'autore per l'edizione francese della Coscienza*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

²⁰ Cfr. I. Svevo, *Una burla riuscita*, edizione critica sulla base di un nuovo testimone a cura di B. Stasi, Lecce, Pensa Multimedia, 2014.

²¹ Cfr. R. Cepach, S. Volpato, *Alla peggior andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, Macerata, Bibliothaus, 2012.

²² Cfr. S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Cesati, 2018.

pera) e allo studioso di poter leggere tutti i documenti epistolari; ma non sempre chiarisce i criteri adottati (al punto che in alcuni casi sembrerebbe che le lettere già pubblicate siano recuperate dall'edito e non dall'originale manoscritto), né sempre dichiara la precedente pubblicazione di singole missive; senza tener conto di un commento di fatto assente²³. Sicché quello dell'epistolario rimane ancora un terreno di studio e un progetto da compiere.

Ma gli eventi più rilevanti del nuovo millennio, relativamente agli studi sveviani, mi sembrano sostanzialmente due: il dibattito sul modernismo e una maggiore attenzione agli strumenti narratologici.

La prima conseguenza del dibattito sul modernismo è stata quella di aver collocato Svevo vicino ai suoi più affini compagni di viaggio: Pirandello e Tozzi in Italia, Joyce, Woolf, Proust, Kafka, ecc. in riferimento al coevo contesto europeo. In questo modo Svevo ha cessato di essere un isolato nella ricostruzione storico-letteraria (semmai affiancato al solo autore de *Il fu Mattia Pascal*), oppure quell'eroico e incompreso oppositore (insieme a pochi altri) che si astraeva dal canone dominante (tardo verista e dannunziano) per sovvertirlo e rovesciarlo. Al contrario gli studi sul modernismo (e su Svevo modernista: mi riferisco ai lavori di Valentino Baldi, Cristina Savettieri, Alberto Godioli)²⁴ hanno mostrato in maniera più concreta come Svevo faccia parte (parte attiva naturalmente) di una tendenza, costituita sì di singoli per lo più isolati e non in contatto reciproco, che di fatto però caratterizza tutta la narrativa occidentale di inizio secolo.

Ora, il tratto caratteristico e costitutivo di quest'aria di famiglia modernista è la dialettica, oppositiva e mai sopita, tra universale e particolare, tra tensione naturale e istintiva verso la totalità e consapevolezza della propria natura frammentaria e terrena, tra continua aspirazione alla verità e coscienza che ogni

²³ Cfr. I. Svevo, *Lettere*, a cura di S. Ticiati, Milano, il Saggiatore, 2022.

²⁴ Cfr. V. Baldi, *Trame della Coscienza di Zeno. Linguaggio letterario e costruzione del referente in Svevo e nel romanzo del Novecento*, «Allegoria», 81, gennaio-giugno 2020, pp. 84-127; C. Savettieri, *Forme dell'identità nella narrativa modernista. Il caso di Zeno*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 155-182; A. Godioli, *Laughter from Realism to Modernism. Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi and Gadda*, Oxford, Legenda, 2015.

tipo di verità ultima e definitiva non è raggiungibile. E Svevo, e specificamente con *La coscienza di Zeno*, sarebbe lo *specimen* di questa nuova condizione: la condizione modernista che prende forma all'inizio del secolo e informa poi, con sempre maggiore consapevolezza, la storia dell'uomo del Novecento.

Queste nuove prospettive di ricerca non smentiscono il cammino percorso precedentemente: semmai lo integrano e, come è ovvio che sia nell'evoluzione della ricezione critica, lo correggono, evidenziando alcuni aspetti prima più oscurati, e tralasciandone altri a lungo indagati. Ma soprattutto il dibattito sul modernismo ha imposto agli interpreti di dare sostanza alla dialettica particolare/universale che agita tutto il primo Novecento. Ed è qui che entrano in gioco gli studi narratologici.

Già Matteo Palumbo nel 1976 aveva mostrato lo scollamento che si registra tra personaggio, narratore e autore in *Una vita* e in *Senilità*²⁵. Con strumenti narratologici ancora più agguerriti Guido Baldi ha proseguito quelle indagini sulla voce narrante, sulla prospettiva e sul punto di vista, estendendo la sua analisi anche alla *Coscienza*. Nel '95, al convegno di Perugia, Baldi aveva presentato i suoi primi risultati, ma è solo con *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo* uscito nel 2010 da Liguori, che si completa il disegno complessivo²⁶. Ebbene ciò che emerge è come la rivalità che contrappone narratore e personaggio (anche ne *La coscienza*) sia specchio proprio di quella dialettica che contraddistingue il modernismo. Non può esservi un punto di vista superiore, capace di ricomporre tutti i vari frammenti e ricondurli a unità. Il mondo sveviano rimane un universo di elementi irrelati e mossi a un'interna energia cinetica e centrifuga; al tempo stesso ogni personaggio, il narratore e dietro di loro l'autore tentano di ricostruire con questi frammenti un disegno unitario, sapendo però che tale ricostruzione non può davvero imporsi come universale, ed è solo una tra le tante soluzioni possibili: tante quanti sono i punti di vista all'interno dell'universo diegetico.

²⁵ Cfr. M. Palumbo, *La coscienza di Svevo*, Napoli, Liguori, 1976.

²⁶ Cfr. G. Baldi, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori, 2010.

5. Risultati personali e prospettive future

La mia ricerca si è mossa proprio lungo queste prospettive. L'obiettivo che ho perseguito nel periodo che intercorre da *Svevo novelliere* a «*Non ho scritto che un romanzo solo*» (gentilmente pubblicato dall'amico Claudio Gigante) è stato quello di leggere tutta l'opera di Svevo come un percorso unitario e continuo, all'insegna di alcune specifiche parole d'ordine, che sono poi quelle emerse dal dibattito dal modernismo. Sicché, se *Una vita* e *Senilità* (e ancor prima *L'assassinio di via Belpoggio*) rappresentano il rifiuto della contingenza del mondo e della sua irredimibilità, *La coscienza di Zeno*, vera *summa* del percorso sveviano non solo da un punto di vista estetico ma anche gnoseologico, mette in scena l'apprendistato di un personaggio – scisso tra eroe e narratore di sé stesso – che prima apprende e poi accetta l'originalità del mondo, senza per questo aderirvi in maniera acritica e liquida. Al contrario Zeno oppone una sua forza d'urto al mondo frammentario, cercando di imprimere una propria precaria unità. Saranno poi le novelle a ripetere in maniera ancora più consapevole questo cammino, e *Il vegliardo* a riscuoterne i frutti: l'ultimo Zeno non ha più nulla da imparare e può gestire serenamente l'inconciliabilità tra quella che è sua ansia di ordine e controllo e la coscienza che «il mondo non è più una realtà conoscibile e descrivibile scientificamente, ma è un caos irrazionale, nel quale le cose nascono dalle cose imprevedibilmente»²⁷.

Il cammino di Svevo culmina dunque con Zeno, il personaggio forse modernista per eccellenza: non tanto inetto, come spesso si è voluto dire (è pur sempre un uomo che crea una famiglia, ha un'amante, gioca in borsa in maniera spericolata all'occorrenza, induce il cognato al suicidio, ecc.), ma certamente meditando, indeciso e con un'evidente sfasatura tra ciò che pensa e ciò che fa. Ma a ben vedere questi tratti sono quelli che contraddistinguono tutti i protagonisti del Novecento: da quelli moraviani (questi sì, davvero inetti: Michele non è in grado di agire), ad addirittura – e per alcuni specifici aspetti – gli eroi

²⁷ Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, cit., pp. 119-120.

resistenziali (Pin è un personaggio esistenziale e non storico; e considerazioni ancora più nette in questa direzione possono essere espresse per Fenoglio)²⁸, passando alla narrativa degli anni Sessanta (*Memoriale* di Volponi e *Il male oscuro* di Berto, evidentemente debitori nei confronti de *La coscienza*, ma anche *La noia* di Moravia, che appare una riscrittura di *Senilità*), fino ad arrivare a certe esperienze più tarde, quali quelle del secondo Malerba.

Ma quella della funzione Svevo, che muove da *Gli indifferenti* e arriva al recentissimo Covacich, è una storia tutta ancora da scrivere. E anche per questo nuovo capitolo occorrerà rigore filologico e intertestuale, un'ermeneutica e un'interpretazione capaci di sfruttare tutte le risorse della teoria del romanzo e della narrazione, e un approccio materialistico che tenga conto dei contesti sociali, storici, editoriali. Ma è un compito, questo, che dovrà essere affrontato dalle nuove generazioni di studiose e di studiosi, che sapranno raggiungere i loro obiettivi: come le vecchie e le attuali hanno raggiunto i loro.

²⁸ È sin troppo evidente che un certo atteggiamento meditante, indeciso, dubbioso, sofferente nei confronti della condanna alla scelta e costantemente contraddittorio che si riscontra nei personaggi fenogliani sia figlio di una tradizione modernista, che trova in Svevo il suo più alto rappresentante; ma anche la differenza di Pin e la costante e inspiegabile malattia del Dritto hanno un'origine primonovecentesca.

Laura Melosi

Trieste/Firenze: Giorgio Luti lettore della *Coscienza di Zeno*

Comincerò ricordando brevemente la figura di Giorgio Luti, perché vorrei che in questa occasione arrivasse, insieme con la lezione su un classico del Novecento qual è *La coscienza di Zeno*, il senso profondo dell'attività di uno tra gli interpreti più autorevoli della modernità letteraria e di un generoso maestro alla cui scuola si sono formate generazioni di allievi fiorentini, molti dei quali ne conservano una traccia viva nella loro quotidiana esperienza di insegnamento – e anch'io sono tra loro.

Classe 1926, Luti iniziò il suo percorso universitario come studente di Giurisprudenza, approdando poi alla Facoltà di Lettere nell'anno della liberazione di Firenze e della celebre prolusione di Piero Calamandrei *L'Italia ha ancora qualcosa da dire*¹. Era il 1944 e con quel discorso l'allora Rettore entusiasmò i giovani tornati nelle aule appena riaperte, esortandoli ad affrontare la responsabilità della vita democratica attraverso l'eredità dei grandi autori del passato, da leggere in una prospettiva di ricostruzione civile². Tra quei giovani vi era anche Luti, sensibile alle parole di Calamandrei al punto da combinarle con l'“amore di poesia” del suo maestro diretto, Giuseppe

¹ P. Calamandrei, *L'Italia ha ancora qualcosa da dire. Prolusione del magnifico rettore dell'Università di Firenze (15 settembre 1944)*, s.l., Psychological Warfare Branch Italian Theater Headquarters, 1945.

² G. Luti, *Cronache letterarie fra le due guerre. La mia vita con le riviste, in Cultura e fascismo. Letteratura arti e spettacolo di un ventennio*, a cura di M. Biondi e A. Borsotti, prefazione di E. Ghidetti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, p. 469. Vd. anche G. Luti, *Ricordanze. Memorie di gioventù e riflessioni semiserie di un vecchio letterato fiorentino*, Firenze, Pietro Chegai Editore, 2002.

De Robertis³, il cui metodo liberale di dibattito aperto con gli studenti, dentro e fuori l'accademia, ha improntato il magistero lutiano.

Il Novecento è stato per Luti un secolo di studio privilegiato, osservato con lo sguardo di critico e di coautore del proprio tempo. Ne ha indagato con passione e intelligenza aspetti inediti o non valorizzati, come le riviste militanti, oggetto del fondamentale volume *Firenze corpo* 8⁴, o lo stesso "caso Svevo". Uno dei tratti più caratteristici del suo lavoro è stato l'utilizzo delle carte d'archivio, in un momento in cui esse erano prerogativa della ricerca storica e assai meno di quella letteraria. Lo ha fatto nella prospettiva della ricostruzione storico-culturale dei contesti, con l'intento di delineare situazioni creative e motivazioni espressive dei testi, in alcuni casi anche con il gusto filologico per lo scartafaccio.

La chiave d'accesso al proprio metodo di lettura Luti l'aveva fornita precocemente, citando *Rinascimento americano* di Francis Otto Matthiessen nell'*Avvertenza* alla raccolta di saggi del 1961 *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*: «per comprendere davvero un'opera d'arte dobbiamo esaminarla non soltanto alla luce delle influenze che le dettero la forma, ma anche alla luce di ciò che noi, inevitabilmente, poniamo in essa di noi stessi, della nostra vita»⁵.

E non v'è alcun dubbio che Luti abbia posto molto della propria vita nell'interpretazione dei suoi autori di elezione, a cominciare da Italo Svevo, il cui nome si colloca ai due capi estremi della bibliografia dello studioso e corre lungo l'intero arco della sua carriera. Chi ha avuto modo di frequentarlo da amico, da collega, da semplice allievo sa quale peso abbia avuto l'assimilazione sveviana nella sua personalità e l'officina del critico ne reca una testimonianza incontrovertibile. Dopo la scomparsa,

³ La definizione si deve a E. Cecchi, *Amore di poesia*, «La Fiera Letteraria», 3 aprile 1955.

⁴ G. Luti, *Firenze corpo* 8, Firenze, Vallecchi, 1983.

⁵ G. Luti, *Avvertenza*, in Id., *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Milano, Lerici, 1961. A pagina 12 la citazione da F.O. Matthiessen, *Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, a cura di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1954, libro posseduto da Luti.

avvenuta nel 2008, per espresso desiderio del professore la sua libreria di circa 11.000 volumi è pervenuta alla Biblioteca San Giorgio di Pistoia e l'archivio alla Biblioteca Marucelliana di Firenze nel *Fondo Giorgio Luti* che è stato inventariato e catalogato con dedizione da Erika Bertelli durante il suo dottorato di ricerca⁶. Libri e carte che per quanto attiene a Svevo raccontano di un percorso di studio iniziato nel 1953, con la modestia del giovane che firma due note sull'allora poco conosciuto scrittore triestino⁷, prima di cimentarsi in una articolata recensione⁸ e successivamente approdare ai più impegnativi saggi del 1959-1960 (*Italo Svevo e la crisi della borghesia europea*⁹, *La poetica di Svevo*¹⁰, *Caratteri dell'evoluzione sveviana*¹¹, *Definizione della "coscienza" sveviana*¹²) e alla già ricordata monografia del 1961. Le attente analisi esegetiche nelle riviste specializzate si sono sommate ai medaglioni bio-bibliografici nelle storie letterarie e agli interventi di respiro più divulgativo sui periodici a cui Luti ha collaborato, in una riflessione ultraventennale che ha trovato sistemazione nel volume del 1990 *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960-1987)*.

Fin qui la riflessione lutiana sulla narrativa di Svevo si era quasi esclusivamente incentrata sui tre romanzi *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*, sia pure con ampie concessioni alla

⁶ E. Bertelli, *Giorgio Luti. Studi e ricerche. La tradizione del moderno nell'Università di Firenze*, tesi di Dottorato in Filologia, Letteratura italiana, Linguistica, Università di Firenze, ciclo XXXI (2015-2018). Il lavoro si è basato sulle carte dell'archivio personale del professore, su quelle rintracciate in vari archivi pubblici e sui libri della sua biblioteca. Mette conto citare la testimonianza della studiosa: «In questi tre anni a contatto con le carte di lavoro e i libri di Giorgio Luti, spesso pieni di macchie di caffè e di residui di tabacco che ho scelto volontariamente di non spazzare via in quanto testimonianza della convivenza in Luti di svevismo e tabagismo, mi sono resa conto, nel corso dello studio, della catalogazione dei materiali d'archivio e della stesura della tesi di dottorato, che accanto al profilo del critico emergeva in maniera a tratti preponderante il ritratto dell'uomo» (p. 7).

⁷ *Due note sveviane*, «Itinerari», I, 5-6, 31 ottobre-31 dicembre 1953, pp. 3-28.

⁸ *La nuova edizione di «Una vita»*, «Il Mattino dell'Italia centrale», 26 giugno 1956, p. 3.

⁹ «Il Ponte», XV, 12, dicembre 1959, pp. 1557-1566.

¹⁰ «La Rassegna della letteratura italiana», 63, 3, settembre-dicembre 1959, pp. 435-441.

¹¹ «Paragone», XI, 122, febbraio 1960, pp. 36-61.

¹² «Nuova Corrente», VI, 20, ottobre-novembre 1960, pp. 3-28.

corrispondenza e ai materiali pubblicati da Umberto Apollonio nel 1954¹³, di cui il critico tiene conto specialmente nei due interventi “quadro” *La poetica di Svevo* e *Il “naturalismo” di Svevo*¹⁴, cui ne va aggiunto un terzo, *La dimensione analitica: le “costanti” sveviane*, che definisce il carattere originale della narrativa del triestino. Invece nell’ultima stagione della sua vita Luti ha spostato l’attenzione su «Zeno vegliardo», a ribadire una contiguità esistenziale con il suo autore che è la cifra più autentica di quella che a tutti gli effetti può dirsi un’altra delle “lunghe fedeltà” del panorama critico-letterario italiano.

Ciò detto, è nei contributi degli anni Sessanta che troviamo enucleata la tesi di fondo dell’interpretazione lutiana, quella che l’autore stesso definisce la «poetica borghese» di Svevo e che si evolve

in senso individualistico, spostandosi da una generica formulazione sociale nelle pagine di *Una vita* ad una vera e propria espressione di assillo esistenziale in *Senilità*, fino a raggiungere l’adeguamento alla *forma mentis* borghese nelle pagine della *Coscienza*. Un adeguamento tuttavia che presuppone un definitivo giudizio dall’interno e postula una definitiva condanna, ormai del tutto sdrammatizzata ma proprio per questo estremamente cosciente¹⁵.

Per Luti, nel primo romanzo si trovano già formulati in embrione i grandi temi dello scrittore, quelle che il critico definisce le «costanti sveviane», ossia la “vita”, l’“amore”, la “vecchiaia”, la “morte”, in una sorta di elencazione delle ragioni narrative più autentiche dalle quali in seguito, grazie all’esperienza joyciana, prenderà forma *La coscienza di Zeno*. Il tentativo del 1892, seppure del tutto ignorato dalla società letteraria coeva, assume dunque un carattere fondativo: Svevo vi lavorò a lungo e con riposta fiducia nella modernità dell’impostazione e nella novità della trattazione degli insolubili contrasti della società europea del suo tempo, riflessa nell’immagine della media borghesia trie-

¹³ I. Svevo, *Saggi e pagine sparse*, a cura di U. Apollonio, Milano, Mondadori, 1954. Contiene articoli pubblicati sulla rivista triestina «L’Indipendente», saggi critici e appunti di diario.

¹⁴ Rispettivamente i capitoli II e III de *L’ora di Mefistofele*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 37-46, 47-76.

¹⁵ Ivi, pp. 120-121.

stina, un mondo di piccoli impiegati e di imprese commerciali, di uffici bancari dal ritmo monotono, di limitati interessi, quel mondo in cui si determinò la insostenibile situazione che condusse al conflitto del 1915-1918. È da qui che nel dopoguerra si delineano le premesse per la “soluzione di forza” della crisi borghese nell’autoritarismo, una dinamica che ha chiari riverberi nel romanzo sveviano:

Il libro che meglio lascia intravedere le radici di questa situazione è certo la *Coscienza di Zeno*, ma è innegabile che la *Coscienza* venne profondamente maturata nelle pagine di *Una vita* [...]. *Senilità*, che sta nel mezzo (1898), può essere considerato una fruttuosa parentesi durante la quale Svevo porta all'estremo la propria capacità di analisi approfondendo sino al possibile i rapporti sentimentali e il giuoco delle contraddizioni interiori; ma già la linea di sviluppo è un'altra, e l'orizzonte è più ristretto, più limitato il respiro del romanzo anche se il personaggio è indubbiamente cresciuto di statura, solidificato dal peso dell'autobiografia¹⁶.

Altrettanto chiara è la visione di ciò che conduce alla progressiva interiorizzazione della rappresentazione sveviana: la consapevolezza che ansia, stanchezza, malattia non sono postulati letterari, ma l'espressione autentica dell'individuo, della sua realtà nel presente:

Tra *Senilità* e la *Coscienza*, negli anni dell'apparente silenzio, sta la grande tragedia europea, il conflitto che travolge tutto il centro Europa. La crisi ha toccato il suo apice ed ha portato alle estreme conseguenze la situazione individuale. Il caos sociale si accentua ed il romanzo non risponde più alle intenzioni documentarie dello scrittore. La realtà individuale appare ora viscerabile unicamente attraverso l'indagine autobiografica¹⁷.

L'aver intuito che l'esigenza introspettiva agisce già in *Una vita* (anche se più come espressione di una formulazione teorica che non come effettiva applicazione di un metodo) averla ritenuto-

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Ivi, p. 49. Sostanza l'affermazione una citazione da E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956, p. 583: «Negli anni che precedettero e seguirono la prima guerra mondiale, in un'Europa priva di equilibrio, alcuni scrittori dotati di intuito trovarono una tecnica per dissolvere la realtà che passando per il crisma della coscienza si frange in aspetti e significati molteplici. Non è difficile capire perché questa tecnica sia sorta proprio in quel periodo, ma essa non è soltanto un sintomo della confusione e dello sbandamento, lo specchio del tramonto del nostro mondo...».

ta un possibile strumento di poetica in atto nelle pagine di *Senilità* è un punto di forza dell'interpretazione di Luti, assolutamente convinto che la conquista di quel metodo consegue al contatto con Joyce e Freud a far data dal 1903¹⁸, ma altrettanto certo che il bisogno di analizzarsi e di conoscere la struttura interiore dell'individuo è un antecedente teorico diretto di quello che sarà il sistema sveviano della *Coscienza* e del *Corto viaggio sentimentale*. Se l'auto-ascolto di Emilio non fuoriesce dal piano del racconto, con l'analisi di Zeno tale piano deflagra, l'architettura narrativa è distrutta e il romanzo fiorisce dall'introspezione continua del personaggio. A livello di impianto dell'indagine, nella *Coscienza* la rappresentazione è sostituita dall'autobiografia e anche per quanto attiene alla funzione paesaggistica si coglie lo spostamento dalla descrizione di carattere naturalistico dei due primi romanzi a quella interiorizzata del terzo. In più, l'«ironia senza scampo» dell'ultimo Svevo testimonia di un «raggiunto dominio umano» e della «capacità più sottile e segreta di consegnare la verità nascosta oltre il limite dell'analisi e della parola»¹⁹.

Notoriamente, tali risultati non furono una conquista immediata, un *exploit* del 1923, ma si vennero preparando negli anni che intercorrono tra *Senilità* e la Grande Guerra. In che modo e attraverso quali snodi culturali ciò sia avvenuto è argomento delle ricerche sveviane che Luti ha condotto negli anni Ottanta, interrogandosi sui tempi di composizione della *Coscienza*, studiandone struttura e tecnica narrativa e finendo per mettere in dubbio la nota testimonianza d'autore resa a Crémieux, secondo la quale dopo la pubblicazione dei primi due romanzi e fino allo scoppio della conflitto mondiale Svevo si sarebbe dedicato all'impresa di famiglia e al violino, vietandosi qualunque concessione al «sogno letterario». La pausa forzata dall'attività

¹⁸ L'incontro con Joyce avviene a Trieste nel 1903 (vd. I. Svevo, *Corrispondenza con Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux e Marie Anne Commène*, prefazione di E. Montale, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1953, la lettera a Larbaud senza data, p. 12), quando ancora non c'era stato un contatto con i testi freudiani e con la psicanalisi, che secondo la testimonianza dell'autore risalirebbe all'anno seguente (vd. *Scritti su Joyce*, in Svevo, *Saggi e pagine sparse*, cit., p. 202).

¹⁹ Luti, *L'ora di Mefistofele*, cit., p. 125.

commerciale sarebbe stata la causa del «lungo riposo» che nel 1919 lo aveva portato a scrivere *La coscienza di Zeno* e a darla alle stampe nel 1923²⁰. Questo stando alle parole di Svevo, a cui però Luti non crede fino in fondo. Di fatto, la proposta interpretativa avanzata nel saggio *Struttura e tempo narrativo nella «Coscienza di Zeno»*²¹, per acutezza d'intuizione e finezza della dimostrazione richiede agli esegeti del romanzo un confronto ineludibile con essa, dal momento che stravolge i dati consolidati. Scrive Luti:

Un'ipotesi abbastanza plausibile è che la struttura della *Coscienza di Zeno*, anziché derivare da una elaborazione cronologicamente unitaria, venga determinandosi invece attraverso una sorta di montaggio di parti preesistenti al momento organizzativo del “sistema” romanzo. Quest'impressione è motivata dal carattere episodico che contraddistingue il racconto, dalle “intermissioni” e dagli “scarti” narrativi, nonché da notevoli differenze di tono e di stile tra le diverse parti che compongono il libro.

Effettivamente, l'autonomia tematica dei singoli capitoli, ciascuno con un proprio titolo e senza un diretto legame consequenziale, pur nel presupposto diaristico, costituisce un limite evidente dell'intreccio romanzesco, che andrà dunque osservato con altra lente rispetto a quella tradizionale. A questa prima ipotesi di lettura, Luti ne aggiunge poi una seconda altrettanto fondata che da essa trae le sue motivazioni:

Uno dei sintomi più rilevanti della composizione a strati successivi può essere considerato l'elemento costitutivo del tessuto di connessione del romanzo: il dato psicanalitico. In effetti la psicanalisi non impronta di sé che alcune bene definite sezioni della *Coscienza*, identificabili con una ipotetica e sovrammessa “cornice”. Procedendo in questa direzione la psicanalisi può risultare un espediente strutturale utilizzato a posteriori,

²⁰ «Fino allo scoppio della guerra lavorai molto, precipuamente dirigendo degli operai a Trieste, Venezia [Murano] e Londra. A trent'anni pubblicai *Una vita* e a trentasette *Senilità*. Poi risolsi di rinunciare alla letteratura ch'evidentemente attenuava la mia capacità commerciale e le poche ore libere dedicai al violino, pur d'impedirmi il sogno letterario. La guerra mi tolse dagli affari e probabilmente fu causa il lungo riposo che, nel 1919, mi misi a scrivere la *Coscienza di Zeno* che pubblicai nel 1923» (Svevo, *Corrispondenza*, cit., pp. 24-25, lettera senza data, citata in Luti, *L'ora di Mefistofele*, cit., p. 116).

²¹ Ivi, pp. 161-184.

con l'intento di attuare un legame logico tra le varie sezioni e contemporaneamente di fornire a tutta l'opera una generica motivazione iniziale²².

Una convalida dell'esistenza di almeno due nuclei costitutivi del romanzo risalenti a momenti creativi diversi proverrebbe dal fatto che la tecnica del sondaggio psicanalitico viene applicata solo nelle sezioni interessate da quello che Luti definisce un «alibi», vale a dire nella *Prefazione*, nel *Preambolo*, nei capitoli *Il fumo* e *Morte di mio padre* e nell'ultimo intitolato, appunto, *Psico-analisi*, mentre nelle altre il registro della prosa appare tradizionalmente e compattamente narrativo. Le evidenze di questa situazione diegetica sono di due ordini: il primo, *ideologico*, vede in scena «due “universi” che si contrappongono», articolati simbolicamente nei moduli “chiusi” delle scenografie di interni, «ben delineati, luogo d'elezione di caste e classi sociali», e nei moduli “aperti” della dinamica coscienziale²³. Il secondo, *stilistico*, mostra che nelle parti destinate a una funzione di supporto (e quindi ipoteticamente posteriori) la sintassi è «partecipe di un evidente tentativo di dissoluzione, tanto più sensibile quando lo si ponga a confronto con l'andamento naturalistico del nucleo narrativo centrale»²⁴. Ci sono poi ulteriori elementi di disequilibrio nel romanzo che depongono a favore della tesi di una costruzione per “aggregazione”, tra cui il diverso peso delle singole sezioni nell'economia del racconto e una dissociazione evidente tra il piano del narratore, il piano del personaggio Zeno e il piano specifico dello psicanalista.

Per le idee e l'efficacia della dimostrazione, possiamo ritenere il saggio *Struttura e tempo narrativo* il convincente punto di arrivo di Luti lettore de *La coscienza di Zeno* e, a questo punto, per chiudere il cerchio, sarà utile tornare all'origine dell'

²² Ivi, p. 161.

²³ «Ai due nuclei costitutivi, ed alla loro distanza cronologica e tecnica – scrive Luti – mi sembra corrispondano due opposte concezioni e due diversi “tempi” narrativi: quindi una evidente opposizione tra un modulo strutturale “chiuso” e un organismo relativamente dinamico e “aperto”. Ai due moduli si riferiscono evidentemente due “universi” che si contrappongono: mentre le sezioni “chiusi” si articolano simbolicamente in “interni” ben delineati, luogo d'elezione di caste e classi sociali, questo non avviene in misura altrettanto rilevante per le sezioni di cornice e di sutura» (ivi, pp. 161-162).

²⁴ *Ibidem*.

appassionato interesse lutiano per lo scrittore triestino e per il suo romanzo maggiore. Esiste nel *Fondo Luti* della Marucelliana un'agenda del 1957 che contiene appunti manoscritti del professore presi leggendo gli articoli sveviani pubblicati sull'«Indipendente», con particolare riferimento ai temi del sogno e del fumo, e cosa ancora più importante citazioni dai *Saggi critici* di Giacomo Debenedetti. Di essi, in particolare, Luti si avvale nella preparazione di uno *Schema per la Coscienza* articolato in tredici punti che merita di essere riprodotto:

- 1) La guerra come ragione del ritorno allo scrivere (1919)
- 2) Il senso del distacco, della autodrammaticità di cui troviamo il sentore chiaro in Svevo in una lettera del 1927 a Larbaud: Je suis surpris de voir comme dans ma vieillesse je me suis détaché de la vie
- 3) L'anima borghese (Poggioli) nel suo processo di ripiegamento interiore (l'assillo sociale si trasforma in assillo esistenziale). Vedere il concetto di ottimismo e l'accenno polemico per il giudizio sulla condizione borghese. Il Poggioli (il vero protagonista è l'anima borghese) è da cercarsi nel capitolo sulla poetica borghese (polemica per *Una vita* – Poggioli non la considera: in *Senilità* e nella *Coscienza* la condizione borghese diviene sempre più una forma mentis non lo era in *Una vita*. Inoltre l'anima borghese è generata nell'ultimo Svevo
- 4) Estrema dissoluzione del tessuto narrativo per l'estremo prevalere analitico (la prima persona)
- 5) Di qui deriva l'estremo approfondimento dei motivi conduttori (vita – amore – dolore – vecchiaia)
- 6) Oltre queste logiche darwiniane si aggiunge un giudizio e ne deriva l'elemento fondamentale: il gusto ironico (ironia = giudizio = coscienza) > la conseguenza ultima della conquista introspettiva (valutazione delle alternative)
- 7) Le prove per questo cenno all'ironia (vita – viaggio); probabilmente le prove croniche: il malocchio, la buonissima moglie, forse una burla riuscita
- 8) Peso della psicanalisi nella struttura di *Una vita* (saggi)
- 9) Peso di Joyce (saggi)
- 10) Tempo narrativo
- 11) Memoria come senso evocativo
- 12) Ebraismo (De Benedetti). La condanna estremamente individualizzata. Abbiamo le pagine sparse che provano la visione
- 13) Peso del Corto viaggio sentimentale sulla linea della demolizione e sullo sviluppo ultimo (ironia) dei caratteri fondamentali²⁵

²⁵ Riprodotto da Erika Bertelli in *Giorgio Luti. Studi e ricerche. La tradizione del moderno nell'Università di Firenze*, cit., pp. 111-112. Si tratta di appunti presi

Leggendo questi appunti risulta evidente che essi sono funzionali in primo luogo alla stesura del saggio sulle “costanti” sveviane. Tuttavia, al di là del rintracciamento di una o più fonti (Debenedetti, Poggioli) facilmente intuibili in uno studioso dello scrittore triestino degli anni Sessanta, quel che vi si ritrova è che il maestro ha praticato nella sua lunga carriera e che ha insegnato ai suoi allievi, un metodo basato sul confronto delle posizioni critiche e sull'accoglimento degli spunti condivisibili, nel quadro di una elaborazione delle idee personale e nella quale a contare sono soprattutto le “passioni” di un letterato, come recita il titolo di uno dei suoi ultimi libri²⁶.

sulle pagine di diario alle date 1-3 aprile.

²⁶ G. Luti, *Le passioni di un letterato*, Firenze, Nicomp, 2005.

Costanza Geddes da Filicaia

Trieste/Firenze atto secondo: Enrico Ghidetti e Marco Marchi

La ricostruzione delle indagini condotte da Enrico Ghidetti e Marco Marchi sulla produzione sveviana deve necessariamente partire dalla consapevolezza della sempre viva attenzione che gli studiosi di scuola fiorentina hanno riservato alla figura e all'opera di Ettore Schmitz e, più in generale, alla letteratura giuliana nelle sue varie espressioni. Ciò a conferma di un legame tra Trieste e Firenze che sicuramente trova le sue radici nel fatto che vari intellettuali e letterati triestini hanno visto il capoluogo toscano come loro meta privilegiata a motivo del suo primato culturale, ma anche del suo essere culla di quell'italiano letterario così lontano dal dialetto triestino e dunque da loro strenuamente ricercato entro l'esercizio compositivo. Tra i letterati triestini che trascorsero significativi periodi della loro esistenza a Firenze vanno ricordati almeno Giani Stuparich, che compì parte dei suoi studi universitari a Firenze dove poi ambientò alcuni suoi racconti e i capitoli centrali del monumentale romanzo *Ritornaranno*, Umberto Saba, che vi abitò in gioventù (1905), stringendo proficui legami con gli intellettuali vociani e vi trovò poi rifugio dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, Scipio Slataper, che a Firenze compì gli studi universitari.

Da parte sua, Italo Svevo non visse mai a Firenze, ma la visitò in alcune occasioni. È in particolare nota una fotografia, scattata negli ultimi anni di vita di Svevo durante i quali egli finalmente, grazie al successo de *La coscienza di Zeno*, poté godere della meritata fama. L'istantanea ritrae Ettore Schmitz e la moglie, Livia Veneziani, al piazzale Michelangelo, luogo da cui si gode uno splendido panorama di Firenze. È fotografata

con loro Drusilla Tanzi, triestina ma abitante nella città toscana, all'epoca sposata con Matteo Marangoni e futura moglie di Eugenio Montale.

Non si dimentichi inoltre che nella *Coscienza* una tappa del viaggio di nozze di Zeno e Augusta è ambientata proprio a Firenze: si tratta peraltro di un episodio significativo poiché Zeno fa riferimento in quella circostanza a un suo persistente gonfiore a un piede, alludendo così tra le righe a uno dei complessi da cui è affetto il protagonista, cioè il complesso di Edipo, nome che etimologicamente significa "colui che ha i piedi gonfi".

Ma tornando più specificamente al tema di questo studio, cioè la ricostruzione del contributo apportato alla critica sveviana da Enrico Ghidetti e Marco Marchi, sarà innanzitutto opportuno delineare in estrema sintesi i profili dei due studiosi: Enrico Ghidetti (1940), di formazione fiorentina, è stato allievo di Walter Binni, e ha insegnato a lungo alla Sapienza Università di Roma per poi trasferirsi nel 1985 all'Università di Firenze dove ha proseguito il suo magistero. Marco Marchi (1951) ha svolto presso l'Università di Firenze sia la sua formazione accademica sia la sua carriera. Marchi è allievo di Giorgio Luti, studioso con cui Enrico Ghidetti, pur non essendone allievo in senso proprio, ha stretto, anche in nome delle indagini sveviane, un duraturo sodalizio umano e intellettuale.

La principale opera dedicata da Enrico Ghidetti agli studi sveviani è la monografia *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, edita dagli Editori Riuniti nel 1980. L'opera ha avuto poi alcune riedizioni e una traduzione in tedesco nel 2001, con il titolo *Italo Svevo. Ein Burger aus Triest*¹.

L'opera di Ghidetti si presenta come un ampio e dettagliato resoconto critico-biografico su Svevo, che prende le mosse

¹ Il titolo tedesco, che significa «un borghese di Trieste», risulta molto meno efficace ed evocativo dell'originale titolo italiano, *La coscienza di un borghese triestino*. Tale scelta si motiva tuttavia con un problema oggettivo: il termine "coscienza" non ha in tedesco una traduzione univoca potendosi rendere, per esempio, con "Gewissen" (consapevolezza), "Bewusstsein" (senso del dovere) e "Gewissenhaftigkeit" (scrupolosità, coscienziosità): appare interessante notare, come rilevato anche da Marco Marchi, che Italo Svevo ha scelto per titolo del suo capolavoro un vocabolo privo di una traduzione univoca in quella lingua, il tedesco, in cui era avvenuta la sua formazione scolastica.

dall'incidente automobilistico avvenuto a Motta di Livenza il 12 settembre 1928 e che porterà Ettore Schmitz alla morte il giorno dopo, 13 settembre 1928, a causa di una crisi cardiaca forse favorita dall'inadeguata assistenza ospedaliera. La figura letteraria e biografica di Svevo viene poi ricostruita nei suoi particolari attraverso una serie di documenti tra i quali risultano essenziali il profilo autobiografico composto da Svevo stesso nel 1928 con il supporto dell'amico Giulio Cesari e *Vita di mio marito*, volume memorialistico/biografico/autobiografico composto da Livia Veneziani, la vedova di Svevo, e pubblicato nel 1950 presso le Edizioni dello Zibaldone di Trieste.

Il primo elemento che prepotentemente emerge dalla monografia di Ghidetti è come egli riesca a delineare la figura di Svevo in ogni sua sfumatura e altresì a ricostruirne i vari nodi biografici sì con dovizia di particolari ma mai con una curiosità descrittiva solo fine a se stessa. Ghidetti si sofferma in particolare sul rapporto non semplice di Svevo con il padre, Francesco, sui lutti familiari di cui il più doloroso è probabilmente la morte dell'amatissimo fratello Elio, a cui lo scrittore dedica una pagina dispersa, *Il romanzo di Elio*, che poi si riverserà nel «curriculum mortis» (le parole sono di Ghidetti) di Alfonso Nitti, il protagonista di *Una vita* (1893), il primo romanzo sveviano, sul complesso di inferiorità che connota Ettore rispetto alla più ricca famiglia della moglie, che pure era sua cugina prima essendo le loro madri sorelle, sull'ebraismo di Svevo che, pur rimanendo sempre sottotraccia², resta tuttavia un portato importante anche perché connota la vita stessa di Svevo che fu vittima, per esempio nelle prime ricerche di lavoro, di alcuni episodi di antisemitismo, sulla vita matrimoniale non sempre felice e anzi caratterizzata da alcuni accessi di gelosia di Ettore nei confronti della più giovane moglie³.

² Poco dopo la nascita dell'unica figlia, Letizia (20 settembre 1897), Svevo si battezzò per compiacere la moglie. Infatti Livia, seriamente malata dopo il difficile parto, temeva di morire in peccato mortale per essere sposata con un ebreo.

³ Livia era nata nel 1874 e dunque era tredici anni più giovane di Ettore. È inoltre interessante ricordare come la frequentazione tra Svevo e Livia cominci nel 1892 in occasione del loro incontro alla veglia funebre per Francesco Schmitz, il padre di Svevo. Livia, nipote acquisita del defunto in quanto figlia di una sorella di Allegra Moravia, la madre di Ettore e vedova di Francesco, si reca infatti a porgere

Molto interessante è anche lo spazio riservato in questo profilo alla figura di Marco Bliznakoff, il cognato bulgaro di Ettore, marito di una sorella della moglie: appare infatti evidente come ad esso Svevo si sia ispirato per delineare la figura di Guido Speier, il cognato di Zeno Cosini nella *Coscienza* in quanto marito di Ada, la più bella delle sorelle Malfenti, che il protagonista avrebbe voluto sposare venendo però respinto a favore di Guido e trovandosi dunque a dover ripiegare su Augusta, tanto brutta quanto verso di lui premurosa e devota. Come noto, entro il romanzo, il rapporto con Guido è ambivalente essendo egli inizialmente nemico e poi per certi versi anche amico, destinato infine alla più tragica delle sconfitte esistenziali nonostante le apparenti caratteristiche di uomo di sicuro successo.

Una seconda questione centrale nella trattazione di Ghidetti e che, come si vedrà, viene ripresa da Marco Marchi, è quella relativa ai protagonisti dei romanzi sveviani che sarebbero in fin dei conti tre diverse “declinazioni” della stessa figura. A questo proposito Ghidetti nota innanzitutto come Zeno Cosini non sia di per sé più accorto e scaltro di Alfonso Nitti o Emilio Brentani bensì, semplicemente, più ilare.

Inoltre, osserva Ghidetti, posto che tutti e tre i romanzi hanno spunti autobiografici, ognuno tende a reinterpretare un particolare aspetto o una particolare fase dell’esistenza dell’autore. Alfonso Nitti, protagonista di *Una vita*, ha infatti in comune con Schmitz l’impiego routinario e non certo esaltante svolto da Ettore negli anni giovanili quale dipendente della Banca Union nonché le aspirazioni letterarie nascoste che in quegli anni costituivano per l’autore anche una forma di rivalsa rispetto al proprio mestiere monotono e ripetitivo. La vicenda di Emilio Brentani, protagonista di *Senilità*, prende spunto da eventi ispirati

le condoglianze e in quella circostanza ha inizio il corteggiamento. Il fatto che Ettore in buona sostanza trovi moglie alla veglia mortuaria del padre rappresenta un evento in qualche modo sottilmente grottesco. Esso appare infatti come l’intrusione di una situazione potenzialmente romanzesca entro la vita reale: infatti, Zeno Cosini non trova moglie alla veglia funebre del padre, ma non si può negare che un evento del genere gli si sarebbe perfettamente attagliato; ugualmente va notato che in effetti Zeno si decide a cercare moglie solo dopo la morte del genitore e come diretta conseguenza della condizione di libertà dal giogo paterno che da tale decesso gli deriva.

ad alcune discusse *liaisons* amorose che avevano avuto luogo nella società triestina dell'epoca⁴. In particolare, la narrazione della relazione tra Emilio e la bella Angiolina prende spunto da alcune vicende biografiche di Ettore: la sua frequentazione dell'attrice teatrale Gemma Cuniberti, alla quale egli, con atteggiamento scapigliato, mandava lettere firmate «Erode» e la sua infatuazione giovanile per Giuseppina Zergol, fanciulla appartenente al ceto popolare. La figura di Stefano Balli, l'amico-rivale di Emilio in *Senilità*, è invece ispirata a Umberto Veruda, l'amico pittore di Ettore Schmitz, che morì prematuramente di appendicite nel 1904.

Quanto a *La coscienza di Zeno*, gli spunti autobiografici sono numerosi e molto evidenti. Tuttavia, come osservato da Ghidetti, i romanzi i cui protagonisti rispecchiano la figura di Italo Svevo sono *Una vita* e, secondariamente, *Senilità*. Al contrario, Zeno Cosini a ben vedere non rispecchia la personalità di Italo Svevo, bensì quella di Ettore Schmitz. Zeno infatti è un benestante imprenditore privo di particolari aspirazioni letterarie: queste caratteristiche sono proprie di Ettore Schmitz, il quale è giunto, negli anni della maturità, a una condizione di benessere economico e a una posizione lavorativa non più subordinata. Al contrario, Alfonso Nitti ed Emilio Brentani sono piccoli impiegati in precarie condizioni economiche e con frustrate velleità letterarie e pertanto, pur entro un discorso ovviamente giocato sul filo dell'assurdo poiché focalizzato sui due volti di una medesima persona, essi sono ben più somiglianti a Italo Svevo (l'impiegato di banca oppresso dal suo lavoro routinario e pervaso da frustrati sogni di gloria) che a Ettore Schmitz.

Conclude pertanto Ghidetti che Zeno Cosini è creato dalla maschera di Italo Svevo ma assume il volto di Ettore Schmitz.

Un'altra questione approfondita da Ghidetti è quella del rapporto di Svevo con il teatro, sia per quanto riguarda l'attività critica⁵ sia come esercizio compositivo. Ghidetti afferma con

⁴ Ghidetti ricorda infatti come i genitori di Livia Veneziani fossero molto contrariati per il fatto che il neo-genero (Svevo e Livia si erano sposati nel 1896) alludesse a tali eventi in questo libro, pubblicato nel 1898.

⁵ Utilizzando lo pseudonimo di Ettore Samigli Svevo pubblicò per molti anni suoi articoli di critica teatrale sul quotidiano triestino «L'Indipendente».

forza l'importanza della produzione teatrale di Svevo nel bilancio complessivo della sua opera, pur individuando in essa dei limiti, legati soprattutto alla difficoltà dell'autore a gestire i dialoghi, forse anche per un certo "imbarazzo" linguistico. Si tratta tuttavia di un interesse compositivo e critico letterario costante negli anni e che appare altresì rivelatore di una particolare visione da parte di Svevo della vita e delle vicende umane da lui interpretate come una sorta di continua recita su un palcoscenico, configurandosi dunque come un aspetto di primaria importanza non solo nella sua produzione letteraria, ma anche nella definizione del suo pensiero.

Un ulteriore tema nodale individuato da Ghidetti nella scrittura sveviana è quello relativo alla polemica anti-borghese, particolarmente evidente ne *La coscienza di Zeno*. Ghidetti osserva infatti come Ettore, nato in una famiglia di estrazione borghese, ancor più imborghesitosi a causa del suo matrimonio con Livia Veneziani e che sceglie di relegare per un quarto di secolo il letterato Italo Svevo entro un privatissimo nascondiglio, scriva un romanzo come *La coscienza di Zeno* che, pur palesemente ambientato in una società alto borghese, ha fra i suoi tratti principali la profonda messa in ridicolo della borghesia, dei suoi riti e delle sue manie, e come protagonista un alto borghese dai tratti del tutto anomali e atipici.

Si ricordi infine come Ghidetti ricostruisca con grande attenzione l'intricata vicenda relativa al "caso Svevo", non limitandosi a riassumere quanto ampiamente noto, ma aggiungendo una interessante serie di informazioni e soffermandosi anche sulla trionfale accoglienza riservata a Svevo al «Pen club» di Parigi il 14 marzo 1928, atta a sigillare quello che Ghidetti definisce l'«incantato crepuscolo di gloria letteraria»: una gloria letteraria che dunque ebbe una dimensione non solo italiana ma più ampiamente europea.

Al 1993 risale la pubblicazione di *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, edito da Laterza, in cui Ghidetti antologizza interventi di numerosi studiosi sulla figura e l'opera di Svevo⁶.

⁶ Si rinvia all'indice di quel volume per l'elencazione di tutti i saggi antologizzati. Si ricorda tuttavia che l'antologia copre un ampio arco di tempo,

L'introduzione a questa pubblicazione, sempre a firma di Ghidetti, pone all'attenzione del lettore una serie di nuove questioni critiche senza palesare così tratti di ripetitività rispetto alla monografia del 1980.

Tali nuove questioni vertono innanzitutto sulla ritardata fortuna di Svevo. Tra i motivi di ciò, Ghidetti ipotizza il diffuso scarso apprezzamento della lingua utilizzata dall'autore: tale circostanza, nota giustamente Ghidetti, sfavoriva peraltro Svevo non solo in generale nel contesto culturale italiano ma anche, e forse più acutamente, proprio a Trieste nei cui circoli letterari viveva, proprio per la collocazione periferica della città nel contesto italiano e la diffusione del dialetto, un culto puristico della lingua a cui certamente la prosa di Svevo non corrispondeva.

Il terzo intervento critico di Ghidetti, anch'esso di ragguardevole importanza, è il saggio *Svevo: dall'«incapace a vivere» all'uomo psicologico* apparso nel volume dello stesso Ghidetti *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, pubblicato nel 2007 per le Edizioni di Storia e Letteratura.

Cuore del saggio è il puntuale approfondimento, da parte di Ghidetti, del ruolo giocato da Schopenhauer nella poetica sveviana. Lo studioso sottolinea la straordinaria conoscenza di Svevo dell'opera del filosofo tedesco⁷, ricordando nel contempo come all'epoca, in Italia, tale conoscenza non fosse così diffusa⁸.

Molto interessanti sono anche alcuni esempi puntuali che Ghidetti fornisce relativamente all'influenza esercitata da

comprendendo sia i primi interventi su Svevo, come quello di Eugenio Montale, sia studi più recenti e che magari hanno aperto nuove prospettive critiche come, ad esempio, quelli di Giorgio Luti, Claudio Magris, Gabriella Còntini, Natale Tedesco.

⁷ Ghidetti ricorda anche che Svevo era iscritto alla «Schopenhauer Gesellschaft» e abbonato ai relativi *Jahrbücher*. Egli ipotizza peraltro che lo pseudonimo «Italo Svevo» sia stato scelto non tanto per sottolineare l'antica origine tedesca della famiglia paterna (gli Schmitz erano peraltro fortemente italianizzati), e nemmeno per rimarcare genericamente una doppia identità culturale italiana e tedesca, ma proprio per mettere in rilievo la grandissima ammirazione nutrita da Ettore Schmitz per il tedesco Schopenhauer.

⁸ Ghidetti precisa come forse il solo Luigi Pirandello avesse all'epoca una conoscenza di Schopenhauer almeno in una certa misura paragonabile a quella di Svevo. Quanto a Gabriele d'Annunzio, se egli certamente conosceva il filosofo tedesco, l'interpretazione che dà del pensiero di questi appare per certi versi opinabile.

Schopenhauer su Svevo, pur senza dimenticare la grande importanza rivestita anche da Charles Darwin e dalle sue teorie evoluzionistiche per la formazione del pensiero sveviano. Ad esempio, secondo Ghidetti, in *Una vita*, il primo romanzo sveviano, i tratti caratteriali di Annetta Maller, la fanciulla figlia del proprietario della banca dove lavora il protagonista, Alfonso Nitti, per un certo periodo a lui legata sentimentalmente, sono delineati in base alle caratteristiche del genere femminile descritte da Schopenhauer nel suo *Discorso sulle donne* (1851).

Appare di derivazione schopenhaueriana anche l'idea, sottesa a *Una vita*, che le azioni di Alfonso Nitti siano il prodotto di due fattori, il corso degli eventi e il loro carattere inalterabile e conoscibile solo per gradi nonché a posteriori.

Infine, le forme e i motivi del suicidio di Alfonso sono mutuati da *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer (1819).

Ghidetti sottolinea inoltre in questo studio come proprio attraverso la lettura di Schopenhauer si apra per Svevo la strada che lo conduce alla piena comprensione dell'opera e del pensiero di Sigmund Freud: Svevo capisce infatti che Freud completa la psicologizzazione della filosofia iniziata da Schopenhauer e, con lui, da Friedrich Nietzsche.

Ma veniamo ora a una panoramica degli studi dedicati a Svevo da Marco Marchi, ricordando innanzitutto come Marchi cominci la sua frequentazione critica con Svevo nel 1979 quando cura per le edizioni Vallecchi la pubblicazione degli atti dello storico convegno *Italo Svevo oggi* organizzato a Firenze nel febbraio 1979 in occasione dei cinquant'anni della morte dello scrittore⁹. Al convegno fiorentino intervennero numerosi, illustri studiosi tra i quali si ricorderanno almeno Carlo Bo, Tullio Kezich, Mario Lavagetto, Giorgio Luti, Claudio Magris, Geno Pampaloni, Giorgio Zampa. Molto significativa fu anche la presenza e la testimonianza di Letizia, la figlia di Svevo. Marchi, oltre a curare gli atti, si occupò anche della curatela del catalogo bio-bibliografico dell'annessa mostra che raccolse documenti

⁹ Rispetto a questo anniversario l'evento si svolse in lieve ritardo poiché, come già ricordato, Italo Svevo muore a Motta di Livenza il 13 settembre 1928.

messi a disposizione da Letizia e dalla biblioteca «Attilio Hortis» di Trieste: tali materiali erano stati tratti in salvo da Livia Veneziani, la vedova di Svevo, quando essa era stata costretta a fuggire da Trieste nell'agosto 1943 a causa del precipitare degli eventi bellici.

Marchi interviene nuovamente su Svevo nel saggio *Tre scrittori. Svevo, Tozzi, Pirandello* del 1992 e nel coevo articolo *Una lettera di Montale a Svevo*, poi raccolto da Marchi nel suo volume *Moderni e contemporanei. Letture di poeti e scrittori* (Le Lettere, 2017) in cui il critico ricorda la conoscenza tra i due letterati e in particolare la missiva del 6 aprile 1927 con cui Montale espone a Svevo il progetto, che tuttavia non andò in porto, di ripubblicazione fiorentina di *Senilità*, opera molto cara a Svevo ma a quell'altezza cronologica introvabile sul mercato¹⁰.

Ma l'intervento critico più significativo di Marchi giunge con la *Vita scritta di Italo Svevo*, pubblicata per Le Lettere nel 1998 e dotata di un significativo saggio introduttivo poi riproposto da Marchi nel volume *Novecento. Nuovi sondaggi*, pubblicato sempre per Le Lettere nel 2004.

Vita scritta di Italo Svevo è, come dichiara Marchi stesso, un esplicito apocrifo. Lo studioso seleziona infatti una serie di passi tratti dalle opere sveviane attraverso i quali monta e costruisce una apocrifa autobiografia sveviana. Le opere utilizzate per questo montaggio non sono solamente i tre romanzi, ma anche *Corto viaggio sentimentale*, *Una burla riuscita*, l'incompiuto quarto romanzo e alcuni testi teatrali come *Un marito* e *La rigenerazione*. Va naturalmente ricordato che in quello stesso periodo (1997), Marchi aveva pubblicato la *Vita scritta di Federigo Tozzi*, opera congegnata anch'essa come autobiografia esplicitamente apocrifa: partendo da questa analogia, si può dunque introdurre un altro elemento cardine dell'indagine di Marchi su Svevo, cioè gli elementi di parallelismo con Federigo Tozzi che egli ritiene di individuare. Tale parallelismo risulta l'argomento centrale del saggio *Dall'imo del proprio essere* che introduce il volume collettaneo *Scritture del profondo. Svevo e*

¹⁰ L'opera verrà poi ripubblicata dall'editore milanese Morreale nello stesso 1927.

Tozzi edito nel 2000 dalla biblioteca civica di Trieste. Marchi osserva in premessa che le differenze tra la poetica di Tozzi e quella di Svevo sono evidenti e a ciò si aggiunge il fatto che non vi furono reciproche influenze poiché Tozzi non conobbe la produzione sveviana (mentre Svevo conobbe gli scritti di Tozzi e lo definì, in una lettera a Benjamin Crémieux del 15 marzo 1927, «un toscanaccio», riconoscendo tuttavia che «certe sue pagine sono di una forza e di un'evidenza che fanno invidia»). E pur tuttavia, osserva Marchi, vi sono tra i due scrittori talune affinità poiché entrambi sono «irripetibili» e, seppur diversissimi, la loro somiglianza sta «nei loro testi artisticamente validi e resistenti nel tempo, nella loro vita fattasi scrittura che, incurante di stretti limiti cronologici, tabelle di marcia e movimenti obbligati appannaggio dell'esistenza umana, si incrocia, si dà il cambio, si protrae». Marchi ricorda le sintonie tra Svevo e Tozzi individuate da Debenedetti nel suo *Romanzo del Novecento* (1971) e osserva che entrambi hanno prodotto un «grande romanzo interrogativo» articolato in tappe, rappresentate appunto dai tre romanzi. Altro tratto in comune è, secondo Marchi, il fatto che i due autori tendano a una rappresentazione non accompagnata da una spiegazione (i «misteriosi atti nostri» di tozziana memoria), scrivendo opere che non sono autobiografie ma nelle quali l'autobiografismo è fondamentale. Anche il *topos* dell'impiegato è condiviso dai due autori: si ricordi il tozziano Leopoldo Gradi, protagonista di *Ricordi di un impiegato*, e lo sveviano Alfonso Nitti, protagonista di *Una vita*.

Marchi cita anche l'opinione di Luigi Baldacci il quale, in *Tozzi moderno* (1993), ha affermato che Tozzi e Svevo sono moderni, insieme a Luigi Pirandello, perché hanno rinunciato a capire come stanno le cose, al diritto di giudizio e di condanna e hanno limitato al massimo il proprio ruolo. In particolare, Tozzi si è imposto di non evadere dalla mera rappresentazione.

A conclusione di questo discorso mi è davvero gradito esporre alcune riflessioni sulla figura e l'opera di Italo Svevo che Enrico Ghidetti ha avuto la generosità di condividere con me in un incontro avvenuto nella sua casa di Firenze nel maggio 2023.

Ghidetti ha innanzitutto confermato che lo studio del pensiero e dell'opera di Svevo è stato un *fil rouge* della sua attività

critica: tale costante frequentazione lo ha portato ad affermare che *La coscienza di Zeno* sia il romanzo più rivoluzionario del Novecento italiano.

Ghidetti ritiene inoltre che il paragone tra Marcel Proust e Italo Svevo, cavallo di battaglia in particolare della critica francese, sia fuorviante a motivo delle evidenti diversità con cui si palesa il “flusso della memoria” nei due autori. Egli ritiene tuttavia che sia parzialmente fuorviante anche il legame spesso ipotizzato tra la poetica di Italo Svevo e quella di James Joyce. Joyce è stato certamente, secondo Ghidetti, un incontro prezioso per Svevo e l'autore dell'*Ulysses* ha dato un fondamentale contributo al “caso Svevo”, ma la loro frequentazione, certamente lunga e in vari periodi assidua, non è probabilmente stata caratterizzata da un altrettanto assiduo confronto letterario e intellettuale.

Ho infine raccolto le perplessità di Ghidetti sulla linea critica sposata da Marchi relativamente al paragone fra Tozzi e Svevo che Ghidetti trova non pertinente, derubricando il suo punto centrale, cioè la coincidenza del romanzo uno e trino, appunto a una mera coincidenza.

Si è discusso quindi del capitolo finale della *Coscienza* e dell'autodistruzione che viene lì ipotizzata: non un banale espediente romanzesco, secondo Ghidetti, ma invece un monito da prendere molto sul serio. Tale ipotesi di autodistruzione sarebbe infatti la massima espressione dell'allegro pessimismo sveviano e di una pulsione al suicidio che, espressa individualmente da Alfonso Nitti in *Una vita*, diventa ora olocausto collettivo.

Ghidetti ha avuto infine la bontà di rispondere alla più banale delle domande. Gli ho infatti chiesto quale fosse stata l'occasione primaria che lo ha spinto allo studio di Svevo. Egli mi ha chiarito di essere arrivato a Svevo tramite la psicanalisi e di condividere con Svevo la profonda convinzione che la psicanalisi, interessantissimo strumento di conoscenza, non abbia tuttavia capacità di cura o, ancor meglio, secondo Ghidetti, il fallimento terapeutico sul cognato Bruno Veneziani svela a Svevo i limiti della psicanalisi non tanto come cura in senso stretto ma, più precisamente, come “pratica di adattamento sociale”. Ciò non ne muta però il potenziale eversivo e rende Sigmund Freud interessante letterariamente almeno quanto Arthur Schopenhauer.

Ed è proprio pensando a Schopenhauer che si potrà esprimere una riflessione conclusiva: come noto, *La coscienza di Zeno* (1923) viene pubblicata, ultima tra i tre romanzi compiuti, ben venticinque anni dopo il secondo romanzo, *Senilità* (1898). Certamente è vero che per molti anni il matrimonio borghese di Ettore Schmitz con Livia Veneziani e la sempre più impegnativa attività di imprenditore relegano nel nascondiglio il letterato Italo Svevo il quale dunque ha bisogno di un tempo molto ampio e molto congruo per dar vita al suo romanzo rivoluzionario.

Ma, a ben pensarci, tutto ciò era comunque prevedibile stante quanto afferma lo stesso Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819): «è nell'ordine delle cose che la coscienza parli dopo».

Ed è forse per questo che, a distanza di esattamente cento anni dalla sua pubblicazione, la *Coscienza*, tanto quella di Zeno, non più solo e semplicemente “inetto a vivere” ma anche “uomo psicologico del ventesimo secolo”, quanto, per traslato, quella di una umanità ora come allora priva di certezze, continua prepotentemente a parlarci nel suo italiano non sempre caratterizzato da straordinaria politezza e assoluta correttezza, ma comunque deliziosamente impertinente e sorprendentemente impenitente.

Tiziana Piras

Anita Pittoni e la *Cronistoria* di Italo Svevo

La vita di Anita Pittoni (1901-1982), intellettuale triestina dalla personalità poliedrica, può essere suddivisa in due grandi periodi segnati dalla data spartiacque del 12 giugno 1945. Nel primo periodo espletò un'attività artigianale nel campo tessile e della moda, dove conseguì successi internazionali ricevendo numerosi riconoscimenti¹. Nel secondo periodo s'impegnò sul piano letterario sostenuta dal compagno Giani Stuparich². Fra le attività nelle quali spese tutte le sue energie e i suoi guadagni è opportuno ricordare la fondazione della casa editrice Lo Zibaldone, che cominciò a essere conosciuta dal pubblico nel 1949 per concludere la propria attività intorno alla metà degli anni Settanta. Secondo il programma editoriale, Lo Zibaldone intendeva fissare «i lineamenti complessi di Trieste e della sua regione allineando in una collana svelta e di agevole lettura opere originali d'ogni tempo che, nella varietà degli argomenti, potessero dare un quadro oggettivo della fisionomia della terra giulia, poco o male conosciuta» ed essere così «un fedele specchio di Trieste, porta d'Italia aperta all'Europa»³.

¹ Per approfondire l'attività artigianale di Anita Pittoni si veda R. Cuffaro, *Anita Pittoni. Un'artista tra futurismo, avanguardie e modernità*, Trieste, Fondazione CRT Trieste, 2022.

² Sulla casa editrice Lo Zibaldone si vedano: S. Parmegiani, *Far libri. Anita Pittoni e "Lo Zibaldone"*, Trieste, Edizioni Parnaso, 1995 e T. Piras, *Anita Pittoni: libri e altro a Trieste*, in *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, a cura di A. Cagnolati e S. Valerio, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019, pp. 203-217.

³ G. Stuparich, *Ricordi istriani*, Trieste, Lo Zibaldone, 1964, p. 281.

L'iniziativa ottenne un generale consenso (ricordiamo l'apprezzamento che ne espressero tra gli altri Benedetto Croce, Gaetano Salvemini, Bernard Berenson, Luigi Russo, Giuseppe De Robertis, Mario Luzi), ma fu sempre sull'orlo del fallimento per gli scarsi introiti e per la circolazione di nicchia nel resto d'Italia: «Luzi mi ha detto che ogni volta che prende in mano un libro dello Zibaldone, si commuove: libri chiari, nitidi, che si danno nudi, con onestà d'altri tempi, libri che sono un insegnamento nella editoria italiana, così cafona, ecc. Contro corrente in tutti i sensi, insomma»⁴.

La Pittoni non limita la sua attività alla casa editrice: è scrittrice apprezzata di racconti, di poesie in lingua italiana e in dialetto, di saggi di critica letteraria che ancora oggi non hanno ricevuto adeguata attenzione⁵. Non solo, promuove un salotto letterario attorno al quale si raccolgono i maggiori intellettuali dell'epoca e con lungimiranza si adopera, inoltre, d'istituire un Centro studi in cui raccogliere manoscritti di autori triestini, iniziando con la bibliografia degli scritti su Giani Stuparich, e in generale con documenti relativi al territorio giuliano. Il Centro Studi Triestini viene ideato nel 1963, intitolato a Giani Stuparich, il compagno di una vita da poco scomparso (Stuparich muore nel 1961), e inizia la sua attività nel 1966, tre anni prima che prenda corpo il Fondo Manoscritti di Maria Corti a Pavia. I materiali conservati nel Centro studi sono però andati dispersi dopo la morte dell'intellettuale triestina, assieme a molto altro appartenuto alla Pittoni. Nel tempo è stata rinvenuta una parte preziosa di questo archivio attualmente custodito presso la Biblioteca Civica di Trieste nel Fondo Pittoni. Il Fondo è suddiviso in diverse sezioni e conserva le testimonianze delle molteplici attività dell'intellettuale triestina risalenti a prima della Seconda

⁴ Anita Pittoni a Linuccia Saba, lettera del 1° maggio 1958, in A. Pittoni, L. Saba, *Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre. Lettere inedite di Anita Pittoni e Linuccia Saba (1957-1966)*, edizione critica a cura di G. Norio, postfazione di R. Benedetti, Macerata, Biblohaus, 2020, pp. 54-55.

⁵ Le opere pubblicate di Anita Pittoni sono: *Le Stagioni*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1950; *Fèrmite con mi. 1936-1959*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1962; *El passetto*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1966; *L'anima di Trieste. Lettere al professore. Con documenti, rari e inediti*, Firenze, Vallecchi, 1968; *Passeggiata armata*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1971.

Guerra mondiale, poi alla sua instancabile attività culturale (l'epistolario, i documenti della casa editrice Lo Zibaldone, scritti critici, racconti, poesie e altro ancora). Dopo la morte della Pittoni molto materiale andò smarrito e solo recentemente è stato recuperato. L'ultimo atto del recupero si è avuto nel 2012, quando l'editore e bibliofilo Simone Volpato, che era già entrato in possesso di un diario della scrittrice, ritenuto scomparso⁶, ha ceduto a titolo oneroso alla Biblioteca Civica di Trieste una cartella denominata "Testi e materiali su Italo Svevo", ora conservata all'interno del Fondo Pittoni. La cartella consta di quattro fascicoli contenenti circa trecento manoscritti e dattiloscritti corredati da decine di riproduzioni di fotografie di Ettore Schmitz e della sua famiglia, che servirono alla Pittoni per l'Appendice fotografica dell'edizione da lei curata di *Vita di mio marito*, ma soprattutto contiene una biografia a puntate di Italo Svevo per la Radio e il testo del primo documentario su Svevo trasmesso dalla televisione italiana che le era stato commissionato dalla RAI. Il documentario, dal titolo *La Trieste di Italo Svevo*, andò in onda il 24 settembre del 1958, alle ore 22:20 sul terzo canale. Oltre alla Pittoni, collaborarono alla sua realizzazione Luciano Budigna, Giani Stuparich, Claudio Nolani e Gian Francesco Colombo per il commento musicale, Colombo Pieraccioli per la fotografia, Pier Luigi Tognocchi per la regia, Giancarlo Brandolini per il montaggio. Il documentario originale oggi si trova nella sede nazionale della RAI, a Roma, e una copia è conservata presso la sede regionale RAI di Trieste.

Dai numerosi appunti preparatori, presenti nel primo fascicolo della cartella, nei quali non vi è alcuna distinzione tra il materiale relativo alla cronistoria e il materiale del documentario, che si intrecciano e si rimandano di continuo, e da testimonianze epistolari come la lettera della Pittoni a Letizia Fonda, figlia di Ettore Schmitz, datata 16 agosto 1958⁷, si evince che docu-

⁶ A. Pittoni, *Diario 1944-1945*, Padova-Trieste, SVSB, 2012.

⁷ «Intanto t'informo che la TV mi ha invitata a preparare la "trasmissione" per Italo Svevo il 13 settembre. Ci lavoro da luglio. Il 2 agosto sono tornata a Trieste, dovevo incontrarmi con Budigna e l'operatore per i primi accordi. [...] Stamattina alle 2 e mezzo ho terminato il testo, al quale ho lavorato tutto il mese, notte e giorno. Il 25 agosto vengono con tutto l'apparato per le riprese, che dureranno circa 6

mentario e cronistoria sono stati scritti in parallelo tra il 1957 e il 1958.

Della cronistoria si possono distinguere tre versioni: la prima è una serie di abbozzi manoscritti organizzati anno per anno intorno alla vita di Svevo. Numerose sono le pagine occupate da veri e propri schemi cronologici in cui sono appuntati brevemente alcuni aneddoti datati o fonti bibliografiche da controllare⁸. Probabilmente questo lavoro è legato anche a quello preparatorio per la seconda edizione di *Vita di mio marito* (1958) di Livia Veneziani, pubblicata nella Nuova collana delle Edizioni dello Zibaldone⁹. Gli abbozzi vengono comunque rivisti per una cronistoria autonoma rispetto ai contenuti elaborati per *Una vita di mio marito* di Livia Veneziani. Ma curiosamente la Pittoni intitola la sua cronistoria *Una vita. Cronistoria sveviana. Notizie, aneddoti, citazioni*, dove in 14 capitoli/puntate dattiloscritte¹⁰ annoda i fili della vita e dell'opera di Svevo intrecciando sapientemente la realtà vissuta dallo scrittore con la sua dimensione letteraria. La scelta del titolo parte forse pro-

giorni. Poi dovrò andare a Milano per il montaggio. Si tratta di una "Trasmissione" molto impegnativa: 40 minuti! Ho studiato un piano televisivo che ho sottoposto il 2 agosto per poter fare il testo sul sicuro. Ci occorrono fotografie. Poi vorrei (e ciò sarebbe oltremodo gradito alla direzione TV) che tu apparissi sul teleschermo e leggessi due brani di Papà. [...] Si tratta della cosa più importante che ha fatto finora la TV ed io spero anche la cosa più bella. Finora era giudicata come migliore la ripresa documentaria di Stuparich, che però era soffocata in minuti! Tu sai il mio scrupolo e la mia ambizione, che non conosco fatiche. Mi sono messa in capo di fare una cosa di gran lunga superiore a tutte. Ne sono soddisfatta. [...] Titolo del soggetto: *LA TRIESTE DI ITALO SVEVO* in cui sviluppo la Trieste in cui è vissuto Ettore Schmitz e la Trieste in cui si muovono i personaggi di Italo Svevo» (lettera conservata nel Fondo Pittoni, R.P. MISC. 212/119/5/16.3).

⁸ Da notare che la prima stesura è sul verso di pagine di un registro di magazzino in cui venivano segnate le merci in entrata.

⁹ 1950, prima edizione: *Vita di mio marito, con inediti di Italo Svevo* scritta da Livia Veneziani Svevo e Lina Galli, Trieste, Edizioni dello Zibaldone; 1958, seconda edizione: *Vita di mio marito*, stesura di Lina Galli con altri inediti di Italo Svevo. Nuova edizione a cura di A. Pittoni. Ampliata riveduta e corretta, confrontata sugli originali, arricchita di testi, corredata di note e indici, con la bibliografia aggiornata a tutto il 1958 e 1940 tavole fuori testo; 1976, terza edizione: L. Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, prefazione di E. Montale, Milano, dall'Oglio. Nell'archivio della Biblioteca Civica Attilio Hortis sono conservate ben cinque stesure del lavoro di revisione della Pittoni alla *Vita di mio marito*.

¹⁰ Del primo capitolo ci sono in realtà due versioni che differiscono per la limatura dei toni familiari della versione più vecchia.

prio dal carattere di questa cronistoria sospesa tra reale e ideale, dove le biografie delle persone s'intrecciano indissolubilmente con quelle dei personaggi finzionali, dove Alfonso Nitti ed Ettore Schmitz vivono in una Trieste sdoppiata tra concretezza e mito letterario¹¹. E poi il titolo *Una vita* aiuta la mnemonica di chi ascolta! Infatti, il pubblico di riferimento non è più quello dei lettori chiusi nella intimità di una lettura silenziosa e concentrata, ma quello degli ascoltatori di programmi radiofonici culturali, dove l'attenzione è disturbata dall'affacciarsi quotidiano. La cronistoria viene letta tra l'aprile e il luglio del 1959 a Radio Trieste. Le registrazioni purtroppo sono andate perdute, ma alcuni documenti attestano con certezza la messa in onda della biografia. Citiamo a titolo esemplificativo il trafiletto che comparve sul quotidiano «Il Piccolo» l'8 aprile 1959:

Oggi alle 18.45 viene trasmessa da Radio Trieste la prima puntata di una cronistoria sveviana a cura di Anita Pittoni. Le altre puntate seguiranno settimanalmente. Notizie, aneddoti e citazioni formano la vivace trama di questa cronistoria in modo da far risaltare il filo conduttore della vita di Svevo e della sua genesi di scrittore. Anita Pittoni, appassionata quanto severa studiosa della letteratura triestina, si va occupando da molto tempo della biografia e dell'opera del grande romanziere. È alla sua specifica competenza che la RAI-TV si è rivolta per il documentario sveviano apparso sugli schermi televisivi nel trentesimo anniversario della morte dello scrittore. L'interesse per l'opera di Italo Svevo è in continuo crescendo in Italia e nel resto del mondo. Gli editori dei più vari Paesi si contendono le pubblicazioni delle sue opere, che portano alto il nome di Trieste oltre confini e barriere¹².

Ma alla Pittoni preme che la sua cronistoria non rimanga confinata in un'unica trasmissione e vi rimette mano una decina di anni dopo, se si presta fede a una data di altra mano posta sulla copertina del fascicolo che la contiene: «7. X. 1969».

¹¹ Osserverà la Pittoni in una prima redazione del documentario: «le due città, la Trieste reale cioè, in cui vive Ettore Schmitz, e la Trieste dell'arte, in cui si muovono tutti i personaggi, sono intimamente legate in modo da darci, fresca e vivace, la topografia della TRIESTE DI ITALO SVEVO, in cui si rispecchiano gli itinerari interiori dei suoi personaggi» [Fondo Pittoni, R.P. MISC. 212/122.129.8a (3)].

¹² *Le ore della città. Vita di Svevo*, «Il Piccolo», Trieste, 8 aprile 1959, p. 23.

Scrivere dunque una nuova puntata introduttiva intitolata *Vita e creazione* ma si arresta al rifacimento della prima¹³.

Mentre la *Vita di mio marito* di Livia Veneziani si apre e prosegue con i ricordi di una moglie che vuole corroborare l'immagine di un marito scrittore riconosciuto tardivamente in Italia, come possiamo vedere dall'*incipit*:

I miei ricordi su Ettore risalgono alla mia infanzia, giacché eravamo lontani parenti: sua madre, Allegra Moravia, era la sorella di mio nonno Giuseppe Moravia, oriundo da San Daniele del Friuli. Ma il ricordo di casa Schmitz, una casa patriarcale, rallegrata da otto vivacissimi figli, si fa più vivo dopo la mia uscita dal collegio triestino di Notre Dame de Sion. Avevo passato parte della mia infanzia e della mia fanciullezza a Marsiglia ed ero tornata a Trieste nel 1885 a undici anni. Ettore lo avevo rivisto nel 1892 al letto di morte di suo padre intorno al quale erano venuti tutti i parenti. I legami affettuosi tra noi tutti erano molto forti. Da allora cominciai a frequentare la famiglia e ad incontrarmi con le sorelle di Ettore, Paola e Ortensia¹⁴.

all'opposto, Anita Pittoni vuole introdurre la nuova versione della cronistoria ponendosi i problemi di un critico letterario che si accinge a scrivere di una materia resa complessa e scivolosa per la quasi contemporaneità di chi scrive con lo scomparso¹⁵ e comincia con l'affermare di non voler affrontare sul piano teorico l'annosa questione del rapporto tra vita e letteratura, «non è mia intenzione di entrare in qualche modo nell'eterna polemica circa il rapporto tra la vita e la creazione, e se la conoscenza del bios contribuisca o no ad una più approfondita comprensione dell'opera», ma di rispondere alla curiosità del lettore spinto da una «esigenza di approfondimento e di appropriamento» dell'opera amata, che a sua volta genera «un moto spontaneo di continuo andirivieni» dall'opera all'autore. L'intensità di que-

¹³ La cronistoria originale conta 85 cc., l'introduzione 10 cc., i rifacimenti della prima puntata 13 cc.

¹⁴ Veneziani, *Vita di mio marito*, cit., 1950, p. 11.

¹⁵ Analogamente a quanto rileva poi Montale nella *Prefazione*: «Se è difficile reperire attendibili informazioni su scrittori d'altri tempi ancora più ardua è la ricerca qualora gli scrittori in questione siano morti da poco o siano ancora viventi. In questo senso il nostro primo Novecento è addirittura un cimitero. Di molti autori che godettero di una certa reputazione si sa soltanto il nome» (Veneziani, *Vita di mio marito*, cit., 1976, p. 5).

sta esigenza è però proporzionale all'intensità dei sentimenti di simpatia e di solidarietà che il testo letterario suscita in chi vi si accosta. E la narrativa di Italo Svevo ha la capacità di attrarre uomini di ogni paese e di ogni età:

quando il lettore, immerso nella narrazione vi si immedesima, comincia a percepire la vibrazione di *un'altra* vicenda, il respiro del "personaggio" di *quell'altro* romanzo che l'autore non ha scritto, ma sì vissuto; un processo intimo, non intenzionale, lo accompagna nella lettura fino a fargli sentire la presenza di quella segreta matrice dalla quale sono scaturiti l'opera e i suoi personaggi. A un simile arrivo, il desiderio di conoscere la vita *reale* di questo "mago" uomo tra gli uomini, è un impulso naturale come la ricerca di un acquietamento, una necessità del profondo¹⁶.

Compito del critico è allora quello di rispondere a questa sete del lettore appassionato di andare oltre i personaggi inventati da un «creatore», di intrecciarli con la sua vita reale nel tentativo di scrutare l'impenetrabile mistero della creazione artistica:

"Scrivere", insomma, *l'altro romanzo*: appropriarsi della vicenda del personaggio-autore insieme a coloro che lo hanno accompagnato lungo il cammino. L'incontro con un creatore, quando ci coglie nel momento giusto, ci porta lontano. Indipendentemente dai fini pratici che ci muovono, qual'è il significato ultimo di questa indagine opera-autore, fredda e appassionata? non è, forse, il bisogno di approfondire, di allargare, di vagliare le proprie esperienze? l'indicazione di una via da percorrere, uno di quegli esercizi, di quei rituali che trascinano il pensiero verso le fonti, nell'inevitabile sete dell'uomo di penetrare l'impenetrabile mistero della creazione...¹⁷.

Nella cronistoria sveviana, dunque, viene narrata la vita di un uomo con tutte le sue sfaccettature, i suoi affetti, gli avvenimenti lieti alternati ai momenti di maggior difficoltà. Un Italo Svevo nuovo raccontato in una "biografia dall'interno", una «vita di Ettore Schmitz era necessaria a Italo Svevo, che seguiva il suo interessante personaggio in ogni mossa, quell'Ettore Schmitz che gli forniva la chiave per aprire i segreti più riposti dell'animo umano»¹⁸.

¹⁶ Tutte le citazioni sono di Anita Pittoni e sono tratte dal Fondo Pittoni, R.P. MISC. 212/122/129.8 a.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Pittoni, *Uomo tra gli uomini*, «Il Piccolo», Trieste, 13 settembre 1958.

Ma a muovere la riflessione critica della scrittrice triestina è la frequentazione di un ambiente culturale stimolante: da un'osservazione di Arturo Martini sul coraggio dell'artista, a una di Friedrich Nietzsche «a *il pensare i pensieri che non si sapeva di pensare*», al filosofo boemo Erich Heller, il quale afferma che chiunque sia impegnato nello studio, nell'insegnamento o nella critica della letteratura ha già scoperto la difficoltà di essere del tutto oggettivo di fronte a un'opera: «Per quanto sinceramente egli possa lottare contro tendenziosità e preconcetti [...], il suo lavoro sarà sempre ampiamente influenzato dalle esperienze da lui avute in più vasti campi». Difficoltà che in letteratura non può essere superata da criteri scientifici più precisi, ma è insita nel mestiere di chi la studia preoccupato di «comunicare il senso di una qualità piuttosto che di una quantità commensurabile, il significato piuttosto che la spiegazione». Non ci sono soluzioni come quelle dei criteri dei laboratori scientifici: «esistono solo metodi, forse, che producono la passione e la temperatura intellettuale alle quali la percezione si cristallizza in convinzione e l'apprendimento in un senso del valore»¹⁹.

Dopo aver sviscerato le ragioni che la spingono a scrivere una cronistoria, una vita narrata anno per anno laddove è possibile, contestualizzata ai luoghi e agli accadimenti della storia, la Pittoni conclude l'*Introduzione* proponendosi di essere quanto mai oggettiva nella ricostruzione della vita di Ettore Schmitz grazie a una sapiente scelta dei suoi scritti. «La mia interpretazione, dunque, si limita a un lavoro di scelta e di ordinamento nell'intenzione che la vita di Italo Svevo possa risultare quasi *raccontata* da lui stesso», e con particolare predilezione per gli scritti minori curati da Umbro Apollonio, che aveva avuto la felice intuizione che «Per comprendere la sua figura in tutte le sfumature, per poter penetrare, cioè, gli sviluppi e le origini delle sue creazioni maggiori, giova conoscere anche le prove minori, anche le divagazioni dilettantesche, che sono la spia per valutare in modo adeguato la sua sensibilità»²⁰.

¹⁹ Fondo Pittoni, R.P. MISC. 212/122/129.8 a.

²⁰ *Ibidem*.

Certamente, come si è detto, concorrono alla stesura anche le ricerche compiute per il documentario del 1958 e per la curatela della seconda edizione della *Vita di mio marito* che Livia Veneziani aveva dettato alla poetessa istriana Lina Galli. La Pittoni riconosce alla Galli il merito di aver offerto un ritratto appassionato e memoriale ma non documentario al quale lei invece aveva solertemente lavorato aggiungendo anche gli ultimi scritti di Svevo, tra cui il *Profilo autobiografico*, di incerta attribuzione, probabilmente redatto dal romanziere con l'aiuto di Giulio Cesari nel 1928:

Per quanto riguarda le ricerche cronologiche e le notizie, mi sono basata su quanto ho fatto a suo tempo per due lavori, tra loro diversi: il documentario televisivo, apparso sui videi nel 1958; e la nuova edizione (Zibaldone, 1958, ora in ristampa) delle preziose, stimolanti e mai abbastanza lodate memorie che Livia Veneziani Svevo dettò a Lina Galli²¹. La quale ha, tra gli altri, il merito di aver steso sulla pagina i ricordi di Livia lasciando loro tutta la freschezza spontanea delle associazioni, l'uno dopo l'altro, così come essi fluivano nel colloquio. Ne è venuto un racconto vero e proprio, agiografico e perciò vivo, sincero. Il mio compito per la nuova edizione è stato quello di ricerca, tutto il necessario per dare al racconto agiografico il valore di documento storico corredando "Vita di mio marito", oltre il resto, di note e notizie, indici e sommari cronologici, eccetera: uno di quei miei lavori pedanti ispirati dalla devozione alla letteratura triestina, e ai quali mi disciplino conscia della loro utilità per un servizio generale e, in particolare, per i laureandi, gli studiosi, i critici, come si è potuto constatare in questi anni²².

La cronistoria che segue è quindi organizzata su date significative della vita di Ettore Schmitz, e, seppure esse si riferiscano ad accadimenti della vita reale, vengono privilegiate quelle caratterizzate dall'attività letteraria o con la scarna citazione del titolo dell'opera o con la riproduzione di lacerti significativi dal *Profilo autobiografico*, dal *Diario* di Elio, da lettere, dai romanzi e racconti, dalle opere minori e da appunti.

²¹ Sui rapporti tra Lina Galli e Anita Pittoni nel lavoro di collaborazione per la biografia di Livia Veneziani si veda: D. Picamus, *La stesura di Vita di mio marito di Livia Veneziani Svevo*, in G. Baroni e C. Benussi (a cura di), *L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura. Atti del convegno internazionale, Trieste, 28 febbraio-1 marzo 2013, 2014*, pp. 99-105.

²² Fondo Pittoni, R.P. MISC. 212/122/129.8 a.

1861, nascita a Trieste;
 1873, partenza per il collegio di Segnitz;
 1878, rientro a Trieste e iscrizione all'Istituto superiore di commercio
 Revoltella;
 1880, primi tentativi letterari;
 1884, intensificazione dell'attività giornalistica;
 1885, rallentamento dell'attività giornalistica;
 1886, morte del fratello Elio;
 1887, incontro con il pittore Umberto Veruda;
 1889, comincia a scrivere *Una vita*;
 1890, pubblicazione de *L'assassinio di via Belpoggio*;
 1892, morte del padre, incontro con Livia, uscita di *Una vita*;
 1895, morte della madre, fidanzamento con Livia; tra il 1892-1895
 scrive *Senilità*;
 1896, matrimonio, *Diario alla fidanzata*;
 1897, *Cronaca di famiglia*, nasce Letizia;
 1898, pubblicazione a puntate di *Senilità*;
 1899, entra alle dipendenze della ditta Veneziani;
 1900, gelosia per la moglie Livia;
 1901, cominciano i viaggi d'affari in Austria, Italia, Francia, Inghilterra;
 1902, il tempo per la letteratura si assottiglia e compagno di viaggio
 diviene il violino;
 1903, finisce di scrivere la commedia *Un marito*;
 1904, morte dell'amico Veruda;
 1906-1914, conosce James Joyce (1907);
 1915-1924, gli anni della guerra, della ripresa della scrittura con il
 romanzo *La coscienza di Zeno*, delle amarezze per il silenzio che avvol-
 ge il romanzo in Italia ma anche gioia per l'apprezzamento di Joyce;
 1925, Montale riconosce la grandezza del romanzo;
 1926, vengono tradotti in francese da Crémieux *La coscienza di Zeno*
 e alcuni brani di *Senilità* da Larbaud;
 1927, conferenza su Joyce a Milano;
 1928, comincia a scrivere il quarto romanzo, *Il vecchione*, che non
 termina per il sopraggiungere della morte.

Appuntiamo ora la nostra attenzione sulla dodicesima pun-
 tata della cronistoria, in particolare sulla parte che riguarda *La
 coscienza di Zeno*, a saggio della scrittura e dell'organizzazione
 delle puntate al di là delle intenzioni programmatiche dell'au-
 trice.

La Pittoni apre il capitolo con la data del 1918 e col ricordo
 della storica entrata delle truppe italiane a Trieste, alla quale
 lega la ripresa dell'attività letteraria di Svevo basandosi sulle te-

stimonianze documentarie di cui dispone: il *Profilo autobiografico*, pubblicato nella seconda edizione della *Vita di mio marito* (p. 222, e ss.) e alcune lettere a Crémieux che si riferiscono alla elaborazione de *La coscienza di Zeno*. Le citazioni dal *Profilo* non sono letterali e complete bensì intervallate da commenti della Pittoni o private di particolari “inutili” alla cronistoria. Ad esempio, alla figura di Giulio Cesari manca la precisazione che si tratti di «(uno dei pochi cui scorra nelle vene il sangue di nobili triestini)» ma viene ricordato che Svevo pubblica sul giornale articoli di carattere locale e altri più ampi sulla Londra del dopoguerra:

1918. 4 novembre 1918. Le truppe italiane entrano vittoriose a Trieste. A questo fatto storico è strettamente legata la ripresa dell'attività letteraria di Italo Svevo. L'asserzione sarebbe arrischiata se non fosse lo stesso Svevo ad affermarlo, raccontandoci, nel suo *Profilo autobiografico*, come ciò sia avvenuto:

«E venne la redenzione. Dalle adunanze che prepararono l'accoglienza alle truppe italiane, fu anche decisa la creazione d'un giornale veramente italiano: *La Nazione*. A direttore di tale giornale fu designato Giulio Cesari, un antico, intimo amico dello Svevo. Un autodidatta che a forza di studi impicanti veri sacrifici s'era elevato dal posto di tipografo [...] a quello di giornalista. Nell'entusiasmo dell'ora lo Svevo promise la propria collaborazione». «Collaborazione che durò poco, è vero, ma che ebbe il merito di far riprendere a Italo Svevo la penna in mano, “questo rozzo e rigido strumento”, che egli aveva messo *definitivamente* da parte dopo il silenzio col quale era stato accolto il suo secondo romanzo, “Senilità”, ricorrendo, come abbiamo visto, a tutti gli espedienti per resistere alla tentazione. Con gli articoli sulla *Nazione* il ghiaccio era rotto o, meglio, diremo con lo Svevo “la macchina aveva avuto l'olio». «Nel diciannove – così egli continua il suo racconto – la sua collaborazione fortemente diminuì. Egli s'era messo a scrivere LA COSCIENZA DI ZENO. Fu un attimo di forte travolgente ispirazione. Non c'era possibilità di salvarsi. Bisognava fare quel romanzo! Certo si poteva fare a meno di pubblicarlo, diceva»²³.

Dopo aver ricordato la pubblicazione del romanzo, «Alla fine di quello stesso anno, 1922, ma con la data del 1923, *La coscienza di Zeno* usciva presso l'editore Cappelli, sempre a spese dell'autore», e dopo aver menzionato la presentazione del personaggio Zeno del *Profilo autobiografico* e l'amarezza provata

²³ *Ibidem*.

da Svevo per il silenzio con il quale il romanzo fu accolto dalla critica, la Pittoni conclude:

La verità è che, ad onta dei suoi insuccessi, Italo Svevo aveva piena coscienza del valore delle sue opere. «I miei amici possono testimoniare ch'io mai ammisì che i miei romanzi valessero poco». Ed è perciò che l'insuccesso lo addolorava come il risultato di una testarda ostilità.

«Fu un atto di ribellione quello di appellarmi al Joyce». Infatti, nel gennaio del 1924, egli scrive all'amico, confidandogli l'insuccesso del suo ultimo romanzo e inviandogli una copia con dedica²⁴.

Questa cronistoria a puntate, per la ricchezza delle fonti e per la sua capacità di trovare i legami intimi e sotterranei che legano l'autore alla sua opera pare essere più una Cronologia²⁵ da leggere con attenzione e da assaporare per i molti spunti critici. Non vanno però dimenticati i limiti delle fonti memoriali orali, soprattutto della moglie Livia Veneziani, di cui non è priva questa cronistoria, che possono deformare vita e pensiero di uno scrittore. Nota amaramente Svevo a tal proposito: «E pensando che quando morirò, morirò con me il mio dubbio, la mia lotta con me stesso e gli altri, tutta la mia curiosità e tutta la mia passione, io, davvero, penso che il mondo avrà dalla mia morte una grande semplificazione»²⁶.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si veda, una per tutte, la *Cronologia* di Mario Lavagetto, in *Italo Svevo. Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. XCIII-CXXIII.

²⁶ Frammento pubblicato in I. Svevo, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, raccolti e introdotti da B. Moloney, nota ai testi a cura di N. Staccioli, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2018, p. 577.

Indice dei nomi

a cura di Matteo Maselli

A

Alfano, Giancarlo 173
Alighieri, Dante 33, 49 e n
Allen, Woody 96
Altrui, Silvia 87n
Amato, Michele 123n
Amigoni, Ferdinando 124n
Andreoli, Annamaria 55n
Antonutti, Omero 87n
Apollonio, Umberto 134 e n
Apollonio, Umbro 160
Ardizzone, Enrico 87n
Ariosto, Ludovico 49
Aristotele 62 e n
Auerbach, Erich 135n
Aurigemma, Luigi 43n
Austen, Jane 59

B

Bach, Johann Sebastian 76
Baldi, Guido 128 e n
Baldi, Valentino 127 e n
Balzac, Honoré 49
Barbato, Monica 87n.
Bàrberi Squarotti, Giorgio 123 e n
Baretti, Giuseppe 173
Barison, Cesare 74
Baroni, Giorgio 161n
Bassano, Serena 87n
Battistini, Andrea 111n
Baudoin, Charles 72
Benco, Silvio 16 e n
Benedetti, Roberto 154n
Benussi, Cristina 123n, 161n
Berenson, Bernard 154
Bernardini, Piero 16n
Bernheim, Hippolyte 72

Bertelli, Erika 133 e n, 139n
Berto, Giuseppe 130
Bertoni, Clotilde 39n, 125n
Bertoni, Federico 19n, 39n, 83n, 125n
Besso, Bice 51n
Bignamini, Nino 87n
Binni, Walter 142
Biondi, Marino 131n
Bliznakoff, Marco 144
Bo, Carlo 148
Bobbio, Orazio 95n
Boccaccio, Giovanni 49, 74
Bolchi, Sandro 9, 84, 88n, 95 e n, 96
Bonaparte, Napoleone 113
Bonfigli, Marina 96n
Boni, Luisella 87n
Borrelli, Ilaria 96n
Borsellino, Nino 65 e n, 66 e n
Borsotti, Alessandro 131n
Bosetti, Giulio 87, 90, 96 e n
Bourget, Paul 31, 47 e n, 48
Brandolini, Giancarlo 155
Brigliadori, Eleonora 95n
Broch, Hermann 121n
Buchner, Felicitas 172
Budigna, Luciano 155 e n

C

Cacciaglia, Norberto 123n
Cagnolati, Antonella 153n
Calamandrei, Piero 131 e n
Camerino, Giuseppe Antonio 10, 121 e n
Campana, Dino 171
Canali, Riccardo 95n
Cappelli, Licinio 10, 101n, 102, 103 e n,
104, 106, 113, 115, 163
Carducci, Giosue 49

Carrai, Stefano 52n
 Cartesio (Descartes, René) 39
 Carubbi Luigi 87n
 Castellana, Riccardo 173, 53n, 60n
 Caucia, Simona 87n
 Cavaglion, Alberto 71 e n, 74 e n
 Cavalli, Marina 95n
 Cecchi, Emilio 134n
 Čechov, Anton 27
 Cei, Pina 87n
 Cepach, Riccardo 126 e n
 Cesari, Giulio 143, 161, 163
 Chabanne, Jean-Charles 66 e n
 Chaplin, Charlie 21, 96
 Charcot, Jean-Martin 8, 72
 Chiesa, Ivo 88
 Cirillo, Silvana 79n
 Collodi, Carlo 171
 Colombo, Gian Francesco 155
 Comnène, Marie Anne 42n, 136n
 Comte, Auguste 39
 Condé, Giancarlo 87n
 Constant, Benjamin 46 e n, 47 e n, 48
 Contarini, Silvia 52n, 68 e n, 126 e n
 Còntini, Gabriella 67 e n, 122 e n, 147n
 Contorbia, Franco 26n
 Corti, Maria 154
 Costa, Geppy 87n
 Covacich, Mauro 130
 Crea, Isabella 95n
 Crea, Marcello 95n
 Crémieux, Benjamin 20, 21, 42n, 102, 104 e n, 105, 106, 114, 136 e n, 150, 162, 163
 Crisafi, Giorgio 96n
 Crise, Stelio 17, 18n
 Crivelli, Renzo 17n
 Croce, Benedetto 49n, 154
 Croce, Elena 96n
 Cuffaro, Rossella 153n
 Cuniberti, Gemma 145
 Cuny, Alain 95n
 Curti, Luca 10, 41n, 120 e n

D

D'Annunzio, Gabriele 55n, 147n, 171, 172
 D'Anza, Daniele 87, 94
 Dapporto, Massimo 87 e n

Darwin, Charles 51n, 120, 148
 Daudet, Alphonse 49, 50
 Dauro, Gianna 87n
 David, Michel 71 e n, 72 e n
 De Caprio, Vincenzo 172
 De Ceresa, Ferruccio 87n
 De Lauretis, Teresa 10, 119 e n
 De Robertis, Giuseppe 132, 154
 De Roberto, Federico 33, 34n
 De Sanctis, Francesco 49
 De Santis, Silvana 87n
 De' Medici, Lorenzo (detto il Magnifico) 35
 Debenedetti, Giacomo 26n, 28, 119, 124 e n, 139, 140, 150
 Del Buono, Oreste 95n
 Del Missier, Silvano 75 e n
 Dentini, Manuel 95n
 Devoti, Laura 95n
 Di Martino, Federica 87n
 Dickens, Charles 27, 74
 Disperati Giuliano 87n
 Dorelli, Johnny (Guidi, Giorgio) 95 e n
 Dostoevskij, Fëdor 53, 63
 Ducker, Cyril 52
 Dujardin, Edoardo 20
 Dumesnil, René 59n

E

Eco, Umberto 65
 Einstein, Albert 74, 123
 Eliot, George (Eliot, Mary Ann o Marian, Evans) 27
 Ellmann, Richard 16n
 Erpichini, Mario 87n

F

Failla, Vincenzo 96n
 Fantoni, Sergio 95
 Fava Guzzetta, Lia 123n
 Fellini, Federico 88
 Fenzi, Gianni 87n
 Ferrieri, Enzo 20n
 Ferroni, Giulio 66 e n, 80 e n
 Flammarion, Camille 31, 38n, 46n, 66n
 Flaubert, Gustave 49, 50, 55, 59 e n, 60 e n
 Fogazzaro, Antonio 172
 Fölkel, Ferruccio 75 e n, 171

Foscolo, Ugo 49, 51n
 France, Anatole 16, 31, 50
 Francione, Fabio 84n
 Frankel, Nicholas 56n
 Frescura, Attilio 60n, 111, 113
 Freud, Sigmund 8, 25, 31, 35, 42, 43
 e n, 44 e n, 45 e n, 46 e n, 51, 52 e
 n, 58, 60, 62 e n, 63, 69, 70, 71 e n,
 72, 73, 74, 81, 119, 120 e n, 123,
 136, 148
 Frugoni, Carlo Innocenzo 171
 Fusco, Mario 120n

G

Gadda, Carlo Emilio 127n
 Galli, Lina 16, 36n, 156n, 161 e n
 Gatt-Rutter, John 22 e n
 Geddes da Filicaia, Costanza 7, 11, 12,
 15, 117, 171
 Ghidetti, Enrico 10, 11, 12, 69n, 75n,
 118 e n, 131n, 141, 142, 143, 144,
 145 e n, 146, 147 e n, 148, 150, 151
 Giannanti, Alessio 111n
 Gigante, Claudio 8, 41n, 42n, 55n,
 59n, 62n, 121n, 129, 171
 Giovanola, Elio 120 e n
 Giordana, Andrea 95n
 Giraldi, Adriano 95n
 Giraldi, Franco 87, 90
 Godioli, Alberto 127 e n
 Goethe, Wolfgang von 49n
 Goldoni, Carlo 172
 Goncourt, Edmond de 50
 Goncourt, Jules de 50
 Gora, Claudio 91n
 Gorla, Guenda 87n
 Gronda, Giovanna 80
 Guagnini, Elvio 7, 8, 15, 86n, 171
 Guardamagna, Dante 95 e n
 Guicciardini, Francesco 49
 Guidotti, Angela 123n
 Guzzinati, Margherita 87n

H

Hardy, Thomas 27
 Heller, Erich 160
 Huysmans, Joris-Karl 54, 55, 59

I

Ibsen, Henrik Johan 172

Idra, Daniela 62n
 Italia, Paola 173

J

Jahier, Valerio 8, 29n, 40, 42 e n, 51,
 52, 57, 58, 68
 Jean, Christiane 95n
 Jones, Ernest 62
 Joyce, James 15 e n, 16 e n, 17 e n, 18 e
 n, 19 e n, 20 e n, 21 e n, 22, 28, 42 e
 n, 51, 55, 56, 57, 61, 62, 74, 75, 104,
 127, 136 e n, 139, 151, 162, 164, 172
 Joyce, Stanislaus 17 e n, 19 e n, 20 e n,
 21 e n, 22
 Jung, Carl Gustav 43 e n

K

Kafka, Franz 27, 121n, 127
 Kant, Immanuel 121
 Kezich, Tullio 9, 84 e n, 83, 84 e n, 85
 e n, 86 e n, 87, 88 e n, 89 e n, 90, 91,
 92, 93, 94 e n, 95, 96, 97 e n, 98 e n,
 99 e n., 148

L

La Monaca, Cecilia 96n
 Langella, Giuseppe 122 e n, 124
 Larbaud, Valéry 20, 23, 42n, 114,
 136n, 139, 162
 Lavagetto, Mario 10, 39n, 42 e n, 50n,
 51n, 52n, 71 e n, 119, 120 e n, 122 e
 n, 123 e n, 124n, 125 e n, 148, 164n
 Lawrence, David Herbert 27
 Leone de Castris, Arcangelo 74, 75n
 Leopardi, Giacomo 27, 32, 35, 49, 50,
 172, 173
 Lermontov, Michail 48
 Lionello, Alberto 87 e n, 88, 95n
 Lo Vecchio, Mimmo 95n
 Lombardo, Alessandro 87n
 Lucchini, Guido 126n
 Lucentini, Franco 132n
 Luciani, Mario 87n
 Luperini, Romano 127n
 Luti, Giorgio 10, 11, 118 e n, 131 e
 n, 132 e n, 133 e n, 134, 136 e n,
 137 e n, 138 e n, 139 e n, 140n, 142,
 147n, 148
 Luzi, Mario 154

M

Maccarinelli, Piero 87
 Macedonio, Francesco 85 e n
 Machiavelli, Niccolò 49, 172
 Magris, Claudio 147n, 148
 Maier, Bruno 10, 24n, 36n, 42n, 49n,
 54n, 67n, 69 e n, 74n, 102 e n, 118
 e n
 Malaparte, Curzio 171
 Mann, Thomas 53
 Mannino, Margherita 87n
 Mannoni, Paola 87n
 Manzoni, Alessandro 49
 Marangoni, Matteo 142
 Maranzana, Mario 95
 Marchi, Donatella 123n
 Marchi, Marco 11, 12, 141, 142 e n,
 144, 148, 149, 150, 151
 Marcucci, Egisto 87, 91
 Martellini, Luigi 7, 27n, 171, 172
 Martini, Arturo 160
 Marx, Karl 16 e n
 Mascia Galateria, Marinella 79 e n
 Maticotta, Franco 171
 Matthiessen, Francis Otto 132 e n
 Maxia, Sandro 10, 119 e n, 129n
 Mazza, Francesca 87n
 Mazzacurati, Giancarlo 33n, 38n, 40n,
 58n
 Mazzi, Laura 87n
 Mazzoni, Guido 47n
 McCourt, John 7
 Melchiori, Giorgio 18n
 Melosi, Laura 8, 10, 11, 15, 118, 172
 Merlant, Joachim 47 e n
 Michel, Olivier 103n
 Michel, Paul-Henri 102, 103 e n, 104 e n,
 105, 108, 114
 Milic, Cristina 95n
 Milli, Camillo 87n, 96n
 Moloney, Brian 73n, 126n, 164n
 Montagnani, Renzo 87
 Montale, Eugenio 7, 16n, 21 e n, 24 e
 n, 27, 35 e n, 36n, 42n, 122, 136n,
 142, 147n, 149, 156n, 158n, 162
 Morace, Aldo Maria 111n
 Moravia Schmitz, Allegra 143n, 158
 Moravia, Alberto (Pincherle, Alber-
 to) 27, 130
 Moravia, Giuseppe 158

Morselli, Guido 34
 Musatti, Cesare 68, 69 e n, 70, 74, 80
 Musil, Robert 27, 121n
 Musset de, Alfred 53, 54

N

Natali, Giulia 59n
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 34, 35, 42,
 63, 73, 74, 123, 148, 160
 Nievo, Ippolito 49 e n
 Ninchi, Arianna 87n
 Nolani, Claudio 155
 Norio, Gabriella 154n

O

Orazio, Quinto Flacco 35, 37
 Ossoli, Marta 87n

P

Pagani, Andrea 15n
 Palazzeschi, Aldo (Giurlani, Aldo) 127n
 Palmieri, Giovanni 20n, 72 e n, 124 e n
 Palmieri, Nunzia 16n, 39n, 122n,
 124n, 164n
 Palumbo, Matteo 40n, 42n, 51n, 128
 e n
 Pambieri, Giuseppe 87 e n
 Parmegiani, Sandra 153n
 Pasolini, Pier Paolo 171
 Paul, Jean (Richter, Johann Paul Fried-
 rich) 49, 74, 121n
 Pedullà, Walter 66 e n, 67
 Petrarca, Francesco 37, 49 e n
 Petroni, Franco 10, 117n, 119 e n
 Petrucci, Ireneo 87n
 Picamus, Daniela 161n
 Piccolo, Ottavia 95n
 Pieraccioli, Colombo 155
 Pierantoni, Aldo 87n
 Pirandello, Luigi 12, 27, 33n, 40n, 85,
 127 e n, 147n, 149, 150, 173
 Piras, Tiziana 7, 12, 153n, 172
 Pitagora 34
 Pittoni, Anita 12, 153 e n, 154 e n, 155
 e n, 156 e n, 157 e n, 158, 159n, 160
 e n, 161 e n, 162, 163, 164
 Pizzirani, Giulio 87n
 Poggioli, Renato 139, 140
 Prezzolini, Giuseppe 21, 102
 Proust, Marcel 23, 127, 151

Q

Quazzolo, Paolo 7, 9, 86n, 172

R

Rabboni, Renzo 126n
 Raimondi, Ezio 55n
 Reggio, Ariella 86, 95n
 Renan, Ernest 49, 50
 Renzella, Antonia 87n
 Rilke, Rainer Maria 53, 54
 Rimini, Ruggero 123n
 Rismondo, Piero 106
 Rissone, Checco 87n
 Rizzoli, Laura 87n
 Rodriguez, Mario 87n
 Romano, Sergio 96n
 Rossi, Sandro 87n
 Roth, Joseph 121n
 Roulin, Jean-Marie 46n
 Russell, George 18
 Russo, Emilio 59n
 Russo, Luigi 154

S

Saba (Poli), Carolina (Linuccia) 154n
 Saba, Umberto (Poli, Umberto) 141, 171
 Saccone, Eduardo 46n, 69 e n, 70 e n, 74, 120, 123 e n
 Saletta, Gianfranco 95n
 Salvemini, Gaetano 154
 Santarcangeli, Paolo (Schweitzer, Pál) 65
 Sartre, Jean-Paul 27
 Savettieri, Cristina 127 e n
 Scalera, Vanessa 87n
 Scaparro, Maurizio 88
 Schiller, Friedrich 49n
 Schmitz, Elio 49n, 143, 161, 162
 Schmitz, Francesco 143 e n
 Schmitz, Ortensia 158
 Schmitz, Paola 158
 Schopenhauer, Arthur 8, 11, 32, 40, 41 e n., 42 e n., 44, 49, 50, 52, 60, 74, 120 e n., 121n., 147 e n., 148, 151, 152
 Sciacaluga, Marco 96
 Sebasti, David 87n
 Shakespeare, William 49
 Shaw, George Bernard 74

Sincovich, Raffaele 87n
 Slataper, Scipio 141
 Sofocle 62, 77
 Squarzina, Luigi 87, 88 e n, 94
 Staccioli, Nicoletta 73n, 126n, 164n
 Stampa, Pietro 44n
 Stara, Arrigo 124 e n
 Stasi, Beatrice 7, 9, 42n, 61n, 75n, 101n, 104n, 106n, 111n, 112n, 115n, 126 e n, 173
 Stendhal (Beyle, Henri) 49, 50
 Sterle, Lidia 95n
 Sternberg-Greiner, Véronique 66 e n
 Stoppelli, Pasquale 59n
 Strehler, Giorgio 88n
 Stuparich, Giani 12, 141, 153 e n, 154, 155, 156n
 Summaria, Paolo 87n
 Svevo (Schmitz) Fonda Savio, Letizia 68n, 69 e n, 74n, 155
 Svevo (Schmitz) Veneziani, Livia 16 e n, 17, 19n, 36n, 141, 143, 145n, 146, 149, 152, 156 e n, 158 e n, 161 e n, 164
 Swift, Jonathan 74

T

Taine, Hippolyte Adolphe 72
 Tamantini, Franca 95n
 Tanzi, Drusilla 142
 Tanzi, Eugenio 72
 Tasso, Torquato 49, 171
 Tedesco, Natale 147n
 Terrinoni, Enrico 15n, 17n
 Thackeray, William Makepeace 74
 Thibaudet, Albert 59n
 Ticcianti, Simone 39n, 102n, 115n, 126 e n, 127n
 Tognocchi, Pier Luigi 155
 Tolusso, Fulvio 88 e n
 Toniolo, Edoardo 87n
 Tortora, Massimiliano 7, 10, 127n, 173
 Tozzi, Federico 12, 127, 149, 150, 151, 173
 Turgenev, Ivan Sergeevič 49, 27

U

Ubaldi, Marzia 87n

V

- Valerio, Sebastiano 153n
Vellaccio, Anna Paola 87n
Veneziani, Bruno 69, 151
Veneziani, Olga 86
Verga, Giovanni 27, 33n, 40n
Veruda, Umberto 145, 162
Vidacovich, Nicolò 17, 18
Vigliani, Ada 41n
Vittorini, Fabio 16n, 39n, 122n, 164n
Volpato, Simone 126 e n, 155
Volponi, Paolo 130

W

- Weiss, Edoardo 8, 71 e n, 73
Wilde, Oscar 56n
Wolf, Francesco 87n
Woolf, Virginia 127

Z

- Zampa, Giorgio 21n, 148
Zergol, Giuseppina 145
Zernitz, Virgilio 87n
Zola, Émile 27, 31, 40, 42n., 49, 50,
53, 54
Zweig, Stefan 121n

Schede biografiche degli autori

Costanza Geddes da Filicaia è dal 2018 professoressa associata di letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata, ateneo nel quale è stata ricercatrice in Letteratura italiana dal 2008 e presso il quale ha svolto la sua formazione accademica. È, dal 2021, giurata del premio “Viareggio-Rèpaci”. Si è occupata, fra i vari argomenti, di studi leopardiani, di letteratura per l'infanzia, dell'opera di Dino Campana, della letteratura giuliana, dei rapporti fra lingua e letteratura.

Claudio Gigante, ordinario di Letteratura italiana all'Università di Bruxelles, si è occupato prevalentemente di letteratura del Rinascimento, del Risorgimento, del Novecento. Tra i suoi libri: *Esperienze di filologia cinquecentesca* (2003); *Tasso* (2007); *La nazione necessaria* (2013); *Miti cristiani e forme del politico nella letteratura del Rinascimento* (2017) e *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna* (2020).

Elvio Guagnini è professore emerito di Letteratura italiana all'Università di Trieste. È condirettore di «Aghios. Quaderni di studi sveviani». Tra i suoi libri più recenti sono *Viaggi d'inchiostro* (Udine, 2000); *Minerva nel regno di Mercurio. Contributi a una storia della cultura giuliana*, 2 voll. (Trieste, 2001-2003); *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori* (Reggio Emilia, 2009); *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura* (Trieste, 2010); *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano* (Formia, 2010); *Saba* (Milano, 2018). Diversi suoi interventi riguardano la letteratura italiana di viaggio, la letteratura di frontiera, il rapporto tra letteratura e scienza. Alcuni saggi recenti riguardano l'opera di Collodi, Baretta, Carlo Innocenzo Frugoni, Ferruccio Fölkel, il romanzo militare, il rapporto tra letteratura e musica. È professore onorario nell'università statale argentina di Rosario.

John McCourt è rettore dell'Università di Macerata per il sessennio 2022-28. È professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Macerata. È Presidente dell'International James Joyce Foundation. Ha insegnato all'Università Roma Tre dove è stato direttore del CRISIS (Centro di Ricerca Interdipartimentale per gli Studi Irlandesi e Scozzesi) e all'Università di Trieste (dove è stato co-fondatore della Trieste

Joyce School nel 1997). Attualmente è Presidente della Scuola Joyce. È stato Visiting professor/Fellow a Concordia University, Montreal, Université de Valenciennes, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, the Harry Ransom Humanities Research Centre, University of Texas, the University of Pennsylvania. È autore di numerosi libri e articoli su James Joyce e sulla letteratura irlandese del XIX e XX secolo. Fra le pubblicazioni spiccano: *Consuming Joyce 100 Years of Ulysses in Ireland* (Bloomsbury 2022), *Ulisse Guida alla Lettura* (Carocci, 2021). È anche l'autore di *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920* (2000), tradotto in italiano, spagnolo, ungherese e giapponese. L'edizione italiana, (Mondadori, 2005), ha vinto il premio Comisso.

Luigi Martellini, critico letterario e poeta, ha insegnato all'Ateneo di Urbino ed è stato professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università della Tuscia (Viterbo). Ha scritto su D'Annunzio, su Malaparte, su Matacotta, sulla Poesia delle Marche, più volte su Pasolini e naturalmente su Svevo, per il quale si ricorda, tra gli altri studi, l'apprezzato commento a *La coscienza di Zeno* per Carocci (2010). Accanto alla produzione scientifica, Martellini ha un'attività letteraria creativa come poeta, sulla quale hanno scritto importanti studiosi, e ha dato alle stampe vari volumi, tra cui una edizione in inglese dei *Selected Poems* (1964-1987) pubblicata a New York (2006, con introduzione di Vincenzo De Caprio).

Laura Melosi è professore ordinario di Letteratura italiana, direttrice della Scuola di Dottorato e della Cattedra Giacomo Leopardi dell'Università di Macerata, componente del Comitato scientifico del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati e del Consiglio direttivo dell'ADI Associazione degli Italianisti. È *editor in chief* di «Leopardiana. Rivista internazionale» e della omonima collana delle Eum. Ha progettato il Laboratorio di Umanesimo Digitale dell'Ateneo. Fa parte del comitato scientifico della collana internazionale «Il secolo lungo. Letteratura italiana (1796-1918)» di P.I.E. Peter Lang. È responsabile della sezione bibliografica Primo Novecento della «Rassegna della letteratura italiana». Si occupa prevalentemente di tradizione letteraria moderna e contemporanea, con particolare attenzione all'Otto-Novecento, e di medio e tardo Rinascimento. Oltre agli studi nell'ambito della leopardistica, tra i suoi temi di ricerca figurano il Classicismo sette-ottocentesco e le poetiche del Romanticismo, il giornalismo della Restaurazione, il genere epistolare, gli archivi femminili moderni, l'epigrafia in lingua italiana, il Futurismo.

Tiziana Piras è professoressa associata di Letteratura italiana presso l'Università di Trieste, dove in precedenza è stata ricercatrice nella stessa disciplina. Tra i suoi principali ambiti di ricerca si ricordano lo studio

delle fonti classiche nelle *Canzoni* di Giacomo Leopardi sfociate nel ritrovamento e nello studio di due polizine inedite relative alla *Storia dell'astronomia*, le indagini sulla *Mandragola* di Niccolò Machiavelli e *La Fedra* di Gabriele D'Annunzio. Ha inoltre curato l'edizione critica di *Piccolo mondo antico*, pubblicata nel 2014. Sta curando la pubblicazione dell'epistolario tra Fogazzaro e Felicitas Buchner.

Paolo Quazzolo è professore associato di Storia del Teatro presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Collabora alla redazione dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni. Si occupa inoltre di Ibsen e del teatro tra Otto e Novecento, della nascita della regia, delle dinamiche del teatro nella società delle masse, della nascita e sviluppo del Teatri Stabili in Italia. Si è occupato del teatro di Svevo, in particolare in relazione alle collocazioni sceniche e al rapporto spaziale con la città. Insegna, oltre che all'Università di Trieste, anche al corso di laurea Dams interateneo Trieste/Udine, nonché alla Facoltà di Pedagogia dell'Università di Pola (Croazia).

Beatrice Stasi, formatasi tra Pisa (Scuola Normale Superiore) e Bologna (dottorato e post-dottorato), è attualmente professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Comparate presso l'Università del Salento. I suoi studi sono soprattutto indirizzati verso le poetiche degli scrittori, con un *focus* particolare su autori come Leopardi, Pirandello e Svevo, la teoria e la prassi della traduzione.

Massimiliano Tortora è professore associato di Letteratura Italiana Contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. È direttore de «L'Ellisse. Studi storici di Letteratura italiana» e direttore responsabile di «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura» e membro del comitato editoriale di «OBLIO». Co-dirige la collana «European Modernism» (Morlacchi editore), ed è membro del comitato scientifico di BITeS (Biblioteca Italiana Testi e Studi), di cui guida, insieme a Giancarlo Alfano e Paola Italia, la sezione «Novecento». Insieme a Riccardo Castellana fa parte del Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale delle Opere di Federigo Tozzi. Dal 2015 è condirettore confondatore del CEMS (Centre for European Modernism Studies). Collabora inoltre con la Fondazione Camillo Caetani dal 1998, presso cui ricopre il ruolo di responsabile scientifico del relativo Fondo manoscritti letterari. Infine è responsabile nazionale della MOD-Scuola.

Cento anni di «Coscienza»

Lecture e interpretazioni

Questo libro nasce dal desiderio di celebrare l'importante anniversario dei cento anni dalla pubblicazione della *Coscienza di Zeno* e insieme dalla consapevolezza della sempre attuale necessità di riproporre e approfondire l'indagine critica sul capolavoro di Italo Svevo. La portata rivoluzionaria dell'opera sveviana negli equilibri della narrativa italiana ed europea del XX secolo la rende, ancora oggi, uno degli snodi centrali nello sviluppo del genere "romanzo". I saggi raccolti nel volume si concentrano sulla collocazione della figura di Zeno entro la "tradizione del moderno", sulle fondamentali implicazioni del sodalizio umano e intellettuale con Joyce, sul comico sveviano, sulla fortuna teatrale della *Coscienza*, sulla filologia del testo e sulle sue interpretazioni, nella dialettica tra vita e letteratura che ha improntato l'intera esperienza dello scrittore.

Contributi di: Costanza Geddes da Filicaia, Claudio Gigante, Elvio Guagnini, Luigi Martellini, John McCourt, Laura Melosi, Tiziana Piras, Paolo Quazzolo, Beatrice Stasi, Massimiliano Tortora



m eum edizioni università di macerata

€ 15,00

ISBN 978-88-6056-945-5



9 788860 569455