

AIO

Noemi Paolini Giachery

Italo Svevo
Il superuomo dissimulato

Nuova edizione





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVII
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-0356-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2017

Indice

7	<i>Introduzione</i>
17	Capitolo I <i>Dissonanze sveviane</i>
29	Capitolo II <i>A partire da Shylock. Ettore Samigli recensore autobiografico</i>
43	Capitolo III <i>Orientamenti di un disorientato: il Soggetto sveviano</i>
67	Capitolo IV <i>«A spazzi e ad istanti». Punti–luce nell’oscuro universo sveviano</i>
83	Capitolo V <i>Una rimozione contagiosa</i>
101	Capitolo VI <i>La scrittura allo specchio</i>
139	Capitolo VII <i>Bivalenza del «malcontento»</i>
143	Capitolo VIII <i>Non sempre si tratta di stilemi</i>
149	Capitolo IX <i>Montale e Svevo: un incontro per affinità</i>
159	<i>Du côté de chez Schmitz</i>
163	<i>Indice dei nomi</i>

Introduzione

Il progetto di scrivere un libro su Svevo non può oggi non essere inizialmente scoraggiato dalla considerazione della immensa bibliografia sveviana, a cui si aggiungono di continuo nuovi, spesso importanti, contributi.

Eppure, inoltrandosi in questo grande mare si scopre che non è facile rintracciare dei percorsi lineari segnati da approdi e da acquisizioni definitive e che le proposte interpretative sono in genere divergenti e disparate, e per di più il contrasto dà luogo solo di rado a un aperto dibattito.

È vero che anche la critica sveviana ha naturalmente risentito delle mode ideologiche e metodologiche successive o coesistenti, a partire dal terzo ventennio del secolo.

In realtà il nostro autore si è rivelato finora veramente proteiforme, cioè metamorficamente sfuggente a ogni tentativo di presa definitiva. Questa inesauribilità è propria, si sa, di tutti i grandi scrittori, ma il caso di Svevo sembra un po' particolare, perché il suo universo, pur dotato di una sua inconfondibile e coerente impronta, accoglie in sé e mette in movimento — in misura eccezionale rispetto alla normale valenza ossimorica di ogni messaggio poetico — una molteplicità di termini opposti e conviventi. Può sembrare strano che si presenti così refrattario alla definizione proprio uno scrittore che, nel suo essenziale autobiografismo, proietta la sua personale identità e il suo universo interiore nei suoi protagonisti, sempre sostanzialmente simili, tanto da permetterci di parlare di un Soggetto, con la maiuscola, come sintesi di personaggio e autore. Ma, a guardar bene, che c'è di più complesso dell'individuo e di più inesauribile del discorso che cerchi di fissarne l'identità?

Così l'interprete sveviano, anche quando si dichiara preliminarmente consapevole dell'ambiguità del suo autore, non sempre poi nell'esegesi riesce ad evitare il rischio di ridurre il testo di Svevo a referenti ideologici univoci.

Vorrei dare un'idea del problema, o, se si preferisce, dei problemi, offrendo una rapida carrellata.

Ci è stato proposto di volta in volta, pur non senza sfumature e sfaccettature, uno Svevo moralista e uno Svevo amoralista; uno Svevo superomisticamente compiaciuto della specificità del suo Soggetto e uno Svevo inteso solo a smascherare e a deprimere il suo personaggio tipico per contrapporgli il modello ideale dell'«uomo semplice» o per svalutare l'uomo in genere; uno Svevo interpretabile solo alla luce della psicanalisi, e uno Svevo che contesta la psicanalisi e può, anzi deve essere letto a prescindere dalla stessa problematica psicologica. Ora ci è presentato come autore che tende a cogliere la concretezza oggettiva o almeno una «soggettività ben solida», ora come autore che vuol vanificare e disintegrare il Soggetto e la realtà stessa. Ora il Soggetto sveviano è considerato capace di acquistare, sia pure gradualmente, un'allegria medietà attraverso il compromesso e l'ironia, ora — ma il caso è più raro — si scopre amaramente e irrimediabilmente estremista e nichilista e chiuso in un universo privo di punti-luce. E la lista potrebbe continuare. E di fatto si allungherà nel seguito di questo discorso, il quale, preso coraggio dal considerare che in tale situazione aperta c'è posto per tutti — Svevo stesso, del resto, assegnava molto spazio alla funzione dell'interprete e alla sua libertà —, si concede di assecondare il richiamo di particolari spunti tematici e, direi, fenomenologici, ricorrenti in tutta l'opera di Svevo — un segno di coerenza, potrei già dire —, per fare emergere spontaneamente i vari problemi dal terreno concreto della ricerca testuale. Così ciascun problema non sarà chiuso una volta per sempre, ma si ripresenterà di capitolo in capitolo all'insegna di argomenti diversi anche se tra loro tutti strettamente correlati.

Quasi in funzione di prologo, o meglio di *ouverture* musicale, si troverà in apertura di libro una divagazione sul tema della dissonanza nell'opera di Svevo. Un discorso che va oltre la semplice ricerca sulla presenza della musica nella vita e nell'opera di questo autore. Il tema della dissonanza mi sembra infatti una possibile chiave di interpretazione globale, a condizione di disporsi a quella lettura simbolica che la scrittura sveviana di fatto richiede molto più di quanto non faccia supporre l'incontestabile rilevanza dell'orizzontalità letterale.

Come in un'*ouverture*, si affacceranno molti dei temi fondamentali che saranno sviluppati nel discorso successivo. Per esempio il problema critico dell'autobiografismo come primaria e prepotente motivazione soggettiva della creazione artistica di Svevo (la nozione di autobiografismo, si sa, è da tempo guardata con serio sospetto da molta critica). Ma il fronte su cui il discorso più esplicitamente si

muoverà sarà quello della contestazione di un pregiudizio che per anni ha stravolto il significato dell'opera di Svevo: quello secondo cui lo scrittore avrebbe perseguito un intento moralistico e sociale, di carattere pratico-operativo, in contrasto con la coeva letteratura estetizzante. A quell'ipotesi, attualmente accantonata sia pur senza palesi rettifiche, si contrappone qui la nozione di «estetismo» in un'accezione un po' diversa e meno specifica di quella corrente, che è connessa all'idea di compiacimento esteriormente formalistico e umanamente depauperato. Si vuole intendere per «estetismo» la tendenza alla sublimazione dell'Io attraverso un'esperienza esclusivamente contemplativa e teoretica e non attiva e pratica come quella etica, che non comporta quindi la correzione, la compensazione obiettiva delle carenze morali, anzi esonera da questo intervento, promettendo un riscatto attraverso il trasferimento del dato contingente nella sfera — sentita come più alta — della coscienza. Di quella particolare forma di apertura conoscitiva consentita dalla funzione artistica che, anche quando, come nel caso di Svevo, prende atto delle dissonanze, delle aporie del vissuto e tali dissonanze assume nel loro stridore senza mitigarle né attenuarle, è ritenuta capace di realizzare una sorta di superiore pacificazione e, per così dire, di armonia. Più che un'ipotesi di teoria della letteratura è questa forse un'ipotesi psicologica, perché esamina il fenomeno al livello dell'intenzionalità soggettiva e non nell'aspetto fattivo e tecnico e negli obiettivi risultati dell'*ars*, anche se in Svevo quella operatività e quei risultati non mancarono certo. In questo contesto, anzi, si sostiene l'idea, non nuova ma non sempre adeguatamente considerata, che tale intenzionalità o piuttosto vocazione teoretico-artistica sia proprio il contrassegno primario che distingue il Soggetto sveviano (autore e personaggio) e ne definisce caratteri e destino.

Che Svevo, testimoniando la dissonanza del reale, avesse implicitamente espresso — cosa che non è — anche una propensione per la dissonanza in sé, particolarmente in campo musicale, e che una tale preferenza non potesse essere che una scelta «pedagogica» e non «estetica» era tesi proposta negli anni Sessanta da un critico sostenitore della poetica dell'impegno e della «responsabilità», e al tempo stesso ancora evidentemente soggetto al pregiudizio classicistico che escludeva la dissonanza e la tensione dalla dimensione estetica. Mentre in proposito, per far un esempio, la *Poétique musicale* di Stravinskij aveva già rivendicato la possibilità di non «cercare la soddisfazione sempre e soltanto nel riposo», in quanto «la dissonanza

non è sempre apportatrice di disordine come la consonanza non è garanzia di sicurezza».

Come si combinino poi, nella poetica e nell'opera di Svevo, il disordine, lo squilibrio, la tensione, con l'ordine, la misura, l'armonia — cui lo scrittore non ha mai smesso di tendere — è questione che si aprirà in chiusura di capitolo per essere altrove ripresa in un discorso che resterà tuttavia aperto e sospeso.

Se l'ipotesi di uno Svevo scrittore primariamente orientato verso la denuncia sociale e politica risulterà sempre meno sostenibile, una volta scoperto che l'autore più che rappresentare un'alterità da condannare e rifiutare proiettava ed analizzava se stesso, del sociologismo imperante tra gli anni Cinquanta e i Sessanta rimarrà qualche traccia specialmente come tendenza a ridurre la problematica del Soggetto sveviano ai condizionamenti esterni di una particolare società borghese. Condizionamenti che è impossibile non riconoscere, ma che non bastano certamente a spiegare la gravidanza e l'esemplarità esistenziale di quell'universo.

Il filo rosso della volontà di integrare con una ricerca *in interiore homine* le analisi esclusivamente rivolte a fattori esterni e culturali della formazione di Svevo continua nel secondo capitolo. Il quale, a differenza degli altri, che inseguono spunti tematici e problemi nell'intero *corpus* sveviano — quasi a verificare una lunga coerenza dell'autore con se stesso —, sembra conformarsi a un criterio cronologico, in quanto limita il campo di osservazione ai primi scritti di Svevo — dal 1880 al 1890 — costituiti in gran parte dagli articoli per il giornale triestino «L'Indipendente». Questi scritti, per il genere e l'argomento apparentemente impersonale, hanno finora indotto gli esegeti — anche quelli più aperti a prospettive diverse — a indagare, per altro con importanti risultati, sul terreno dei riscontri culturali e concettuali, soprattutto per far luce sulla giovanile adesione di Svevo al Naturalismo. Spesso in quest'ottica si è arrivati ad assegnare la funzione di motore primario nel concepimento dell'universo sveviano agli interessi ideologico-culturali e letterari. Quasi che in Svevo la scelta della «propria persona» come «perno» nei testi narrativi fosse un tributo all'esigenza naturalistica di verità oggettiva (in quanto l'Io «è una parte importantissima e vicinissima del mondo e la virtuosità non arriva a falsarla») e non fosse al contrario l'Io a cercare fondamento e oggettiva consistenza nella conoscenza del mondo. Così non mi è sembrato inutile individuare fin dalle origini della scrittura sveviana, in testi che in sé poco si presterebbero al discorso

autobiografico, le manifestazioni di una «soggettività strapotente e ineludibile» — per citare un'acuta interprete —, in cui la conflittualità ha già contrassegni che lo psicanalista spiegherebbe col meccanismo di sublimazione. Il bisogno elementare di onnipotenza si manifesta infatti, nel Soggetto che si esprime già nei primi testi di Svevo, come bisogno di «superiorità», di «valore», di «altezza». E subito il confronto con la realtà oggettiva è vissuto, al di là dell'insopprimibile bisogno di «puntelli» contingenti, come ricerca di riferimenti assoluti con cui misurarsi, anche se di una tensione si tratta sempre accompagnata da una lucida e concreta coscienza del limite.

Il terzo capitolo, quasi complementare rispetto al secondo, va appunto in cerca di quei riferimenti ideali, partendo dal sospetto — che si rivelerà più che fondato — che sia difficile nell'universo sveviano fissarli una volta per sempre o anche seguire un vero e proprio itinerario gnoseologico-ideologico del nostro autore; cui se non manca certo, come bravo «teorista», l'ansia di conoscenza totalizzante, manca però una fede che consenta di soddisfarla. Lo scrittore, che ha dato prova in varie riprese anche di una vocazione di saggista, fa emergere il proprio «disorientamento» soprattutto dal tessuto narrativo, attraverso il suo protagonista. Questi appare infatti diviso tra un'istanza morale pressante, anche se sospesa nel vuoto per mancanza del referente metafisico che, a suo parere, dovrebbe fondarla, e un'istanza amoralistica e vitalistica, non di rado di carattere superomistico, che agli occhi del Soggetto sembra proporre di volta in volta modelli diversi di cui spesso sono incarnazione gli «antagonisti». In una rapida rassegna di questi modelli e dei vari conflitti che essi scatenano nel protagonista — riproponendo l'originario conflitto col padre — riaffiorerà il problema, già emerso nel primo capitolo, dei piani di coscienza in cui si manifesta il Soggetto sveviano. Il quale, come Soggetto-autore, sperimenta attraverso la funzione letteraria il più alto livello di consapevolezza possibile, mentre come personaggio è sempre in qualche modo, anche quando asseconda la sua spiccata attitudine analitica, limitato nella sua attendibilità da condizionamenti affettivi e pratici della vita vissuta. E si vedrà che solo nelle implicazioni del vissuto certi modelli spiritualmente e intellettualmente poveri — ma visti come vitalisticamente e praticamente trionfatori — imporranno la loro suggestione all'«inetto». Il Soggetto apparirà così non disintegrato ma tanto più credibile e umano per la sua polivalenza: vittima di una debolezza che lo espone a falsi miti e a esperienze degradanti — che arrivano anche alla possibilità

di concepire l'omicidio — sarà al tempo stesso caratterizzato dalla superiore sensibilità e veggenza che contrassegna l'artista.

Si esprimeranno perciò riserve sia sulle interpretazioni solo negative dell'«inetto» — in prospettiva politica o moralistica — sia sul riduttivo alibi che al Soggetto offre la lettura psicanalitica, la quale, mentre di esso rivendica opportunamente la centralità e ne individua importanti motivazioni, ne appiattisce al tempo stesso l'identità, riducendola a uno schema elementare e impersonale che non soddisfa l'autore e non soddisfa l'interprete. E vero che, come ricorda più di uno svevista, Freud stesso precisava che «l'analisi non riesce a spiegare le doti dell'artista né le spetta il compito di scoprire i mezzi con i quali egli lavora, ossia non entra in merito a ciò che riguarda la tecnica artistica». Ma bisognerebbe aggiungere che non entra neppure in merito a ciò che qualifica l'Io integrale evoluto, individuale, che è la dimensione che in definitiva più interessa allo scrittore e al suo lettore. E il soggetto sveviano evoluto in realtà non si accontenta del potere terapeutico della psicanalisi, perché non si accontenta di alibi pacificanti di natura positivistica e deterministica («spiegare a qualcuno come è fatto è un modo per autorizzarlo ad agire come desidera»), anche se all'occasione se ne serve, ma ha bisogno di alibi sublimanti. Come è deluso Zeno — che in altra occasione preferisce curare il diabete, malattia organica e rassicurante piuttosto che la nevrosi — quando lo psicanalista — proprio lui e non il medico generico — gli dissacra il fenomeno dei colori complementari, che egli supponeva creazione mirabile dell'Io, con una spiegazione organicistica e biochimica («una retina più sensibile causa la nicotina»)! L'alibi sublimante, cioè il valore estetico troverà in conclusione di capitolo un posto di rilievo tra i mobili e intermittenti fari del nostro disorientato autore.

Si preparerà così, in un itinerario che ha tutta l'apparenza di un percorso in salita, l'argomento del quarto capitolo, dove i riferimenti alti — così difficili da scoprire in un autore in cui la scelta dell'ironia comporta spesso, come nell'ultimo Montale, lo spostamento del discorso «a pianterreno» — saranno individuati in momentanee epifanie, in ambigui istantanei bagliori che illuminano un universo in complesso privo di luce. In questa occasione ho desiderato la possibilità, concessa all'interprete figurativo, di una visione sinottica dell'opera d'arte nella quale anche il minimo punto-luce non sfuggirebbe in un campo oscuro. La rassegna è intesa a ribadire l'insopprimibile ansia metafisica dell'autore «miscredente». Per quanto

riguarda il mondo interiore rappresentato dalla scrittura di Svevo, ombra e luce non sembrano capaci di fondersi, la dominante ombra, nella quale il Soggetto si rappresenta solitamente immerso, e forse anche riparato, accoglie in sé grumi esistenziali negativi che non si lasciano riassorbire. Dietro il tono accomodante che sempre più lo scrittore assume, e dietro al suo linguaggio e al suo stile di vita, sempre più discreto e misurato, c'è in agguato la morte, sempre meno accettata, e, come a tratti quanto mai diradati si accendono le fasciose luci, così a tratti il baratro si apre allo sguardo sgomento.

Dei rari punti-luce, in accordo col capitolo precedente, lo studio rileverà l'ambigua e oscillante connotazione in rapporto a diversi ordini di valori. Tra i quali il valore estetico si rivelerà ancora una volta quello più capace di offrire consolanti approdi.

Il breve capitolo che segue, il quinto nel libro, sembrerà concentrarsi su una questione molto circoscritta, preannunziata dal capitolo precedente. Nella *Coscienza* Zeno è o non è colpevole di aver volontariamente contribuito alla morte del cognato Guido?

Dimostrare attraverso una interpretazione letterale del testo, confermata *ad abundantiam* da vari riscontri strutturali e formali, che Zeno è colpevole di un delitto che tenta di rimuovere almeno nella confessione, se non nell'intima consapevolezza, non è puntiglio pedantesco, ma impegno per leggere correttamente un punto nodale che a mio parere estende la sua ombra allarmante su tutto il libro e, direi, data la centralità di questo testo, su tutto l'universo dello scrittore.

L'insistenza dimostrativa è giustificata dalla continua elusione di questo argomento nelle varie letture critiche della *Coscienza* e tende a proporre un'immagine del personaggio — e dell'autore — molto più inquietante di quella che rientra nelle interpretazioni correnti, dove si insiste su una presunta bontà e allegra saggezza di Zeno.

Segnalando questo dato come certo e incontestabile, si coglie l'occasione per prendere anche le distanze dalle ipotesi critiche, cui si è accennato, che nella scrittura sveviana vedono prospettata una disintegrazione della realtà e del personaggio. Tale idea deriva forse dal canonico parallelo con Pirandello — con cui per altro le corrispondenze sono notevoli — e da una interpretazione arbitraria e nichilistica della ossimoricità sveviana che, a mio parere, nonostante la mobilità delle prospettive, non esclude la possibilità di messaggi concreti e inequivocabili e comporta semmai un eccesso, non una vanificazione, della pregnanza semantica.

È anche possibile, intorno a questo specifico argomento, esaminare alcuni procedimenti strutturali e formali dello scrittore che mettono in luce la tendenza a concentrare e a far convergere strumenti diversi del raccontare su un preciso obiettivo che si vuole mettere a fuoco (se pure ciò non esclude che la narrazione sia al tempo stesso elusiva e questa focalizzazione sia dissimulata e mascherata, tanto che spetta al lettore non frettoloso coglierla e prenderne atto). Qualche conferma si troverà anche in analisi di tipo narratologico di cui altri studiosi hanno in precedenza offerto saggi sottilmente elaborati, arrivando però a conclusioni diverse da quelle che mi stanno a cuore — e che mi attendevo venissero rilevate. In realtà Svevo sembra offrire risultati poco significativi quando è sottoposto a indagini narratologiche e più genericamente strutturalistiche, talvolta fondate sulla ricerca della rilevanza connotativa di presunte cifre stilistiche (ad esempio un «condizionale sveviano» o un «imperfetto sveviano», nozioni astrattamente assunte senza le approfondite verifiche testuali e distinzioni contestuali che tali ipotesi richiederebbero). Anche quando questi esami non portano addirittura lontano dalla presa diretta con i significati più autentici dei testi, possono non di rado far pensare a un'inutile scelta della via più lunga ed accidentata per arrivare dove portava un'agevole e breve strada.

Annunciato da tutta la precedente ricerca come campo di indagine particolarmente fecondo, il tema della poetica di Svevo si insedia nell'ultimo e più ampio capitolo del libro, dove si percorre l'intero *iter* sveviano in cerca delle dirette testimonianze dell'autore. Si scopre ben presto che per Svevo il problema della scrittura si inserisce nel più vasto problema dell'arte intesa come facoltà della psiche umana, e cioè più come modalità del sentire e del vivere che come produzione di oggetti estetici. In questa prospettiva Svevo si allinea con la ricerca estetica di tradizione idealistico-romantica con una partecipazione che, a mio parere, non denuncia affatto quella «mancanza di qualsiasi vocazione alla dottrina estetica» che gli è stata attribuita. In realtà a Svevo interessa primariamente — e ormai già sappiamo perché — la definizione del Soggetto artista che fino alla fine egli concepirà come «teorista-contemplatore» per costituzione innata, e distinto dalla categoria dei «lottatori», per quanti tentativi, talvolta anche riusciti, egli possa fare per partecipare all'azione. Per questo il fare, anche il fare concretamente arte, sembra secondario ai fini della individuazione di questo Soggetto con il quale Svevo si identifica. La sua fedeltà a Schopenhauer, almeno su questo importante

nodo, sarà dichiarata anche in estremi documenti epistolari, quasi a smentire l'interpretazione di chi legge lo stesso romanzo *Una vita* come contestazione del pensiero di Schopenhauer. E fin nelle ultime lettere riconosceremo l'«inetto» nel «fenicottero» che, come l'albatro baudelairiano, è «più imbarazzato che aiutato dalle proprie ali», ma anche nel «brutto anatroccolo» di Andersen che si scopre cigno tra i cigni. Infatti, sempre più anche con l'aiuto di Nietzsche, pur non senza dubbi e insicurezze profonde e beffarde autocensure, il «contemplatore» schopenhaueriano si riconoscerà un «prodotto finito» della natura, e non certo inferiore al «lottatore». In questa linea di pensiero, la facoltà estetica è concepita da Svevo come una particolare e autonoma forma di conoscenza, contrapposta all'astratto ideologismo proprio delle schematizzazioni scientifiche e filosofiche, in quanto aperta a cogliere la contraddittorietà del reale, e distinta anche dalle finalità pratiche di tipo etico o utilitario. Il Soggetto-artista è seguito dall'autore nel suo problematico rapporto con la vita e con la parola, nella sua inquieta riflessione sulle relazioni tra parola e verità, parola e azione, immaginazione e verità, memoria e verità, riflessioni mosse da un insopprimibile bisogno di non eludere la verità, una verità totale, ma di tendere ad essa seppure senza speranza. Così inglobare nell'universo rappresentato le contraddizioni del vivere, significa aspirare a una maggiore completezza, non arrendersi di fronte al sospetto, sempre presente, della vanità del reale; anche se la parola opera sempre selezionando e svisando, e anche cristallizzando il flusso inarrestabile della vita, da cui per altro l'espressione poetica non può allontanarsi. Così l'autore, coinvolgendo intorno al suo centro di interesse nozioni attinenti alla psicologia, alla gnoseologia e anche alla metafisica, prospetta di volta in volta immagini antinomiche della letteratura vista come malattia e come guarigione, come compiutezza e come eliminazione, come surrogato della vita e come vita più vera, come menzogna e come verità, come gioco e come serietà (anche se il protagonista di un racconto dice che «vorrebbe attraversare il mondo serio serio non falsificandolo con le parole»). Comunque per il nostro Soggetto la letteratura resterà estrema risorsa e ragione centrale di vita, a condizione però di essere nutrita di vita, nata dalla vita (con quanta insistenza, e direi con quanto *pathos*, la parola «vita» risuona nell'ultimo saggio sveviano, dedicato a Joyce!).

Perciò, quella che voleva essere una rassegna degli spunti meta-linguistici dei testi sveviani, si è gradualmente trasformata in una sintesi conclusiva che vorrebbe contribuire a ricostruire nella sua

integrale e inconfondibile fisionomia la personalità dell'autore. Segnalando anche come l'uomo, quell'uomo che solo un osservatore miope potrebbe considerare «modesto», e l'artista, quell'artista che dal suo discorso nulla esclude degli interiori parossismi umani, si incontrino stranamente nell'adozione di un modello di gusto e di comportamento che valorizza la modestia, la discrezione, la misura.

In conclusione, una brevissima perlustrazione di pagine saggiistiche — strettamente correlate col finale della *Coscienza* — in cui Svevo cerca di conciliare l'evoluzionismo darwiniano con alcuni temi essenziali del pensiero di Schopenhauer. In questo ampio contesto filosofico-antropologico si vedrà riapparire il nostro Soggetto con le eterne domande sulla sua «diversità» e sul suo destino di artista.

Come in appendice, due articoli chiamano in causa due interpreti dell'opera sveviana: Eugenio Montale che, guidato anche da un'affinità di carattere e di destino, ha contribuito alla conoscenza e alla fama di Svevo (anche se non sempre ha colto i motivi profondi del suo universo); Marziano Guglielminetti che, nel saggio qui citato, appare distolto da una comprensione sostanziale e interiore dell'autore, per amore degli schemi teorici e vuoti imposti dal formalismo.

Dissonanze sveviane

Neppure al lettore più disattento può sfuggire la posizione di rilievo che la tematica musicale occupa nell'opera di Svevo. Al livello più letterale il protagonista — sempre sostanzialmente simile sotto la maschera di nomi diversi perché sempre, nella sua intima identità, proiezione dell'autore — ha un interesse musicale che sembra per altro rientrare nell'*identikit* del borghese triestino di ascendenza ebraica. Col nome di Emilio, in *Senilità*, ha fatto in altra epoca «della critica musicale avvenirista» e ama e ascolta Wagner. Col nome di Zeno, nella *Coscienza* e oltre, suona il violino, sia pure con «suoni approssimativi» e «ritmi sbagliati», tanto da preferire in età più avanzata all'esecuzione personale l'ascolto di Beethoven attraverso il gramofono. Già in *Una vita* Alfonso — che, come Emilio, non suonava alcuno strumento — aveva ascoltato Beethoven in una cattiva esecuzione pianistica di Annetta Mailer («Di queste note [...] ometto la metà» riconosceva la stessa pianista). Fin dai primi esempi l'autore, nel riferire e valutare l'evento musicale o, più generalmente, sonoro, si mostra particolarmente attento all'opposizione ordine/ disordine, compiutezza/ incompiutezza, armonia/ disarmonia. E che dei due termini opposti nell'universo sveviano prevalgono i negativi sui positivi appare evidente, anche considerando i casi non infrequenti in cui una sorta di intervallo o di accompagnamento sonoro interviene nel corso della narrazione. Può trattarsi del passaggio della banda di cui, in un passo di *Una vita*, «non si udivano che le note dell'accompagnamento e il rombare della gran cassa», finché «il suono acuto di una trombetta portò la melodia che era mancata»; oppure, nello stesso romanzo, di una esecuzione canora compromessa dal riso della cantatrice «con grave danno della canzone che ne risultava qua e là *mozza*». Incompiuta, interrotta resta l'arietta che Alfonso, reduce dal primo incontro amoroso, provava a canticchiare nella strada per «sentirsi felice», finché «un malessere profondo lo fece tacere». In un altro caso, Zeno oramai «vegliardo» presterà il suo sensibile orecchio

alla voce di una bambinaia che gli giungerà anche questa volta « come spezzata da un suono acuto sforzato che era aumentato dal riso che ora le interrompeva la parola ». E quante altre voci femminili roche o stonate in contrasto con figure armoniche e belle! Anche là dove il protagonista ormai vecchio sente echeggiare il canto di un suo « ubriacone » e precisa che « l'ispirazione », così come la voce, « non poteva dirsi disordinata », aggiunge poi che « la voce era mite, debole, molto stanca »¹.

L'ambiguo fascino della dissonanza attrae lo scrittore, che in un breve frammento si sofferma con un certo compiacimento virtuosistico, in lui per altro eccezionale come eccezionale è il compiacimento della dissonanza in sé e per sé, sulle « migliaia di soffi » della bora: « indisciplinati, a casaccio [...] non tutti col medesimo suono, alcuni urlando con grande voce di bestia [...], altri cantando in falsetto, altri finalmente fischiando ma sinistramente ». In un altro frammento anche « il mare stonava ». In *Corto viaggio sentimentale* troviamo lo sferragliamento di un treno in corsa, avvertito dal viaggiatore come musica « fortemente ritmica e non violenta », « una vera ninna nanna ». Ma a trasfigurare l'umile e, direi, anticlassico spunto sonoro, conferendogli un ordine, un'armonia e un potere di dolce lenimento dell'animo, è qui la fantasia del protagonista che vive un suo « corto » momento di oblio e di fuga dalla realtà. Siamo nella zona del sogno e sembra esorcizzata l'immagine della « locomotiva che sbuffa » che era apparsa nella *Coscienza* con ben altre connotazioni: affiorata enigmaticamente dall'inconscio di Zeno, doveva poi rivelare il suo sinistro significato associandosi, nel percorso psicanalitico, al terribile ricordo del respiro affannoso del padre morente.

La musica stonata si associa talvolta esplicitamente, come una colonna sonora, all'esperienza del « male di vivere »: « un valzer volgare » stonato sul pianoforte da « un dilettante maldestro » accompagna in *Senilità* la traumatica scoperta della grave malattia di Amalia da parte di Emilio, che percepisce questa musica come « una marcia funebre ». E « tutta l'orrenda tragedia » della guerra è accompagnata dai « suoni aritmici e stonati » del violino di Svevo (che questa volta in un saggio parla proprio di sé).

La connessione di questi specifici segni, al di là del loro significato letterale, non solo con la dimensione estetica ma con quella psichico-

1. L'« ubbriaco melomane » compare più volte nei testi ultimi di Svevo e più volte ricomparirà in questo libro con il suo ingenuo canto.

esistenziale, e di conseguenza la legittimità o meglio la necessità di una interpretazione simbolica di essi, si fa palese in questi esempi — e nella stessa singolare frequenza di essi —, come palese risulta in una lettura del testo intesa a cogliere i prestiti che l'area semantica relativa al fenomeno musicale fornisce al linguaggio metaforico dell'autore. Su questo piano alla fondamentale bipolarità già segnalata riporta la frequente opposizione lessicale in funzione traslata di *stonato/intonato*, *stonatura/intonazione*, termini in cui l'accezione metaforica non fa scadere la pregnanza letterale, talvolta mantenuta viva da una singolare coerenza contestuale («Ma una grave *stonatura* anche allora venne ad interrompere tutta quella *musica*», dice l'autore a proposito del rapporto tra Emilio e Angiolina). Ma la metafora che si presenta con più estesa ed essenziale valenza semantica, convalidabile *a posteriori* in una lettura globale dell'autore, la troviamo nel titolo di un testo teatrale progettato da Ettore Schmitz non ancora ventenne: *Stuonature d'un cuore*². Quasi inevitabile il richiamo al sintagma montaliano, fin troppo noto, «scordato strumento/cuore», che all'interno dell'opera del poeta sembrerà trovar riscontro nelle sonorità inamene e «antigraziose» di un ricco campionario di strumenti anticlassici (ocarine, tamburelli, pianole...) in *pendant* con una serie di anticlassiche danze (furlana, rigodone, sardana, farandola...).

Per restare all'uso metaforico del referente musicale, un notevole spessore simbolico, che meglio si chiarirà nel discorso successivo, assume la similitudine introdotta in una tarda riflessione sul tempo e sulla memoria: «Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori». Si può qui rilevare, per inciso, che la tematica musicale a tutti i livelli si addensa progressivamente nell'opera sveviana, facendosi più frequente a partire dalla *Coscienza*. Ma già in *Senilità* la pagina centrale dedicata all'ascolto della *Walkiria*, vissuto con suggestioni diverse dai due fratelli Brentani, non era meno importante e fondamentale, anche ai fini della nostra ricerca, della altrettanto celebre pagina dell'ascolto della *Ciaccona*, nella perfetta esecuzione di Guido Speier, da parte di Zeno al tempo stesso estatico e analitico per singolare competenza tecnico-formale.

La valenza simbolica e perciò la necessità di una attenta decodificazione di questi molteplici segni attinenti alla sfera musicale è già stata segnalata, sia pure molto sporadicamente, dalla critica. Ma là

2. Titolo riportato dal fratello Elio nel suo diario, poi pubblicato a cura di B. Maier (*Lettere a Italo Svevo. Diario di Elio Schmitz*, Dall'Oglio, Milano 1973).

dove si è dato per la prima volta spazio al problema, cioè in un noto saggio di Sergio Finzi³, le deduzioni appaiono condizionate da una interpretazione globale dello scrittore che risulta poco convincente. Partendo da una giusta attenzione al «violino stonato» di Zeno in contrasto con il «violino intonato» di Guido e in genere al prevalere della semantica della dissonanza, della stonatura nel contesto sveviano, si è vista in quella «musica stonata», associata al cosiddetto «scrivere male» di Svevo, una metafora metalinguistica di quello che l'interprete definiva «il ritmo del realismo critico di Svevo», intendendo con questa formula una scrittura nata dal radicale rifiuto di ogni estetismo e dalla scelta risoluta della via morale, che implica costruttiva e impegnata assunzione di «responsabilità», domanda di azione e concezione «pedagogica» dell'arte come «vita per la vita». Secondo questa prospettiva i riferimenti alla grande musica classica di Wagner, di Schubert e dello stesso Bach, presenti nell'opera di Svevo, suonerebbero come denuncia di un'«arte tradizionale» «estetica», rifiutata nella sua illusoria «completezza» in quanto pericolosamente alienante per la sua proprietà di distogliere dal presente e dall'azione responsabile.

Questa angolazione critica risulta ormai abbastanza datata: appartiene al periodo dell'*engagement* a tutti i costi, come criterio sia di prassi artistica, sia di esegesi critica, l'*engagement* imposto e trovato anche là dove ne mancava ogni traccia. E Svevo, per la sua innegabile appartenenza al versante antidannunziano, per la sua visione lucida e demistificante, è sembrato prestarsi particolarmente a letture intese a cercare messaggi in chiave etico-sociologica o etico-politica, messaggi che oggi, per fortuna, non gli si attribuiscono più.

Il richiamo al vecchio studio di Finzi, per prenderne le distanze, ha tuttavia ancora una sua giustificazione perché, oltre a calare il discorso su un concreto terreno storico e dialettico, consente di rilevare altri criteri di impostazione metodologica e di lettura che la più recente critica sveviana non ha del tutto superati e che sembrano poco pertinenti e produttivi⁴. Ritroviamo ancora oggi anzitutto esempi di soluzioni rigidamente univoche dei problemi interni all'opera di

3. S. FINZI, *Il realismo critico di Italo Svevo*, in «Aut aut», 1959, n. 50, pp. 124-129; n. 52, pp. 265-273. Sull'argomento è tornato Roberto Favaro («Ma l'orecchio suo è del poeta e del musicista». *La musica nei romanzi di Italo Svevo*, in «Musica/Realtà», X, 1989, n. 2, pp. 57-73).

4. M. JEULAND MEYNAUD, *Zeno e i suoi fratelli. Strutture e forme del romanzo sveviano*, Patron, Bologna 1985, pp. 46-47.