

Mario Sechi

Punti fermi su Svevo romanziere,  
e nuove domande sul moderno e sul modernismo

Pur essendo composto da una raccolta di saggi, nati ciascuno da una diversa occasione, il libro di Massimiliano Tortora ambisce a una sua strutturata organicità. Leggendolo secondo l'ordine delle pagine e dei capitoli, non ci troviamo di fronte a una progressione graduale del discorso critico, né a un reiterato esercizio di focalizzazioni testuali, ma piuttosto a un insieme ben organizzato di oggetti, testi e temi, su cui si sviluppano argomentate verifiche, convergenti sulla dimostrazione di un assunto fondamentale, vale a dire l'afferenza piena e definitiva di Svevo al canone del modernismo europeo. Lo dimostra anche l'indice, che colloca al centro, quasi in posizione di cerniera (con ciò interrompendo la sequenza cronologica delle opere dell'autore via via prese in esame), un capitolo cruciale di storia della critica sveviana, nel saggio dedicato agli scritti di Giacomo Debenedetti, dove la riflessione sul modernismo come categoria generale del pensiero e della letteratura del primo Novecento appare compiutamente dispiegata.

Quel «romanzo solo», concepito e scritto da Svevo nel corso della sua carriera, Tortora lo insegue nelle sue tre scansioni fondamentali, *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zenò*, avendo però fissato la sua premessa e i suoi esiti ben al di qua e al di là di esse, partendo dalla prima importante prova d'esordio, l'esperimento novellistico de *L'assassinio di via Belpoggio*, e approdando alla fase terminale delle *Continuazioni*, punto di fuga, per così dire, della intera vocazione narrativa dello scrittore. Per garantire la compattezza del suo oggetto, il volume taglia fuori il teatro e le scritture private di Ettore, con ciò incanalando nel solco del genere o modo (narrazione lunga e narrazione breve) il percorso fondamentale della scrittura sveviana, e individuandovi le prove certe della sua interna coerenza. Molti e rilevanti sono i riferimenti teorici di volta in volta evocati e messi in campo, sia quelli che appartengono alla consolidata formazione dell'autore, innanzitutto Darwin e Marx (più in secondo piano Schopenhauer, e anche Freud, ma su Freud ritorneremo più avanti), sia quelli che occorrono per inquadrare e accompagnare lo specifico rilievo del suo itinerario nella cultura europea del primo Novecento. Tra questi, Lukács come teorico del «realismo critico», punto di tenuta e di ripresa della tradizione narrativa del romanzo borghese nel serrato confronto con la minaccia di «distruzione della ragione» prodotta dalla crisi (questo modello fu da lui ravvisato innanzitutto nell'opera di Thomas Mann); e poi Simmel e Sartre, in particolari momenti e aspetti della loro speculazione, come portatori entrambi di una critica radicale della modernità, in chiave per così dire esistenzialista, che tuttavia non chiude mai a una

riparazione della frattura epistemologica novecentesca: o attraverso il riconoscimento della «dicotomia inconciliabile che costituisce il soggetto», o col richiamo di sapore kantiano alla residuale responsabilità del singolo nel processo di dissoluzione dell'etica borghese prodotto dall'avvento del capitalismo finanziario. Non mancano altri appoggi forse più suggestivi, come Weber o Husserl, Adorno, Zambrano e Ricoeur, la cui congruenza al caso Svevo appare più problematica, ma di una problematicità non priva di stimoli.

Ma nel complesso, si ricava dalla rete teorico-filosofica tessuta nel libro l'impressione di una cornice, di un solido e riconoscibile contesto, che dovrebbe ingranare con l'evoluzione della vicenda prettamente letteraria, e in particolare con la storia del romanzo italiano ed europeo, che Tortora più sommariamente richiama senza ritornare ancora (e fa bene) sulle ricognizioni di piste intertestuali e di filiazioni dirette. È doveroso a questo punto sottolineare l'efficacia del metodo che egli segue nel circoscrivere e mettere a fuoco il procedimento dell'interpretazione, con esiti spesso assai convincenti e originali, movendosi con disinvoltura entro una linea di studi ormai ricchissima e frastagliata. Mi riferisco agli spostamenti di visuale che egli propone, sia nel caso dell'*Assassinio*, sia nel caso del finale di *Senilità*, sia nel puntuale affondo sulla incerta ma avvertita etica di Zeno commerciante (a confronto con quella proto-borghese dei *Malavoglia*), sia infine nella perlustrazione del diarismo narrativo che dall'VIII capitolo della *Coscienza* si dirama verso l'«arcipelago» delle *Continuazioni*, a segnare l'ultimo limite invalicabile di una scrittura cercante e mai arresa al non senso del vivere umano.

Con tenacia e con discrezione Tortora sposta lo sguardo verso quelli che a lui sembrano i più significativi punti di forza di uno schema di costruzione e di svolgimento della macchina narrativa sostanzialmente estraneo alla prassi naturalista, sebbene non ignaro affatto della sua lezione. L'asse principale è quello della caratterizzazione del personaggio sveviano, sempre radicato in un *milieu*, anzi imbevuto dei modi e delle forme generiche del suo funzionamento sociale (l'assassino Giorgio è un operaio, Alfonso ed Emilio sono impiegati, Zeno è commerciante non praticante o non più praticante, come poi i vegliardi e i vecchioni degli ultimi frammenti), e tuttavia irriducibile ad esso, non tanto per un tratto di psicologica *absence*, quanto piuttosto per una dissociazione strutturale, che lo espone al conflitto, ma ancor più alla impossibile comunicazione con l'altro, con la comunità, col sistema, e all'esilio drammatico nel laboratorio della propria coscienza. Tale dissociazione sarebbe capace di significare pienamente una tipica condizione di passaggio nella dinamica evolutiva delle relazioni sociali, una condizione che si definisce e si riconosce attraverso la ricerca di un equilibrio sempre precario, ma in grado di farsi modello di comportamento e di vita interiore, ben oltre il tempo storico della «rivoluzione culturale» primo-novecentesca. Perché è questa la scommessa del modernismo, nell'accezione in cui esso viene evocato e inteso da Tortora (sulla linea di una riconoscibile e prestigiosa tradizione di studi qual è quella della scuola senese): saper coltivare un problematicismo maturo della narrazione e della scrittura,

nutrito di tutte le più avanzate espressioni del pensiero e della scienza, e perciò potenzialmente in grado di rinnovarsi e risorgere, sin oltre la lunghissima parentesi del postmodernismo e delle più compiute banalizzazioni, ludiche e mediatiche, della prassi artistico-letteraria.

Ma qui torna utile ripartire, per dialogare apertamente con l'autore di questo denso volume, dalle periodizzazioni debenedettiane, cui si riferisce il già citato saggio dedicato alle pagine sveviane del critico torinese. Italo Svevo occupa, come si sa, nel discorso generale di inquadramento del Novecento letterario italiano, cui Debenedetti si dedicò nel corso della sua operosa carriera, una posizione cruciale e a lungo indecisa. Lo ricorda opportunamente Tortora, a lui furono a lungo negati i titoli di appartenenza alla grande stagione del romanzo europeo, quella di Proust di Joyce Kafka Musil, in cui si sarebbe ravvisata la resistenza di un responsabile, stremato ma combattivo umanesimo, intento a indagare la solitudine e la ontologica fragilità dell'uomo moderno. Solamente nelle lezioni universitarie del biennio 1964-65 Svevo fu recuperato per un soffio, e affrancato così dalla pesante tutela dei suoi maestri ottocenteschi, e liberato anche, almeno in parte, dall'ombra di un invischiante autobiografismo.

La prospettiva storico-critica costruita da Debenedetti si arresta, per ragioni oggettive, alla fine degli anni Sessanta del Novecento, e non per caso contempla una forte, allarmata enfattizzazione del fenomeno *nouveau roman*, e più in generale delle neo-avanguardie, fenomeno di grande rilevanza, la cui effettiva parabola si sarebbe però contenuta nell'arco di circa un ventennio. Nella storia del romanzo italiano, per limitarci ad esso, gli anni Settanta e Ottanta furono ricchi non solo di battaglieri proclami e di teorizzazioni di morte del realismo, ma di nuove sperimentazioni che potremmo definire tardo-moderniste, da Volponi a D'Arrigo, da Ottieri a Tabucchi, da Calvino a Pasolini. La caduta nell'«epica dell'esistenza» non si è verificata nei modi di un definitivo collasso dell'istanza etico-razionale della letteratura, ma semmai di un passaggio verso ulteriori e tuttora operanti trasmutazioni della funzione letteratura nella dimensione della realtà virtuale e della realtà aumentata. La sparizione del «personaggio uomo», in quanto la formula debenedettiana sia sostenibile, può essere avvenuta non nel senso di una temuta e pronosticata resa alla datità dell'esperienza, ma piuttosto nel senso di una transizione verso il post-umano. Modernismo e avanguardia sono categorie non intercambiabili né sovrapponibili, la cui utilità e la cui efficacia andrebbero ovviamente riferite alla comprensione di processi e fenomeni via via emergenti, ancora indefiniti. Esse si sono entrambe imposte in area italiana con grande difficoltà e ritardo, soppiantando definitivamente quella di decadentismo, per effetto anche di prospezioni comparatistiche resesi inevitabili in un'epoca come quella contemporanea, caratterizzata da relazioni e interferenze fitte e diffuse tra lingue culture e tradizioni nazionali. E tuttavia, se il concetto di avanguardia rinvia a un ripetibile movimento di opposizione e di cesura (rispetto alla tradizione), quello di modernismo implica piuttosto la fissazione, la difesa di un canone. L'avanguardia, con la sua attenzione prioritaria ai codici

linguistici e formali, ma anche ai mezzi tecnici di espressione e di trasmissione dei messaggi, consente anzi sollecita un continuo scarto di piani della riflessione, verso e oltre la *Masscult*, oltre la gerarchia dei generi così come si è data in epoca moderna, oltre Gutenberg e le forme storiche della scrittura, oltre l'ultimo crinale del nuovo Millennio. Il ricorso alla formula del modernismo, dopo aver finalmente sottratto la letteratura italiana del Novecento alla percezione di una perifericità e di un ritardo secolari (in senso appunto decadentista), può indurre oggi a una pura pratica di giudizi di valore, o a uno sforzo di *repêchage* di altri nomi e di altre opere da annettere alla linea canonica ormai definita, per analogia o derivazione.

Si tratta di punti delicati e controversi della teoria e della storiografia artistico-letteraria, che in ogni caso invogliano a tenere aperte le prospettive possibili quanto incerte della ricerca e della critica. Nel caso di un autore come Svevo (ma lo stesso si potrebbe dire per Kafka, per Joyce, forse non per Proust), non sarebbe utile e produttivo, per comprovarne e valorizzarne ancora l'attualità, allargare lo sguardo oltre l'interna coerenza della forma romanzesca, riconoscere cioè la tensione più ampiamente significativa della vocazione al romanzo, mai attuata mai risolta mai compiuta, né nel duplice «fiasco» dei due libri giovanili né nell'ardito esperimento della *Coscienza*, con i suoi tre o quattro fittizi manoscritti? Molto nettamente, Tortora distingue e separa il memoriale di Zeno dal suo diario finale, ragionando in modo convincente sui mutamenti strutturali e diegetici che intervengono dopo la fine della cura psicanalitica e la sparizione del dottor S. dall'orizzonte stesso dell'auto-analisi del personaggio. Egli ravvisa nel diario la conquista del più alto livello di consapevolezza, con la rinuncia all'invenzione tragi-comica delle «giornate campali» che avrebbero allietato e turbato la sua precedente vita, e con la difficile ricerca di un senso riposto, insito nell'apparente gratuità di una scrittura «interminabile».

Ma si può sostenere realmente che il primo Zeno, quello del memoriale scritto per lo psicanalista, era «un uomo fiducioso dell'Ottocento [...], armato di un bagaglio etico e speculativo abbastanza saldo, in ogni caso indispensabile per avere una visione ordinata della vita»? Tenendo ben presente la finzione dei tre manoscritti, usati per comporre il flusso eterogeneo di cui consiste il romanzo, e mai dimenticando la specialissima modalità di delega al narratore-personaggio, che nell'esperimento dell'«autobiografia di un altro» consente all'Autore di trasgredire le regole della pura regia aprendo squarci di controcanto, vere e proprie lacerazioni del tessuto affabulatorio, è inevitabile riconoscere che lo scetticismo del paziente si respira fin dalla prima pagina, e che le sue memorie e i suoi ricordi sono miscelati con accortissima combinazione di registri e di piani temporali, cosicché, per fare un solo esempio, il capitolo sul fumo già si spinge dall'infanzia fin dentro alla rodatura vita coniugale con Livia. Il presente della scrittura incombe su ogni minimo elemento della vita trascorsa e raccontata, ne stabilisce e ne mette in dubbio la consistenza, creando un diaframma infrangibile che ostacola e confonde il dottor S. così come il lettore.

Le memorie, sapientemente modulate sui toni variati della tragedia esistenziale, del

*Witz*, della novella sentimentale parodizzata e persino del teatro da camera, e organizzate per blocchi tematici almeno in parte non congruenti fra loro, scaturiscono dalle annotazioni delle sedute preliminari accolte nel *Preambolo*, come un flusso continuo che infine si arresta, lasciando inevase la maggior parte delle domande e dei dubbi di chi legge. La genialità della *Coscienza* sta anche nell'abilità dei suoi numerosi cambi di passo, che sfuggono a una logica compositiva di tipo propriamente sperimentale, ma che in fondo escludono anche, a me pare, ogni precisa e concludente finalizzazione. Poiché il finale non sopporta interpretazioni a chiave, né può fungere per così dire da calcolato enigma. C'è qualcosa di casuale nella sua folgorante profezia apocalittica e palingenetica, quasi si trattasse di una postfazione teorica, appuntata lì dall'autore, lasciata a sedimentare oltre la durata della intera narrazione.

E qui torna utile riprendere la questione del nesso strettissimo della *Coscienza* con la teoria psicanalitica di Freud e con la tradizione degli studi di psicologia, psichiatria, sociologia, a cavallo fra i due secoli, che Svevo lungamente frequentò, non per vezzo dilettantistico ma per intuizione sicura del legame imprescindibile che nella tarda modernità si è stretto fra racconto della vita e sua analisi, processi costruttivi e formali dell'affabulazione e scomposizione strutturale degli elementi costituenti e dinamici dell'esperienza umana. Mai più dopo Freud lo scrittore europeo ha potuto ribattere la pista delle narrazioni affidabili, se non per finta, secondo le pratiche divenute dominanti del *pastiche*, mai più la forza dello stile e della parola hanno potuto risarcire la frattura che incrina l'autorevolezza della voce e della penna. In questa prospettiva il tragitto compiuto da Svevo, dall'etica neo-kantiana di Schopenhauer alle filosofie della scienza, alle scienze della vita e della psiche, può esprimere una vitalità dialettica ancora non esaurita, tutt'altro, al cospetto delle più inquietanti manipolazioni di verità che affliggono il nostro tempo, nel solco della biopolitica, del post-umano, della post-realtà.