

# Trame della *Coscienza di Zeno*. Linguaggio letterario e costruzione del referente in Svevo e nel romanzo del Novecento

**Valentino Baldi**

---

1.

Nell'*Idiota* di Dostoevskij c'è una pagina a proposito delle ultime ore di un condannato a morte che leggerò alla stregua di una doppia metonimia: trattandola come modello per una teoria del racconto; interpretandola come la premonizione di un modo narrativo che diverrà dominante in Europa mezzo secolo dopo. Il principe Myškin è nel salotto del generale Epančin, in compagnia di Elisaveta Prokof'evna e delle sue tre figlie. Con interesse misto a scherno, le fanciulle si dilettono ad ascoltare le narrazioni asistematiche, stralunate e frammentarie del principe. Adelaida gli chiede, a un certo punto, di fornirle il soggetto per un quadro, perché è da due anni che non riesce a trovarlo. Il principe ci pensa, non risponde subito, ma inizia uno strano ragionamento che lo porta prima al racconto di un uomo «rimasto in prigione circa dodici anni», e poi a quello di «un tale» condannato a morte e, all'ultimo, graziato:

Si rammentava di tutto con una chiarezza straordinaria e diceva che non avrebbe mai dimenticato uno solo di quei minuti. A una ventina di passi dal patibolo, attorno al quale stavano il popolo e i soldati, avevano piantato tre pali, poiché i condannati erano parecchi. I tre primi li trassero verso i pali, li legarono, li vestirono dell'abito di morte (un lungo camice bianco), e calcarono loro sugli occhi dei bianchi berretti perché non potessero vedere i fucili; poi di fronte a ciascun palo si schierò un drappello di soldati. Il mio conoscente era, per turno, l'ottavo, doveva perciò avanzarsi verso i pali col terzo gruppo. Gli restavano cinque minuti di vita, non di più. Diceva che quei cinque minuti gli erano sembrati un tempo infinito, una immensa ricchezza; gli pareva di dover vivere in quei cinque minuti tante vite, che per il momento non era il caso di pensare all'ultimo istante, di modo che prese ancora varie disposizioni: calcolò il tempo necessario per dire addio ai compagni, e vi destinò un paio di minuti, poi destinò altri due minuti a pensare per l'ultima volta a se stesso, e poi a guardarsi intorno per l'ultima volta. Si ricordava assai bene di aver preso appunto queste tre disposizioni e di aver fatto esattamente

questo calcolo. Egli moriva di ventisette anni, sano e forte; dicendo addio ai compagni si ricordava di aver fatto a uno di loro una domanda piuttosto indifferente e perfino di essersi interessato molto alla risposta.<sup>1</sup>

Le ascoltatrici, che prima lo schernivano capricciosamente, sono rapite, e aspettano una conclusione. Il principe si confonde, continua a parlare di carcerati ed esecuzioni, ed ecco che, improvvisamente, ritorna alla richiesta del soggetto per un quadro:

– Poc’anzi in realtà, – disse rivolto a lei il principe, rianimandosi alquanto (egli pareva animarsi con fiduciosa prontezza), – in realtà ho avuto l’idea, quando mi avete chiesto il soggetto di un quadro, di darvi questo: dipingere il viso di un condannato un minuto prima del colpo di mannaia, quand’egli è ancora in piedi sul patibolo, prima di stendersi sul tavolato.

– Come, il viso? Solo il viso? – domandò Adelaida. – Sarebbe uno strano soggetto, e che quadro ne può venir fuori?

– Non so; perché poi? – insisté il principe con calore. – Poco tempo fa vidi un quadro simile a Basilea. Ho una gran voglia di parlarvene... Un giorno o l’altro ve lo racconterò... mi fece molta impressione.

– Del quadro di Basilea ci parlerete di sicuro, ma dopo! – disse Adelaida. – Adesso spiegatemi che quadro si può cavare da quella esecuzione. Siete capace di rendere la cosa come ve la figurate? Come dunque dipingere quel viso? Così, solo il viso? E che viso poi?

– Fu giusto un minuto prima della morte, – cominciò il principe con gran prontezza, lasciandosi trasportare dal ricordo ed evidentemente dimenticando subito tutto il resto, – proprio il momento che egli, salita la scaletta, aveva appena messo il piede sul patibolo. In quel momento gettò uno sguardo dalla mia parte; io guardai il suo viso e capii tutto... Ma come si fa a raccontar questo? Mi piacerebbe molto, moltissimo che voi lo dipingeste, voi o qualcun altro! Meglio però se foste voi! Già allora pensai che sarebbe stato un quadro utile. Sapete, qui bisogna rappresentare tutto ciò che è accaduto prima, tutto, tutto. [...]

Anche a lui, credo, mentre lo portano là, sembra di dover vivere ancora senza fine. Mi pare che lungo il cammino debba pensare: «C’è ancora molto da vivere, ancora tre vie; ora percorrerò questa, poi rimane ancora quella, poi quell’altra, dove c’è un fornaio, a destra... chissà quando arriveremo al fornaio!». Tutt’intorno gente, grida, chiasso, diecimila facce, diecimila sguardi: bisogna sopportare tutto ciò e, soprattutto, questo pensiero: «Ecco, quelli sono diecimila, e di loro nessuno viene giustiziato, e me mi giustiziano!». Be’, tutto questo è l’antefatto. Una scaletta conduce sul palco; lì, davanti alla scaletta, egli scoppia a piangere, ed era un uomo forte e coraggioso, e un gran malfattore, dicevano. [...]

È strano che i condannati, in quegli ultimi istanti, di rado cadano in deliquio! Al contrario, la testa vive e lavora intensamente, violentemente, con

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

<sup>1</sup> F.M. Dostoevskij, *L’idiota*, trad. it. di A. Polledro, Einaudi, Torino 2014, pp. 62-63.

la violenza di una macchina in moto; io mi figuro che vi martelli dentro una quantità di pensieri estranei, tutti incompiuti, e forse anche buffi, di questo genere: «Ecco, quell'uomo mi guarda, ha un porro sulla fronte; ecco, il boia ha uno dei bottoni inferiori arrugginito...» e intanto si sa e si ricorda tutto; c'è un punto che in nessun modo si può dimenticare, e in deliquio non si può cadere, e tutto gira e turbinia intorno a quel punto. E pensare che così è fino all'ultimo quarto di secondo, quando la testa già è posata sul ceppo, e aspetta, e... sa, e a un tratto sente il ferro scivolare giù, sopra di sé! Questo si sente di sicuro! E io, se fossi là disteso, di proposito cercherei di sentirlo e lo sentirei! È forse questione di un solo decimo di secondo, ma si sente di certo! E figuratevi, c'è tuttora chi sostiene che la testa, quando piomba giù, continua ad aver coscienza, per un secondo forse, di essere stata spiccata – che orrenda coscienza! E se fossero cinque secondi?...<sup>2</sup>

Valentino Baldi

L'impronta autobiografica di queste pagine non deve adombrare la loro portata rivoluzionaria. L'iper-esperienza acquisita dal condannato a morte è un saggio di scrittura modernista, intuizione rafforzata dalla commistione mediale e dalla meta-mimesi: al principe è richiesto il soggetto per un quadro e, nel proporlo, descrive dapprima un altro quadro e poi, senza segnali di soglia, una sua esperienza diretta. Diventa, così, un narratore percorso da un'onniscienza speculativa onnivora, conferitagli dall'identificazione con il condannato: «Sapete, qui bisogna rappresentare tutto ciò che è accaduto prima, tutto, tutto». La diegesi risultante, filtrata dalla prospettiva estrema di chi aspetta l'esecuzione, scardina il realismo attraverso ingrandimenti e rallentamenti. Eventi e oggetti si caricano di dettagli che fanno crollare le gerarchie: un porro, i bottoni arrugginiti occupano la maggior parte dello spazio narrativo, mentre l'Evento, che non scompare, diventa forma, si fa, cioè, prospettiva virtuale da cui il materiale viene filtrato. Il tempo assume una dimensione paradossale, nello sforzo di espandere ogni ora, ogni minuto, ogni secondo: «C'è ancora molto da vivere, ancora tre vie; ora percorrerò questa, poi rimane ancora quella, poi quell'altra, dove c'è un fornaio, a destra... chissà quando arriveremo al fornaio!». È un tempo che, nell'interiorizzazione, mostra le potenzialità dell'infinito, alla stregua del paradosso di Achille che non raggiungerà mai la tartaruga. Questa prospettiva ossimorica in cui la morte già in vita convive con la necessità di posticipare il più possibile l'esecuzione finale conferisce alle pagine di Dostoevskij un andamento di coazione a ripetere: la prospettiva della morte, con cui si apre e chiude la narrazione, viene continuamente allontanata all'interno dello spazio compreso tra inizio e fine, che è lo spazio in cui prende forma la trama. È un esempio notevole, nei termini presentati dal celebre saggio di Lukács, di descrizione opposta all'organizzazione gerarchica della materia tipica della

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 65-67.

narrazione:<sup>3</sup> gli oggetti espansi di Dostoevskij sono particolari che si rendono autonomi attraverso la prospettiva di questa «orrenda coscienza». La morte assunta come prospettiva dal condannato fa esplodere la mimesi, inserendo una postura, un modo, un tono che diverranno costanti nel modernismo letterario. In queste pagine abbiamo ancora delle soglie, siamo ancora, cioè, al di qua dello scarto modernista: c'è una cornice in cui il principe racconta e riflette sugli eventi, c'è un confronto con l'ideologia, c'è il rapporto tra la contingenza e la trascendenza – «Ed ecco che, quando lo assaliva una simile debolezza, il prete in fretta, con rapido gesto e in silenzio, gli accostava il crocifisso alle labbra, una piccola croce d'argento, a quattro bracci e gliel'accostava con frequenza, a ogni istante. E appena la croce gli toccava le labbra, egli apriva gli occhi e pareva rianimarsi per qualche secondo, e le sue gambe camminavano...».<sup>4</sup> In pochi anni la cornice scomparirà, lo vediamo attraverso un unico esempio, tratto dal nostro scrittore più espressionista: «Quando ella fece il nodo al tovagliolo, infilandolo in un anello di metallo dove erano incise le sue iniziali intrecciate, vidi che le unghie, lucentissime, parevano pesare troppo rispetto alle dita».<sup>5</sup> Un lampo, questo, in cui si condensa la disperazione della maestra protagonista di *Un'osteria*. Si potrebbe dire che espansioni, esagerazione dei dettagli, digressioni che virano all'ellissi occupano adesso per intero lo spazio del racconto tozziano: la distonia del personaggio rispetto al contesto è contenuta in quelle unghie «lucentissime», che “qualcuno” considera troppo pesanti «rispetto alle dita». Se, prese in assoluto, le citazioni di Dostoevskij e Tozzi presentano entrambe stili e mimesi modernisti, le differenze emergono quando guardiamo ai testi nel loro insieme, soprattutto nella prospettiva delle loro trame. Il finale del racconto di Tozzi non può sciogliere un intreccio che non si è mai sviluppato, al contrario sembra alludere a una possibilità di senso subito troncata. In Tozzi scompare la cornice che conteneva le riflessioni oscillanti e disordinate del principe Myškin e, alla maniera di Auerbach – lettore di Woolf –, potremmo chiederci per tutto lo spazio di *Un'osteria*: chi parla in questo frammento? Nelle pagine di Dostoevskij il rapporto tra trama e fine, esplicito e radicalizzato, introduce una postura narrativa frammentaria e rivoluzionaria, con la consapevolezza della morte, già stabilita e predisposta nei dettagli, che costringe il condannato all'onniscienza sincronica della non-più-vita, non-ancora-morte.

È proprio in questo spazio liminare, “più/ancora”, che si sviluppa la trama, uno spazio che deve introiettare la sua fine, ma che deve anche

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

3 Cfr. G. Lukács, *Narrare o descrivere?*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Einaudi, Torino 1964, p. 295.

4 Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 67.

5 F. Tozzi, *Un'osteria*, in Id., *Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Mondadori, Milano 1987, pp. 785-786.

estendersi attraverso il differimento. Questa ossimorica convivenza di fine e digressione viene formalizzata da Sartre nella *Nausea*:

“Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari”. Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuol dire che questo tale era assorto, afflitto, a mille miglia da un’avventura, precisamente in quel particolare stato d’animo nel quale si lasciano passare gli avvenimenti senza vederli. Ma la fine è lì presente a trasformare tutto. Per noi questo tipo è già l’eroe della storia. La sua tetraggine, i suoi imbarazzi finanziari sono ben più preziosi dei nostri, sono tutti indorati dalla luce delle passioni future. Ed il racconto prosegue a ritroso: gli istanti hanno cessato d’ammucchiarsi a casaccio gli uni sopra gli altri, sono ghermiti dalla fine della storia che li attira, e ciascuno di essi attira a sua volta l’istante che lo precede: “Annottava, la strada era deserta”. La frase è gettata là, negligenemente, ha un’apparenza superflua, ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un’informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. Ed abbiamo la sensazione che l’eroe ha vissuto tutti i particolari di questa notte come presagi, quelli che erano promesse, cieco e sordo per tutto ciò che non annunciava l’avventura. Dimentichiamo che l’avvenire non c’era ancora; quel tale passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, ed egli non sceglieva.<sup>6</sup>

Le aspettative conferiscono all’atto di lettura una dimensione paranoica: ogni parola non può essere intesa come casuale, ma viene inserita dal lettore in un sistema coatto e coerente – «Per noi questo tipo è già l’eroe della storia» – che, a partire dalla fine, riorganizza «gli istanti».

L’idea di mettere in risalto la trama in una narrativa che sembra poterne fare a meno è nata dal confronto con due modelli teorici. Il primo, forse più inaspettato, è *Mimesis*. Abbiamo tutti in mente le pagine in cui Auerbach presenta, attraverso l’analisi del primo capitolo di *Gita al faro*, le caratteristiche di un nuovo tipo di realismo prodotto attraverso un multiplo rispecchiamento delle coscienze dei personaggi. Fra le conseguenze di questo tipo di scrittura, risalta la nuova posizione dell’autore rispetto alla materia narrata: Woolf non sembra più conoscere, spiega Auerbach, i suoi personaggi, procede per impressioni e ipotesi quasi come se li guardasse dall’esterno. Chi parla?, si chiede Auerbach al cospetto della frase «never did anybody look so sad».<sup>7</sup> La seconda conseguenza riguarda la rappresentazione della realtà esterna, che diventa solo un movente, «anche se non del tutto occasionale»,<sup>8</sup> per i movimenti delle coscienze dei personaggi. Credo che a proposito di quell’inciso – «anche se non del tutto occasionale» – si sia riflettuto poco, soprattutto a causa della sproporzione tra la rappresentazione di un’azione

6 J.-P. Sartre, *La nausea*, trad. it. di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1947, p. 74.

7 Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. 2, p. 314.

8 *Ivi*, p. 325.

«di poca importanza»<sup>9</sup> e la debordante mimesi dei moti interiori su cui si concentra la prima metà del *Calzerotto marrone*. Qualsiasi introduzione al modernismo letterario in lingua inglese dà conto di questa «poca importanza», insistendo su una rivoluzione stilistica che riguarda in particolare le convenzioni formali, l'uso di intrecci deboli, la sfida alla categoria di causa. Le tradizionali forme chiuse non bastano più e il romanzo modernista sfida due capisaldi della fruizione di un testo narrativo: l'identificazione emotiva e la temporanea sospensione dell'incredulità. Di conseguenza ci troviamo davanti a capolavori fragili che, per sopravvivere, hanno bisogno dell'accademia, hanno cioè bisogno, come ha spiegato Moretti, di essere protetti dallo stesso circuito per il quale sembrano nati, in quanto testi che già nella forma richiedono di essere analizzati e interpretati.<sup>10</sup> L'evaporazione della trama, la sua svalutazione come retaggio di una forma d'arte avvertita insieme troppo commerciale ed eccessivamente legata alla narrativa ottocentesca, sembra un fatto che non richiede ulteriori approfondimenti. Da questo punto di vista i romanzi modernisti sarebbero percorsi da uno spirito elitario in cui la sperimentazione sovrasta qualsiasi cura rivolta alla fruibilità. Sono d'accordo solo parzialmente con questa vulgata.

L'altro modello, più prevedibile, è lo studio che Peter Brooks ha dedicato alla trama, in particolare quella dei romanzi ottocenteschi. Brooks fonda la sua riflessione teorica su tre capisaldi: gli studi formalisti e post-strutturalisti; le riflessioni sul genere autobiografico; la psicoanalisi, Freud e Lacan in particolare. La fine come prospettiva fondamentale per iniziare a narrare non è, per Brooks, appannaggio unico dell'autobiografismo, ma riguarda qualsiasi narrazione che fissa, a partire da un momento specifico, una prospettiva che crea, tramite selezione, aspettative. L'idea è ovviamente inoculata da alcune proposte di teoria letteraria, ma anche dalle riflessioni freudiane sulla pulsione di morte in *Al di là del principio di piacere*. «La narrativa conseguente – l'aristotelico “mezzo” – è preservata in uno stato di tensione, come una deviazione prolungata dalla quiescenza della “normalità” – in altre parole, il non-narrabile – fino a che raggiunge la quiescenza terminale della fine».<sup>11</sup> Riflettendo a proposito della logica dell'intreccio narrativo, Brooks ha accostato ai modelli di Propp e Kermode l'esempio di Sartre. *La nausea* e *Le parole* servono a Brooks per concentrarsi su due aspetti nella costruzione della trama romanzesca moderna: la tensione inclusiva e il valore strutturante del finale. Un'altra pagina della *Nausea* ha il merito di riunire entrambe le categorie:

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

9 *Ivi*, p. 312.

10 Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 2003.

11 P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 103.

Le avventure sono nei libri. Naturalmente tutto ciò che si racconta nei libri può accadere davvero, ma non nello stesso modo. Ed è a questo modo ch'io tenevo tanto.

Innanzitutto sarebbe stato necessario che gli inizi fossero stati veri inizi. Ahimè! Come vedo bene, adesso, quello che avrei voluto! Veri inizi, che sorgessero d'improvviso come uno squillo di tromba, come le prime note di un'aria di jazz, che troncassero la noia, che consolidassero la durata; avrei voluto di quelle sere, tra le altre, di cui in seguito si dice: "Era una sera di maggio, passeggiavo". Una passeggiata, la luna s'è appena levata, si è oziosi, sfaccendati, un po' vuoti. E poi, d'un tratto, si pensa: "È capitato qualcosa". Una cosa qualsiasi: un leggero scricchiolio nell'ombra, una sagoma leggera che traversa la strada. Ma questo tenue avvenimento non è come gli altri: si vede subito che precede una grande forma il cui profilo si perde nella nebbia, e allora diciamo: "Sta per cominciare qualcosa".

Qualcosa comincia per finire: l'avventura non si lascia mettere appendici, non acquista significato che con la sua morte. e verso questa morte, che magari sarà anche la mia, io sono trasportato senza ritorno. Ogni istante compare soltanto per condurre quelli che seguono. Ad ogni istante io tengo con tutto il cuore: so che è unico, insostituibile – e tuttavia non farò un gesto per impedirgli di annullarsi. [...]

Sì, è questo che io volevo – ahimè, è questo che voglio ancora. Mi procura tanta gioia una negra che canta, quale colmo di felicità non raggiungerei se fosse la mia vita stessa a formare la materia della melodia!

L'idea è sempre lì, l'innominabile. Attende, pacificamente. Adesso sembra che dica: "Davvero? Era questo che volevi? Ebbene, è precisamente questo che non hai mai avuto (ricordati: ingannavi te stesso con delle parole, tu chiamavi avventure falsi splendori di viaggio, amori di prostitute, risse, paccottiglie) ed è questo che non avrai mai – né tu né alcun altro".

Ma perché? Perché?<sup>12</sup>

La distinzione tra vita e letteratura posta dal narratore è significativa per il genere autobiografico, non a caso è la stessa tensione onnicomprensiva che ossessiona, sempre per Brooks, il Rousseau delle *Confessioni*. Nella *Nausea* assistiamo a un intreccio in cui si dispiega il nulla della noia, anche se, nelle rammemorazioni e nelle aspettative del protagonista, resta la nostalgia dell'avventura. Nei diari di Roquentin è possibile ritrovare il desiderio per l'avventura come ricordo superato a cui il narratore non smette di aspirare, per quanto paradossalmente. L'avventura è tipica dei libri perché si può raccontare solo retrospettivamente, selezionando e organizzando, in una illusione di durata, gli istanti significativi. E questi istanti riuniscono il paradosso di essere unici e di esistere solo per precedere quelli che seguiranno. Ma nel brano ritroviamo anche la costante che seguiremo in questo lavo-

12 Sartre, *La nausea*, cit., pp. 71-72.

ro: il rapporto tra parole e vita, la necessità impossibile di tradurre «l'innominabile», di ritagliare attraverso una forma imperfetta – «melodia» – quel gorgo caotico, insensato e noioso che è la vita. Un inganno, dunque, che qualsiasi elaborazione di intreccio porta con sé. Ed è per questo che trama e linguaggio verranno affrontati, in questo saggio, attraverso una prospettiva che prima li metterà in parallelo e, in seguito, li farà convergere.

Qualsiasi costruzione di una trama porta con sé il marchio della fine, che è la prospettiva che segna qualsiasi inizio, come il significato nuovo che si produce davanti alla morte per il condannato di Dostoevskij. È possibile che anche Lacan avesse in mente Sartre – autore variamente citato nei *Seminari* – quando, a proposito delle caratteristiche della catena del significante, insiste sul valore gnoseologico del momento finale: in una serie di significanti, il significato si trasmette soltanto quando l'ultima parola viene scritta, o pronunciata.<sup>13</sup> È così che l'ultimo significante di una frase agisce retroattivamente, dopo il punto, su tutta la catena, azionando un ritorno indietro che produce il significato. Questo contro-balzo, comune a Sartre e Lacan, è lo stesso movimento che coinvolge qualsiasi chiusura di intreccio romanzesco e che l'atto della ri-lettura rende esplicito: rileggendo la storia di Emma Bovary consapevoli della sua morte possiamo ri-apprezzare l'intreccio, composto da istanti interconnessi che portano invariabilmente a un determinato finale. «Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari»: la causalità è immanente all'atto del narrare, ne costituisce la traccia segreta, tanto più sorprendente quando riesce a collegare istanti lontani ed eterogenei.

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

13 «Un discorso non ha soltanto una materia, una tessitura, ma richiede del tempo, ha una dimensione temporale, uno spessore. Non possiamo assolutamente accontentarci di un presente istantaneo. Tutta la nostra esperienza va in direzione contraria, e anche tutto quello che abbiamo detto. Basta considerare l'esperienza della parola. Ad esempio, se inizio una frase, ne capirete il senso solo quando l'avrò finita. È assolutamente necessario – è la definizione della frase – che io abbia pronunciato l'ultima parola per comprendere dove sta la prima. Ecco l'esempio più tangibile di quello che potremmo chiamare l'azione *nachträglich* del significante. Che è poi quel che vi mostro continuamente nel testo dell'esperienza analitica stessa, su una scala infinitamente più vasta, quando si tratta della storia del passato» (J. Lacan, *Il seminario V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, a cura di A. di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004, p. 11). In apertura di seminario, Lacan rimanda all'articolo *L'istanza della lettera nell'inconscio* come riferimento fondamentale per accedere alle sue categorie. Segnalo la prossimità tra le riflessioni di Sartre a proposito della catena degli istanti (diacronia) che convive con la loro insostituibilità (sincronia) – «Ogni istante compare soltanto per condurre quelli che seguono. Ad ogni istante io tengo con tutto il cuore: so che è unico, insostituibile – e tuttavia non farò un gesto per impedirgli di annullarsi» – con le parole di Lacan in quel saggio a proposito del rapporto tra significante e significato: «il significante per sua natura anticipa sempre il senso, dispiegando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione. [...] Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento» (J. Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in Id., *Scritti*, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, vol. I, pp. 496-497).



## 2.

Nei *Frammenti* di Svevo<sup>14</sup> ritroviamo una riflessione sul rapporto tra avvenimenti e rammemorazione che si dimostra in linea con queste note teoriche. Il brano, non datato, si collega all'*Avvenire dei ricordi* e all'ultima stagione narrativa dello scrittore:<sup>15</sup>

Un avvenimento è sempre grezzo, disordinato, stonato. La persona più cara sta morendo e nello stesso tempo si sente il gridio scomposto che sale dalla strada. Ciò diverrà musica intonata, grave, dolorosa nel ricordo. Ma l'associazione casuale quando succede stride, offende. Nel ricordo quel dato gridio scomposto rievocerà il dolore della morte e diverrà esso stesso doloroso perché non è più un gridio scomposto. Nel ricordo divenne una parte del canto alto che ci ammazzò o ci educò. Ma l'avvenimento in se stesso non subito svela la sua estetica. Tutto il nostro mondo meno quello del pensiero è molto difettoso. Guardate a soli 100 passi di distanza un fabbro che batte l'incudine. Vedete la percossa e solo parecchi istanti appresso ne sentite il suono. È una macchina disorganizzata in qualche parte questo mondo di percosse e di suoni. Il ricordo corregge. Tutto esso fa dolcemente fondere. Ma poi l'avvenimento è tanto poco in me come un pezzo di carne che ingoiati e che sta avvicinandosi all'esofago. (RSA, p. 772)

La distanza che separa Sartre da Svevo è annullata. L'immagine scomposta del fabbro che batte sull'incudine, e quella fisiologica della carne digerita, sono pezzi grezzi, disordinati e stonati, che nel ricordo si fanno «musica intonata». Ritorrerò più avanti su questo parallelo tra musica e scrittura, ma il brano mostra tutte le sue potenzialità ermeneutiche in relazione a un aneddoto che leggiamo nel *Diario*, il 19 gennaio 1905. Vi si descrive la vita di un «grande uomo d'affari» la cui prosperità è motivata dall'intensissima attività lavorativa. È evidente che l'uomo dell'apologo rappresenti (anche) uno Svevo che in quegli anni si sente quasi completamente annullato dall'impiegato Schmitz: «l'uomo in lui non trovò altra espressione di vitalità che nell'immaginare continuamente nuovi mezzi per accumulare denari» (RSA, p. 738). È al funerale di un comune amico che Svevo lo ode parlare, per la prima volta, «di qualche cosa che non fossero affari». Ed è un pensiero ossessivo di morte che emerge dalla confessione. Un pensiero prima allontanato – «Devo confessare ch'io sono un uomo felice perché fuori di quel dolore non ne ho altri e quel pensiero occupa nella mia giornata uno spazio molto ma molto ristretto» –, ma poi riaffermato come prospettiva onnicomprensiva:

14 Le opere di Svevo sono citate da *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, che comprende *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, d'ora in poi *RC*; *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, d'ora in poi *RSA*; *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, d'ora in poi *TS*.

15 Cfr. C. Bertoni, *Apparato genetico e note*, in *RSA*, p. 1436.

Quando siedo a tavola accanto a mia moglie, vedo subito me e lei morta. La guardo pieno di compassione per me e per lei ed essa ha sempre creduto che fossero fatti così i miei sguardi d'amore. Dio mio! Io non ebbi mai tanto tempo per amare. Ma per pensare alla morte, sì! [...] Quando mi stendo nel mio letto che con la mia attività riuscii a rendere sempre più sontuoso, io provo sempre come le mie membra si comporranno nell'ultimo sonno. Resto stupito di vedere tutta la gente andare ad un funerale con le faccie composte a tristezza. Io credo di aver sempre la stessa faccia. Io anzi ho il sentimento di prendere parte al mio stesso funerale. Non è una cosa molto allegra, ma si vive e si lavora tuttavia. (*RSA*, pp. 738-739)

Gli affari diventano un esorcismo di questo pensiero ossessivo: «Gli affari invece perseguitano chi li fa senza sosta» (*RSA*, p. 739). Una distrazione che ritroviamo nella *Coscienza di Zeno*, quando il protagonista, dopo la morte di Guido, si dedica ai giochi di borsa che gli permetteranno di riacquisire il patrimonio perduto. La scrittura, per Svevo che non sa trasformarsi completamente in Schmitz, assolve lo stesso compito dilatorio, ma la morte figura comunque come termine di riferimento assoluto. E i diari dello scrittore sono disseminati di immagini mortifere: «Fra gli uomini e gli animali vivi c'è una grande differenza se non altro che gli uni sono i proprietari e gli altri la proprietà. Quando capita la morte il rapporto si capovolge: Gli uni sono orridi, gli altri talvolta prelibati» (*RSA*, p. 783). Questa prospettiva di morte, ben presente a qualsiasi lettore delle prose non letterarie di Svevo, si innesta nella struttura della trama della *Coscienza*, a partire dalla scelta di iniziare il romanzo dalla sua pagina definitiva – la «Prefazione» del Dottor S. – per confluire in una distruzione apocalittica che annulla qualsiasi forma di vita.

*La coscienza di Zeno* si apre, dunque, su una prospettiva mortifera che, alla maniera di Sartre, prende parola a eventi conclusi: la pagina firmata dal Dottor S. è il suggello di un percorso di vita, memoria, racconto e introduce una «logica della contraddizione»<sup>16</sup> che impiegherò per studiare la costruzione della trama, la mimesi e lo statuto del finzionale. Per ora, notiamo che l'inversione tra inizio e fine manifesta la volontà di insistere sul momento gnoseologico, mettendo allo stesso tempo in mostra i meccanismi con cui è costruito il romanzo. Brooks direbbe che si tratta di un esempio di *plotting*: momenti pregnanti in cui il lettore è messo davanti all'elaborazione stessa della trama ed è dunque chiamato direttamente in causa dall'autore – e, incidentalmente, anche dai narratori. Nell'inversione unita al *plotting* possiamo leggere, allora, quella messa in mostra dei meccanismi narrativi che corrisponde allo strappo nel cielo di carta di cui parla Anselmo Paleari nel *Fu Mattia Pascal*. Ma, lasciata così, si tratta di una rifles-

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

16 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1986, p. 35.

sione incompleta e parziale per due motivi: non tiene in considerazione la dichiarazione dell'unicità dell'esperienza del protagonista; ignora una parte delle strategie retoriche con cui questo incipit è costruito. Nel chiamare direttamente in causa i propri lettori, il Dottor S. esplicita il proprio ruolo di narratore (editore, più precisamente), mettendo in essere il più classico espediente finzionale del romanzo moderno: il *topos* del "manoscritto ritrovato", che ha il compito di innescare un effetto di reale già a partire dai romanzi settecenteschi.<sup>17</sup> La celebre postilla finale che denuncia l'inattendibilità del memoriale di Zeno – «delle tante verità e bugie ch'egli ha quì accumulate!...» (RC, p. 625) – si trova, con variazioni, già nei *Viaggi di Gulliver*. Swift apre il romanzo attraverso un dialogo a distanza tra l'editore che ha pubblicato i diari del protagonista – *L'editore al lettore* –, e una risposta in forma di lettera di Gulliver – *Lettera del Capitano Gulliver a suo cugino Richard Sympson* – che lamenta le imprecisioni, gli emendamenti, i tagli e le alterazioni dell'editore al suo manoscritto originale, andato perduto durante la stampa: «Spero che siate pronto a riconoscere pubblicamente, ogni qual volta ne siate richiesto, di avermi spinto, con le vostre continue e ostinate insistenze, a lasciar pubblicare un resoconto dei miei viaggi, tirato già alla buona e assai scorretto [...] non ricordo di avervi dato facoltà di consentire che qualche cosa ne fosse tolta e, tanto meno, che qualche cosa vi fosse inserita».<sup>18</sup> La contraddizione sottesa alla prima pagina della *Coscienza* crea un primo regime confusivo, per cui il lettore è avvertito della finzionalità, ma è contemporaneamente chiamato a leggere il romanzo rincuorato da una strategia di cui ha fatto esperienza come lettore di opere narrative di secoli passati. L'esaltazione dell'unicità del caso Zeno è un indizio ancora più clamoroso dell'importanza della trama: Svevo chiude la «Prefazione» del Dottor S. con una esplicita figura di reticenza più allusione, così singolare perché contraddice sul nascere un racconto che dovrebbe essere anche una confessione dell'anima. Dunque denuncia di inattendibilità, ma anche mossa narrativa che sfida il lettore a leggere la trama, le trame, del testo come un interprete: in psicoanalisi, si direbbe a leggere di traverso, di lato, indirettamente, sorpendendo i personaggi nei momenti di disattenzione. È quello che suggeriva Tozzi in *Come leggo io*: «Se leggessi il libro di seguito, io non avrei modo di giudicare quanto i personaggi "sono fatti bene". | Io li devo interrompere, li devo pi-

17 Ha riflettuto sul significato simbolico della «Prefazione» della *Coscienza*, in parallelo con gli incipit di *Una vita* (una lettera) e *Senilità* («un progetto erotico-pedagogico»), Leone de Castris: l'«avventura reale» degli eroi sveviani «e il contesto oggettivo in cui la vivono, si collocano in uno spazio rappresentativo che alla fine sempre ne travalica i termini immediati: trascrivendoli, per quanto banali o insignificanti, in una conclusione che li dota di significati più ampi, di attesa, o almeno di solennità», A. Leone de Castris, *Il Decadentismo italiano. Svevo, Pirandello, D'Annunzio*, Laterza, Bari 1989, p. 71.

18 J. Swift, *I viaggi di Gulliver in vari paesi lontani del mondo*, trad. it. di U. Dèttore, Rizzoli, Milano 1993, p. 31.

gliare alla rovescia, quando meno se l'aspettano; e, soprattutto, non lasciarmi dominare dalla lettura di quel che essi dicono». <sup>19</sup> Una lezione di metodo preziosa per leggere l'operazione che Svevo compie nello spazio del suo romanzo: la creazione di due trame, una che corrisponde all'intreccio che dà forma alla sostanza di contenuto *Coscienza di Zenò*; l'altra – trama sprofondata, indicibile, rimossa – che quella prima denuncia – «bugie» – lascia intravedere in maniera fantasmatica. Come il fantasma del padre di Amleto, che racconta al figlio una storia alternativa alle finzioni di Claudio, della regina e della loro trama. Un fantasma che riemergerà, nel romanzo, grazie al Dottor S., testimone (e aiutante di Zenò) ben più attendibile di quanto finora ipotizzato.

### 3.

La favola *Rapporti difficili* consente di entrare compiutamente in argomento, perché, a dispetto della sua brevità, condensa i problemi e la prospettiva presenti in questo lavoro. Si racconta di un uomo, un vecchio, che trascorre il suo tempo seduto in balcone a osservare due rondini che costruiscono il nido. La sua tristezza è attenuata dagli animali, che compiono gesti instancabili, automatici e dunque vitali. Il vecchio tenta subito di decifrare i sistemi di comunicazione delle rondini: studia il movimento e i diversi trilli che emettono. La favola mette in scena, così, il processo di comunicazione linguistica attraverso l'elaborazione di segni: «Non appena egli usciva sul terrazzino l'uccellino abbandonava il suo posto d'osservazione sulla sporgenza del muro, e, spiccando il volo, emetteva il suo bisillabo grido d'allarme. [...] Il grido d'allarme era un ordine alla femina che obbediva subito celandosi nel nido» (*RSA*, p. 664). I significanti – il grido bisillabo, i movimenti del volo – sono associati a un significato che è arbitrario perché definito dall'uomo, e comunicato al lettore attraverso l'ulteriore filtro del narratore onnisciente. È dopo avere acquisito i segni che l'uomo prova a comunicare, e lo fa attraverso gli stessi significanti: fischi e movimenti. Ovviamente la comunicazione è viziata dalla sola prospettiva possibile di conferimento di senso, quella dell'uomo, e i tentativi di rassicurazione alle rondini sono fallimentari. Alla nascita dei rondinini, l'uomo continua a occuparsi di loro e del loro linguaggio. Sembra quasi che la diffidenza degli animali stia per crollare, ma una notte l'uomo «sognò il compimento del suo desiderio»: «Fu dapprima una fantasia magnifica! S'intendeva con le rondinelle in un linguaggio di cui poi non ricordò più nulla. Era quel linguaggio tanto musicale che sonava come un canto a chi non lo sapeva. Ed egli raccontava alle rondinelle l'ammirazione e l'affetto

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zenò*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

<sup>19</sup> Tozzi, *Opere*, cit., p. 1324.

che loro portava» (RSA, p. 666). Il sogno «volse all'incubo» quando le giovani rondini, ormai conquistate alla fiducia dell'uomo, si poggiano nel grembo di altri uomini che gli torcono il collo per divertimento. L'uomo, disperato, urla: «No! Diffidate! Non sono come me! Sono bestie malvagie» (RSA, p. 666). Risvegliato dall'orrore, l'uomo si accorge che lo stabile in cui abita sta bruciando. Pensa di salvare le rondini prima di lasciare la casa, soprattutto i rondinini che non potevano ancora volare, ed ecco il finale:

Quando videro comparire sul terrazzino l'animale la cui vicinanza aveva inquietato il loro amore e il loro lavoro, perdettero ogni speranza e, con un ultimo grido di terrore, svanirono nello spazio verso l'aere puro. Quel grido, certo, significava: – Ecco l'assassino! (RSA, 667)

Valentino Baldi

Il darwinismo sembra la traccia tematica principale attorno cui si svolge questa favola: l'animalità e l'umanità; la bestialità degli uomini e la naturale vivacità degli animali; l'incompatibilità tra felicità e riflessione.<sup>20</sup> Ma ci sono due aspetti formali che conferiscono alla favola una valenza metonimica. Il primo è costituito dalla prospettiva narrante disseminata di errori, talvolta grossolani. Il secondo riguarda la costituzione della trama, tutta incentrata sul rapporto tra linguaggio e rappresentazione. Il narratore, all'inizio, è un personaggio che guarda da lontano il vecchio e il suo balcone: «Una corte chiusa dall'altissimo vecchio fabbricato. Al terzo piano un terrazzino sporge fuori di posto e di linea e dalla sua ringhiera pende intristita una pianta arrampicante. Probabilmente quel luogo fu abitato da qualcuno che amava le piante e che partì o neglige di curare la vita ch'egli provocò in quel luogo disadatto» (RSA, p. 662). «Probabilmente», «che partì o neglige» sono ipotesi espresse da un narratore esterno, un vicino di casa ad esempio, che si limita a osservare il balcone e il vecchio. Conferma questa impressione il paragrafo successivo: «Per molte ore al giorno, v'è sul terrazzo un uomo seduto su una seggiola, un libro in mano. Ha le tempie grigie e l'aspetto triste. Ebbe anche gli occhi rossi nei giorni passati; ora non piange più. Non fu distratto dal suo dolore né dal libro né dal piccolo lembo di cielo che gli è concesso. È incantato ad osservare la vita in un piccolo nido di rondini sotto il tetto» (RSA, p. 662). Ma, a un tratto e senza mediazione, il narratore diventa onnisciente. La successione dei tempi verbali è investita dallo stesso errore di coerenza logica, perché, se il presente con cui si apre la favola è in armonia con il primo passato remoto – «quel luogo fu abitato da qualcuno» –, nel secondo paragrafo l'ordine della *consecutio* salta: «ha le tempie grigie»; «Ebbe anche gli occhi rossi»; «non fu distratto»; «È incantato»; «Le rondini portarono»; «Capitarono inaspettate»; «l'uomo le vide venire»; «si profilò il nido». L'apparizione delle rondini muta sia la scelta dei tempi verbali che la prospettiva: la favola, da questo momento, seguirà i modi dell'onniscienza, con

20 Cfr. M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1975, p. 136.

i tempi verbali al passato remoto più inseriti di imperfetto. Quelle che erano solo ipotesi sul dolore del vecchio – «Ha [...] l'aspetto triste»; «ora non piange più» – diventano certezza nella nuova prospettiva in cui si svolge la trama: «E all'uomo triste la cosa parve nuova. Egli sapeva che il pensiero umano con sforzo faticoso aveva scoperto che l'amore non era altro che la volontà di riprodursi» (RSA, p. 662). Il “secondo narratore” si impossessa dei dati iniziali, elencati in modo apparentemente casuale, e inizia a raccontare in un'altra prospettiva la storia. È così che la trama diventa anche un testo sul linguaggio e sui principi della comunicazione. Il rapporto tra enunciazione e ricezione è soggetto alla sovrapposizione di tre sguardi diversi, tutti segnati da uno scarto: lo sguardo del narratore generale, che passa da esterno a onnisciente e che alterna biologia e filosofia; lo sguardo dell'uomo rivolto alle rondini, dal basso verso l'alto; gli sguardi, dall'alto al basso, delle rondini – femmina, maschio, i rondinini – rivolti all'uomo. Questi tre vettori comportano sempre una dose di traduzione sbagliata o limitata: la prospettiva esterna iniziale sta a denunciare l'operazione fittizia insita nell'onniscienza, ne mostra l'inattendibilità fondata su una forzatura delle intuizioni dell'osservatore; l'uomo prova ad acquisire e utilizzare il linguaggio delle rondini, ma, per quanto a sua volta osservatore raffinato e attento, finisce per coincidere col narratore onnisciente che si appropria di una comunicazione di cui non condivide il codice e che soggettivizza; le rondini osservano continuamente l'uomo: «Nella sua testina nera gli occhi si indovinavano solo per un lieve luccichio ma si capiva che lo guardavano intenti. E l'uomo fantasticò ch'essa studiasse a quale razza di uomini egli appartenesse: A quella che amava e proteggeva gli uccellini o a quella che li perseguitava e ne distruggeva i nidi? Quale sforzo per quella piccola mente il tentativo d'indovinare la funzione dell'uomo dal suo aspetto!» (RSA, p. 665). A questi tre piani di comunicazione, con due codici differenti, si sovrappone un quarto, che introduce un nuovo codice: il sogno. L'evento onirico che anticipa la chiusura del racconto condensa i livelli precedenti: è una svolta nella diegesi; costituisce il punto più alto dell'onniscienza, ma anche la sua fine, visto che presenta un testo che richiede un'interpretazione al di là dell'enunciazione del narratore; ripresenta la questione del linguaggio: «S'intendeva con le rondinelle in un linguaggio di cui poi non ricordò più nulla. Era quel linguaggio tanto musicale che sonava come un canto a chi non lo sapeva. Ed egli raccontava alle rondinelle l'ammirazione e l'affetto che loro portava» (RSA p. 666). La musica come codice di comunicazione umano/animale compare anche prima del sogno, con l'uomo che fischieta «le arie più dolci e più pensate: Beethoven e Wagner» (RSA p. 664). Nel sogno, però, assume la dimensione di puro significante, compreso dall'uomo e dalle rondini alla maniera di quei sogni di conoscenza di cui Freud parla nel capitolo *Prestazioni intellettuali dell'Interpretazione dei sogni*. E il sogno si pone in una zona di compromesso tra psicoanalisi – il desiderio di comunicare con le rondini convive con quel-

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

lo di vederle stritolate dalle «bestie malvagie» – e funzione premonitrice, visto che anticipa (e forse è già influenzato da) eventi nefasti. Il finale, tragico e beffardo, diventa un sintagma così inficiato dalle scelte stilistiche precedenti che precipita il lettore in una dimensione di indecidibilità: «Ecco l'assassino» dovrebbe leggersi come una micro-figura di ironia, la cui chiave, da ricercarsi nel contesto, è per sempre smarrita. Quale accezione dare all'affermazione? La domanda è capitale, perché l'epilogo della trama ci costringe a riconsiderare l'intero testo. Rovesciamento, senz'altro, visto che le rondini non hanno mai condiviso il codice di comunicazione in cui è iscritto l'uomo, dunque non l'hanno capito; ma anche conferma, perché quell'uomo è «triste», aggettivo che, per un lettore di Machiavelli come Svevo, non può non veicolare una polisemia che deborda nel campo semantico di cui fanno parte anche le «bestie malvagie». E, come ulteriore conferma, notiamo che, anche nel sogno, è proprio la «bontà» egoisticamente coltivata dall'uomo a condannare gli animali. Nell'indecidibilità del finale e nelle interferenze fra codici diversi sono coinvolti i tre elementi su cui è basato questo lavoro: la trama, la retorica, il rapporto tra linguaggio e referente.

#### 4.

Vorrei concentrarmi su alcuni passaggi della *Coscienza di Zeno* per sviluppare la mia ipotesi teorica sul valore simbolico della trama. Ho selezionato momenti del romanzo in cui emerge più esplicitamente la riflessione logico-linguistica, aspetto che, dichiaro adesso ma spero di dimostrare per esteso, costituisce il più importante insegnamento che Svevo trae dalla psicoanalisi. Si tratta di luoghi caratterizzati da una dimensione meta-narrativa, percorsi, cioè, da quella «funzione di riflessione e di esemplificazione epistemologica»<sup>21</sup> di cui è disseminato il romanzo. Il compito che mi prefiggo è collegare la trama al linguaggio, portando il discorso a interrogarsi sul rapporto tra parole e referente.

Un'investigazione che dovrà, dunque, confrontarsi con la figuralità nel senso più ampio del termine: sia con le micro-figure che, di volta in volta, ritroveremo nei passi testuali scelti, che con un'operazione figurale complessiva, di portata generale e teorica. La retorica della comunicazione e quella desumibile dai testi di Freud, Lacan e Matte Blanco saranno, dunque, declinate in parallelo. Se le teorie di Matte Blanco sono state scarsamente applicate al romanzo di Svevo, Freud e Lacan impongono preliminarmente di confrontarsi con ciò che è stato fatto finora. Consapevole di non poter riassumere, nemmeno in nota, l'insieme di studi a impostazione freudiana e lacaniana sulla *Coscienza*, né di poter adeguatamente rico-

21 E. Zinato, *Narrare per aneddoti cognitivi. Il pensiero simmetrico in Italo Svevo*, in *Raccontare e conoscere. Paradigmi del sapere nelle forme narrative*, a cura di G. Iotti, Pacini, Pisa 2019, p. 170.

noscere l'importanza di molti contributi critici apparsi dal dopoguerra a oggi, vorrei indicare tre limiti generali che, a mio parere, persistono.<sup>22</sup> Per primo, il filologismo assoluto, e mi servo dell'aggettivo nel suo valore etimologico, cioè sciolto da ogni altro contesto, perché non mi riferisco a quegli studi che, opportunamente, hanno fatto il punto sulle effettive conoscenze freudiane (e psicologiche) di Svevo, ma alle impostazioni che ne limitano l'interpretabilità, fondandosi sul fallace corollario per cui l'opera di Svevo sia leggibile solo attraverso i riferimenti che egli stesso possedeva, a prescindere che i nomi siano quelli di Freud, Nietzsche, Darwin o Schopenhauer; da questo punto di vista dovremmo astenerci dall'impiego di categorie neo-retoriche per leggere qualsiasi autore attivo prima della seconda metà del Novecento, il che, ovviamente, sarebbe impensabile. Il secondo limite consiste nel dare per scontato che l'operazione di Svevo possa essere letta, analizzata e interpretata nei termini di una procedura mimetico-retorica tradizionale: non a caso ho aperto il saggio riferendomi all'ultimo capitolo di *Mimesis*, e qui voglio ricordare al lettore l'accumulo di impressioni di stranezza e di mistero che Auerbach sente di condividere mentre commenta *Gita al faro*, come se quel romanzo presentasse qualcosa di destabilizzante, di irriducibile alle categorie con cui si era letta la letteratura fino a quel momento.<sup>23</sup> Voglio dunque fare mia quella stessa sensazione di "stranezza", impiegandola come prospettiva costante, a volte esplicitata, a volte sommersa, di questo saggio. Sono convinto che il caso di Svevo – ma potrei sostituirvi i nomi di Joyce, di Kafka, di Woolf – presenti problematiche effettivamente nuove e che, in modo imperfetto, definiamo "moderniste".<sup>24</sup> Ultimo limite, direi iper-interpretativo, sta in quei tentativi di calare una teoria – freudiana, lacaniana, altra – brutalmente nel testo, e qui mi riferisco in particolare alla lettura di Saccone,<sup>25</sup> che ha giustamente rivolto l'attenzione al valore dell'operazione semiotica di Svevo, ma ha poi forzato la mano, tentando di ritrovare Lacan ovunque e ricadendo,

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

- 22 Segnalo, come riferimenti bibliografici generali su Svevo tra psicologia e psicoanalisi, tre contributi: M. Tortora, *Il punto su Svevo. 1994-2004*, in «Moderna», VI, 2, 2004, (sulla critica letteraria psicoanalitica si veda pp. 170 sgg); S. Carrai, *Trieste, gli anni della psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Carocci, Roma 2019, pp. 81-107; S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Cesati, Firenze 2018.
- 23 «Dalla molteplicità dei soggetti si deduce che si tratta dell'esplorazione di una realtà obiettiva e precisamente qui della "vera" signora Ramsay. Questa, a dir vero, è un mistero e lo resta per principio, ma viene quasi accerchiata dalle varie coscienze (compresa la sua) convergenti su di lei; si tenta di avvicinarla da molte parti – fino al limite concesso alle possibilità umane della coscienza e dell'espressione»; «In modo sorprendente, del tutto insolito in epoche precedenti, il contrasto risalta così fra la breve spanna di tempo dell'azione esteriore e la ricchezza dei fatti interiori comprendenti un mondo intero» (Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. 2, pp. 319-320, 321-322).
- 24 Un paragone tra Svevo e Woolf, via Auerbach, è istituito anche da G. Savelli, *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*, FrancoAngeli, Milano 1998, p. 51.
- 25 Cfr. E. Saccone, *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*, il Mulino, Bologna 1973. Anche Lavagetto impiega categorie lacaniane nel suo *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 155.



paradossalmente, nel primo limite, con cui quest'ultimo sembra stare in rapporto metonimico; se le correzioni a Saccone hanno colto nel segno – «il rischio di far passare la *Coscienza di Zeno* per un'illustrazione delle teorie di Lacan deve essere sembrato grande allo stesso Saccone»<sup>26</sup> – lo hanno fatto spesso tendenziosamente, per riportare, cioè, l'analisi entro il primo limite che ho elencato: il filologismo assoluto.

Il primo episodio di cui mi occupo si trova a cavallo di due capitoli, visto che la citazione di partenza, di lunghezza minima, è all'inizio di «La morte di mio padre»:

15.4.1890 ore 4½. Muore mio padre. U.S. (*RC*, p. 653)

L'evento è introdotto attraverso una *mise en abyme*: Zeno scrive che, in una pagina di «un volume di filosofia positiva dell'Ostwald» (*RC*, p. 653), ritrova una annotazione sulla morte del padre. Lo Zeno narratore anziano segue una traccia grafica del giovane Zeno: la storia e il discorso si appaiano, suggerendo che il rapporto tra linguaggio e referente costituisce il centro propulsivo di questo romanzo. È sul piano del segno grafico, infatti, che Zeno si imbatte nella prima traccia che innesta la rammemorazione. Una traccia racchiusa in una sigla, puro significante, che costringe il lettore a muoversi a ritroso, completando la significazione riferendosi al capitolo precedente: «Per chi non lo sapesse quelle due ultime lettere non significano *United States*, ma ultima sigaretta» (*RC*, p. 653). Dunque numeri, una frase e una sigla: concentriamoci sull'operazione linguistica che Zeno sta proponendo al lettore. Le sigarette, collegate dal narratore a due componenti della nevrosi come la coazione a ripetere e il desiderio parcellizzato, occupano metà dello spazio del capitolo «Il fumo», in cui si chiariscono anche le prime cause che hanno indotto Zeno a rivolgersi ai medici. Nella sua lettura del romanzo, Saccone tocca un punto importante, ma non segue l'intuizione: «è il fatto che la sigaretta è un significante [...] non un'allegoria, o un'immagine di virilità».<sup>27</sup> Lo è, in effetti, ma il discorso di Saccone si sposta sui contenuti e sulla spinta di Zeno di assicurarsi «libertà e costruzione, necessità, ordine, legge: due e non uno».<sup>28</sup> L'intuizione «la sigaretta è un significante» è preziosa, ma sfuma perché dal linguaggio si passa al contenuto e da lì, lacianamente, al desiderio; e nemmeno è precisamente «sigaretta» il significante che interessa a Zeno, così come le dinamiche del desiderio frustrato interessano poco noi, perché il testo ce ne informa, e piuttosto esplicitamente. Zeno spiega che il dottor S. «mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo» (*RC*, p. 628); ben presto emerge il significato veicolato da questo oggetto: «Penso che la sigaretta abbia un gusto più

26 S. Maxia, *Svevo*, Palumbo, Palermo 1975, p. 89.

27 Saccone, *Commento a Zeno*, cit., p. 113.

28 *Ibidem*.

intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento della vittoria su se stesso e la speranza di un prossimo futuro di forza e di salute. Le altre hanno la loro importanza perché accendendole si protesta la propria libertà e il futuro di forza e di salute permane, ma va un po' più lontano» (*RC*, pp. 633-634). Superiamo la dialettica della repressione che convive col represso – «libertà e costrizione» scrive Saccone – per riflettere sul fatto che Zeno attribuisce alla sigaretta un valore che la qualifica e identifica, visto che le sigarette sono, almeno in potenza, oggetti desueti: oggetti, cioè, che possono avere valore in letteratura solo a patto di essere ri-funzionalizzati.<sup>29</sup> Direi, anzi, che tra i prodotti pre- e post- industriali, le sigarette sono l'epitome dell'identico/indifferenziato, esistono in uno spazio temporale limitatissimo e sono indistinguibili. Gli attributi che Zeno associa all'oggetto – «intenso», «speciale» – dipendono dal suo statuto definitivo: la sigaretta deve essere l'ultima per attivare la speranza di libertà e forza. Il nuovo segno che si produce, «U.S.», racchiude la ricerca del piacere interdetto: siamo davanti a un meccanismo di negazione freudiana, con il segno meno sostituito dal significante «U.S.». Possiamo dunque leggere «U.S.» come il segno che si produce per slittamento, un segno che nega la funzione di indistinzione che si attribuisce al desueto oggetto-sigaretta. Zeno ha bisogno di qualificare il fumo, identificarlo e trasformarlo in altro. A ben vedere, è quello che fa fin dall'inizio del capitolo, collocando subito le sigarette su un piano di memorabilia, di archeologia, di ricordo dal sapore di collezionismo: «Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite» (*RC*, p. 628). «U.S.» rimuove completamente l'indistinzione propria dell'oggetto-sigaretta e ci permette di capire che il vero campo su cui misurare la psicoanalisi nel romanzo è quello della logica e del linguaggio. Appena terminata la spiegazione dell'ultima sigaretta, infatti, Zeno espone la sua teoria numerologica. L'operazione è identica a quella che ha prodotto il segno «U.S.», ma un po' più estrema: la connotazione di qualcosa che nasce come puro significante – i numeri che scandiscono per convenzione il calendario – produce nuovi segni trattati come micro-motti di spirito: «Nono giorno del nono mese del 1899»; «Primo giorno del primo mese del 1901»; «Terzo giorno del sesto mese del 1912 ore 24» (*RC*, p. 634). I numeri non sono più astratti, ma diventano segni costruiti dalle associazioni del narratore: le date, come le sigarette, vengono selezionate, poi ordinate e, infine, qualificate secondo un procedimento logico idiosincratico, che Zeno impone al lettore attraverso la tecnica del paradosso. Si tratta di una bizzarria in cui la prosopopea nasconde un animismo che Freud avrebbe de-

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

29 Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015.

finito attraverso la formula “ritorno del superato”, presente nella religione e nella superstizione.<sup>30</sup> Per completare questa operazione di semantizzazione per combinazione, Zeno compie uno scarto tra le prime date riportate, che presentano tutte una peculiarità legata alla ricorrenza dell’identico, e quelle successive, che diventano significative solo in virtù delle sue spiegazioni: «Molte date che trovo notate su libri o quadri preferiti, spiccano per la loro *deformità*. Per esempio il terzo giorno del secondo mese del 1905 ore sei! Ha un suo ritmo quando ci si pensa, perché ogni singola cifra nega la precedente» (*RC*, p. 634, corsivo mio). La trama di tutto il romanzo è formata da simili digressioni tendenziose che ci consentono di ricostruire l’alfabeto nascosto nel linguaggio comune.<sup>31</sup> E impiego la categoria di tendenziosità perché le due operazioni sul fumo e sulle date sono tutt’altro che neutre: le cifre non sono *deformi*, così come non è possibile distinguere una sigaretta da qualsiasi altra, ma i nuovi segni hanno incrinato il rapporto tra linguaggio e referente: «Il linguaggio figurato non parte dal referente (e nemmeno dal suo concetto), ma presuppone invece dei segni già costituiti». <sup>32</sup> Ritorrò alla fine del saggio su questa considerazione del manuale di *Retorica generale*, per ora rilevo che, anni dopo il *Commento*, Saccone ha sostenuto:

Larvati, mascherati, allegorici sono per lui gli oggetti del suo desiderio e della sua passione: nessuno da prendere alla lettera, a cominciare dalle parole: tutte e tutti tropi, come si accorge una volta lui stesso, che dice di muoversi in mezzo a “traslati mastodontici”. Metafore e metonimie, condensazioni e spostamenti (la *Verdichtung* e la *Verschiebung* di Freud) in cui consistono i sintomi che, ripetendosi, fissano l’identità dell’io, costituiscono – per così dire – i segni particolari annotati sulla carta d’identità di Zeno.<sup>33</sup>

30 Sulle combinazioni fra numeri in correlazione con l’onnipotenza dei pensieri, il caso e la superstizione si vedano le riflessioni freudiane nell’ultimo capitolo della *Psicopatologia*: S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, IV. 1900-1905. *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 265-276.

31 Dividendo la sua riflessione sullo stile in quattro categorie – tempo; enfasi; certezza e incertezza; spiegazione e argomentazione – Savelli ha riflettuto sull’ambiguità e sulla retorica della verità nel romanzo. Rilevo un passaggio importante per questo saggio, tratto dall’analisi del dialogo tra Zeno e una sua antica fidanzata, che, nel tempo del discorso, gli domanda perché l’avesse abbandonata senza spiegazioni. Zeno risponde “sinceramente” – «perché non ebbi il tempo necessario a confezionare una bugia» – dichiarando di non ricordarlo più (*RC*, pp. 693-94): «C’è da pensare che la dichiarazione di ignoranza sia [...] parte di un’unica strategia retorica che ha lo scopo di porre, di non risolvere e soprattutto di far fare al lettore l’esperienza dell’interrogazione circa le motivazioni reali del comportamento di Zeno. Con due dettagli, impliciti nella tanto sincera dichiarazione di ignoranza, destinati a rafforzarne gli effetti: che un tempo queste motivazioni egli le conosceva (oppure significa solo che credeva di avere delle motivazioni valide e ora pensa invece non lo siano?) e che dunque ‘da qualche parte ci sono’, smarrite ma almeno in teoria recuperabili; che l’inconsapevolezza del perché delle proprie scelte non è limitato a questo caso, a scusa parziale e insieme generale estensione del campo di pertinenza della retorica della verità» (Savelli, *L’ambiguità necessaria*, cit., p. 42).

32 Gruppo 1, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1976, p. 141.

33 E. Saccone, *Repetita iuvant? Il caso della «Coscienza di Zeno»*, in Id., *Ritorni. La seconda lettura*, Liguori, Napoli 2010, pp. 207-225: p. 221.

Esiste un tipo di figuralità specifica a cui il linguaggio di Zeno fa ricorso in modo più sistematico? E qual è il collegamento tra questa retorica debordante e quella dell'inconscio? Per ora notiamo che le trasformazioni sono avvenute per mezzo di sostituzioni e combinazioni che non hanno cancellato del tutto i segni di partenza: un significante è stato sostituito da un altro – sigaretta che si trasforma in «U.S.» –, oppure un significante puro e astratto quale il numero è stato variamente combinato in modo da essere associato a un significato creato dal narratore. Il capitolo «Il fumo» svela, così, una costruzione linguistica e retorica che il lettore è chiamato a distinguere dal virtuosismo delle associazioni e dai meccanismi della comicità, che hanno invece una ricaduta sui contenuti. È una lingua figurata, non referenziale, fondata su una logica delle emozioni: «L'ultima acquista il suo sapore dal sentimento»; «Certe date erano da me preferite». Metonimie e metafore, dunque: ma, ad essere più precisi, delle strane “metonimie/metafore”. Riconosciamo nelle combinazioni tra i numeri e nella contiguità logica tra «sigaretta» e «U.S.» l'impronta metonimica, ma non possiamo esimerci dal notare che le sostituzioni sono operate da Zeno: solo lui può spiegarci il significato di «U.S.», così come solo lui può selezionare una combinazione di numeri e trovarla *deforme*. Può, Lacan, essere la chiave per capire l'operazione logica, retorica e linguistica di Zeno? Sì, in generale, se pensiamo alla feconda fusione tra retorica, linguistica e concetti psicoanalitici. No, in particolare, se attraverso questi due assi – combinazione e sostituzione – pretendiamo di trovare una chiave che apra, pianamente, il memoriale di Zeno Cosini.

Con un salto logico notevole, segnalato da un nuovo paragrafo dopo uno spazio bianco, Zeno passa dal fumo al desiderio per le donne. Scopriamo che, anche dal punto di vista della trama, «Il fumo» si articola su questi due motivi, che si uniscono nell'episodio finale, ambientato nella clinica del dottor Muli. Auto-rinchiusosi lì per smettere di fumare, Zeno decide di eludere la sorveglianza già la prima sera, spinto dal sospetto paranoico che sua moglie possa tradirlo con il dottor Muli. Lo stratagemma di cui si serve per fuggire condensa fumo e desiderio: fa credere all'anziana infermiera di guardia di essere dotato di una potenza sessuale incredibile non appena fumate dieci sigarette. Può così tornare a casa di corsa, sempre più ossessionato dal pensiero che sua moglie lo stesse tradendo con il bel dottore. Questa alternanza tra fumo e desiderio per le donne si trova, condensata, in numerosi passaggi del *Diario per la fidanzata*. Riporto il primo, del 5 gennaio 1896:

Il mio amico Frizzi è indisposto gravemente e il dr. Zencovich gli disse che tutti i suoi malanni derivano dal fumo. Aggiunse però che non gli proibiva di fumare visto ch'era inutile poiché egli sapeva che sarebbe stata una proibizione vana. Ora io pensai: Quello che non è possibile di fare per il dr. Zencovich, non sarebbe possibile di fare per Livia? Fumai subito una sigaretta per marcare l'ora e feci il proposito ferreo di sacrificare a te, mia Livia, questo vizio. (RSA, pp. 675-676).

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

Abbiamo il fumo, la proibizione, il proposito, il sacrificio, la donna amata e desiderata: un filo, una “tramma”, che intreccia l’ordito su cui Svevo costruirà «Il fumo». Ma non sono i contenuti, né il biografismo, ad interessare, quanto la retorica e la semantica del linguaggio nel romanzo. La coazione a ripetere<sup>34</sup> è fusa con il desiderio interdetto, di cui Zenò fornisce ai medici – e di conseguenza a noi lettori – una definizione in due momenti. Ecco il primo:

Gli raccontai della mia miseria con le donne. Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte! Per istrada la mia agitazione era enorme: come passavano, le donne erano mie. Le squadravo con insolenza per il bisogno di sentirmi brutale. Nel mio pensiero le spogliavo, lasciando loro gli stivaletti, me le recavo nelle braccia e le lasciavo solo quando ero ben certo di conoscerle tutte. (*RC*, p. 636)

A questa spinta onnivora segue la specifica della natura del desiderio, che Zenò avverte come deviante:

Fui sincero come in confessione: La donna a me non piaceva intera, ma... a pezzi! Di tutte amavo i piedini se ben calzati, di molte il collo esile oppure anche poderoso e il seno se lieve, lieve. E continuavo nell’enumerazione di parti anatomiche femminili, ma il dottore m’interruppe: (*RC*, p. 638)

Il feticismo è il perfetto capovolgimento della descrizione del fumo: mentre il segno «U.S.» serviva per qualificare e identificare la sigaretta, le donne vengono inserite in una classe simmetrica che annulla qualsiasi identità – «Le desideravo tutte» –, e in cui le «parti anatomiche» si equivalgono. È un *topos*, questo, che si ritrova in particolare nell’ultimo Svevo. In un frammento diaristico non datato leggiamo «La realtà è quella di una donna, il sogno è la realtà di molte donne, più buone, più dolci, più pronte» (*RSA*, p. 784). Bertoni ha avvicinato questo brano a un passaggio di *Umbertino* e all’opera teatrale *Terzetto spezzato*. In tutti gli esempi, individui e parti che si annullano, un insieme indistinto che viene qualificato assumendo il valore di una singola parte, il tutto guidato dalle emozioni e dalle idiosincrasie del personaggio: Zenò sta parlando attraverso slittamenti – qui sineddotici più che metonimici – che ci appaiono opposti perché generalizzanti – la singola donna che diventa tutte – e particolarizzanti assieme – le parti della donna che «fanno la donna intera» (*RC*, p. 638), ma anche le infinite sigarette che fanno «U.S.». Mentre la retorica della comunicazione si basa su famiglie di figure da distinguere – i tropi dalle figure di pensiero – il romanzo di Svevo interviene sulla lettera e sul significato: non

34 Di «coazione a ripetere» parla Stellardi a proposito dell’ultima sigaretta e «dei tentativi di abbandonare l’amante, gli studi frequentemente interrotti e ripresi, i conati di introduzione nella vita produttiva» (G. Stellardi, *Letteratura e verità: la differenza di Zenò e Gonzalo*, in «Studi e problemi di critica testuale», 38, aprile 1989, pp. 149-166; p. 155).

più sigaretta, ma «U.S.», non più una donna – vedremo tra poco –, ma una sola lettera. Intendo che le figure, in questo romanzo, sembrano spostarsi dalle loro classi, producendo effetti che incrociano metaplasmi e tropi, tropi e figure di pensiero. Per ora si tratta di un'intuizione, ma teniamola da conto per continuare a leggere il romanzo.

## 5.

Mi sposto sul secondo episodio che ho deciso di mettere al centro di questa analisi.<sup>35</sup> È l'aneddoto del «gatto inglese», che porta tracce dell'esperienza lavorativa di Svevo in Inghilterra di cui troviamo menzione nel *Profilo autobiografico*, nel *Soggiorno londinese* e in vari saggi e articoli, in particolare *Uomini e cose in un distretto di Londra*. Ci troviamo nel salotto dei Malfenti, con Zeno che sta auto-sabotando il suo corteggiamento, almeno quello rivolto alla bella Ada. È proprio lei che introduce l'argomento, visto che è appena rientrata dall'Inghilterra, dove aveva trascorso qualche settimana per accompagnare Giovanni in viaggio d'affari: Ada ammira la cultura e l'intraprendenza delle donne inglesi, che «erano tutt'altra cosa che da noi» (*RC*, p. 700). Zeno, che invece nutre «uno speciale odio per la perfida Albione» (*RC*, p. 700), decide di rovesciare il resoconto ammirato della donna e lo fa attraverso un motto di spirito:

Descrissi alle fanciulle il sentimento poco gradevole che mi veniva dal soggiorno in mezzo a nemici. Avrei però resistito e sopportata l'Inghilterra per quei sei mesi che mio padre e l'Olivi volevano infliggermi accioccché studiassi il commercio inglese (in cui intanto non m'imbattei mai perché pare si faccia in luoghi reconditi) se non mi fosse toccata un'avventura sgradevole. Ero andato da un libraio a cercare un vocabolario. In quel negozio, sul banco, riposava sdraiato un grosso, magnifico gatto àngora che proprio attirava le carezze sul soffice pelo. Ebbene! Solo perché dolcemente l'accarezzai, esso proditoriamente m'assaltò e mi graffiò malamente le mani. Da quel momento non seppi più sopportare l'Inghilterra e il giorno appresso mi trovavo a Parigi.

Augusta, Alberta e anche la signora Malfenti risero di cuore. Ada invece era stupita e credeva di avere frainteso. Era stato almeno il libraio stesso che m'aveva offeso e graffiato? Dovetti ripetermi, ciò ch'è noioso perché si ripete male.

Alberta, la dotta, volle aiutarmi:

– Anche gli antichi si lasciavano dirigere nelle loro decisioni dai movimenti degli animali.

Non accettai l'aiuto. Il gatto inglese non s'era mica atteggiato ad oracolo; aveva agito da fato!

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

35 Cfr. Zinato, *Narrare per aneddoti cognitivi*, cit.; V. Baldi, *Psicoanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive*, Pacini, Pisa 2014, pp. 105-134.

Ada, coi grandi occhi spalancati, volle delle altre spiegazioni:

– E il gatto rappresentò per voi l'intero popolo inglese?

Com'ero sfortunato! Per quanto vera, quell'avventura a me era parsa istruttiva e interessante come se a scopi precisi fosse stata inventata. Per intenderla non bastava ricordare che in Italia dove conosco ed amo tanta gente, l'azione di quel gatto non avrebbe potuto assurgere a tale importanza? Ma io non dissi questo e dissi invece:

– È certo che nessun gatto italiano sarebbe capace di una tale azione.

Ada rise a lungo, molto a lungo. Mi parve persino troppo grande il mio successo perché m'immiserii e immiserii la mia avventura con ulteriori spiegazioni:

– Lo stesso libraio fu stupito del contegno del gatto che con tutti gli altri si comportava bene. L'avventura toccò a me perché ero io o forse perché ero italiano. *It was really disgusting* e dovetti fuggire. (RC, pp. 701-702)

Sappiamo, attraverso la lettura di diari, articoli e saggi, che il sentimento «poco gradevole» di Zeno non è condiviso *in toto* da Svevo, ma è importante, tanto nelle scritture non letterarie che in questo apologo, riconoscere e interpretare il meccanismo figurale di base. Probabilmente è la natura di simili scritti – reportage da un paese estero visto con gli occhi di un (singolare) italiano – che innesca le insistenti generalizzazioni che hanno il sapore della catacresi: procedendo per campioni tratti dagli articoli sveviani del periodo leggiamo «Io credo gl'Inglese sieno più semplici di noi» (TS, p. 903); «Fra quella gente la rassegnazione era facile» (TS, p. 904); «In complesso gli parve che nel paese delle grandi avventure l'avventura fosse più che altrove respinta» (RSA, p. 810). Il gatto inglese, membro della «perfida Albione», rende esplicita la funzione proposizionale che ha a che fare con l'ospitalità che Zeno sente di subire in Inghilterra, ripagandola con uguale moneta. È evidente che nell'apologo siano attive diverse figure – tropi e figure di pensiero –, quali l'esempio, la personificazione, la sineddoche, la metafora. Esempio o, meglio, *exemplum*, visto che Zeno chiosa in questo modo: «Per quanto vera, quell'avventura a me era parsa istruttiva e interessante come se a scopi precisi fosse stata inventata». Siamo davanti a un *topos* della letteratura sveviana, reso più esplicito in una nota di diario del 25 ottobre 1917:

Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via alla sincerità. Ci daremo subito del «tu» e c'irriteremo a vicenda come meritiamo. Morirà finalmente la letteratura che fa purtroppo tanta intima parte del nostro animo e ci vedremo tutti fin in fondo. Prospettiva macabra. (RSA, p. 755)

La morte della letteratura avviene in quello spazio/tempo di sincerità, ma il «Forse» è la clausola beffarda che introduce la fantasticheria di un universo senza menzogna. Ritournerò a breve sulle implicazioni del rapporto tra referente, verità e finzionalità, per ora notiamo che il motto di spiri-

to del gatto inglese funziona perché Zeno interpreta letteralmente uno slittamento figurale: «Da quel momento non seppi più sopportare l’Inghilterra e il giorno appresso mi trovavo a Parigi»; «È certo che nessun gatto italiano sarebbe capace di tale azione». E l’importanza delle tecniche con cui è costruito questo motto è confermata dal fastidio di Zeno, costretto a ripetersi perché Ada si rifiuta di capirlo. Zeno, lo sappiamo, è un cultore del motto di spirito, aspetto che emergerà anche nella successiva tenzone delle caricature con Guido. Ma che valore ha questa interpretazione letterale dello slittamento figurale? La risata innescata dall’apologo – «Augusta, Alberta e anche la signora Malfenti risero di cuore» – autorizza la condivisione di un pensiero tendenzioso per cui un gruppo è odiato a partire da un suo singolo membro e, simmetricamente, il singolo serve a esemplificare l’insospitalità del gruppo. Per ora definiamolo attraverso la figura della sineddoche generalizzante: «il gatto rappresentò per voi l’intero popolo inglese?». Ada, ostile, ci permette di cogliere la tendenza al di là della tecnica, una tendenza aggressiva ed estremamente pericolosa: odiare un gruppo a partire da una simmetrica identificazione di tutti i membri che vi appartengono. Questo scambio simmetrico sarebbe dunque il risultato, sul piano retorico, di una sineddoche unita a una personificazione, ma possiamo notare che la definizione di sineddoche, così come quella alternativa di metonimia, non si adattano perfettamente al meccanismo attivo in questo aneddoto. Qualcosa non quadra, resta fuori fuoco. Notiamo che le espressioni «gatto inglese» e «gatto italiano» sono già schegge di spirito, in quanto contengono delle tracce di tecniche e, dunque, di figuratività. L’attribuzione della qualità è operata arbitrariamente da Zeno: il gatto non è automaticamente una parte rispetto al tutto-Inghilterra, così come non esiste alcuna contiguità logica tra i segni «gatto» e «Inghilterra». È Zeno che opera il collegamento semico attraverso una metafora che però non sostituisce nulla, una metafora esposta: il piano metaforico comprende lo slittamento e produce un nuovo segno “gatto + attributo”, che qualifica e inserisce il «gatto» in nuove classi logiche, come già evidenziato per il segno «U.S.». Nel capitolo dedicato alla metonimia della *Retorica generale*, leggiamo di casi in cui la metafora – che «può tendere verso una intersezione nulla» – e la metonimia – che «può ricorrere a un insieme inglobante infinito» – possono raggiungersi. Riprendo l’intero esempio di questa singolare fusione:

Questa possibilità (stavamo per dire questo pericolo) è sfruttata abbondantemente dalla pubblicità che crea con lo slogan l’insieme inglobante di cui essa ha bisogno, in un procedimento vicino alla petizione di principio. Si abbia un manifesto che rappresenta metonimicamente l’uomo d’azione mediante una potente vettura sportiva, con didascalia:

SPRINT, la sigaretta dell’uomo d’azione

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento



Se il rapporto tra SPRINT-vettura sportiva-uomo d'azione è evidente, esso è assolutamente arbitrario tra SPRINT e sigaretta.<sup>36</sup>

Torniamo, attraverso queste notazioni, al nostro gatto inglese. Perché si ride in salotto? Perché Zeno ha dapprima generalizzato, attribuendo a un singolo gatto una qualità che egli stesso collega all'Inghilterra; ha poi identificato il gatto con l'insieme; ha, in seguito, particularizzato, individuando nel comportamento del gatto la prova della qualità dell'insieme; infine ha letteralizzato, abbandonando il Paese. Possiamo comodamente riempire l'ellissi – «e il giorno appresso mi trovavo a Parigi» – dicendo che ha “di conseguenza” abbandonato il Paese, ma è una conseguenza creata da una logica completamente tendenziosa. Nell'*Inconscio come insiemi infiniti*, Matte Blanco offre un esempio sovrapponibile a questo:

Qualcuno dice:

Le finestre della prigione hanno le sbarre.

Le finestre della mia stanza hanno le sbarre e il mio pigiama ha righe simili alle sbarre delle finestre.

Quindi, sono in prigione.

Se studiamo questo ragionamento dal primo punto di vista possiamo subito vedere che vi è un buon numero di relazioni asimmetriche, dal momento che i concetti di finestra, sbarre, stanza, prigione, pigiama e righe per esistere necessitano di varie relazioni asimmetriche. D'altra parte il ragionamento si uniforma chiaramente a un procedimento bi-logico, corretto in termini di bi-logica ma completamente assurdo dal punto di vista della logica bivalente. [...] Se, per esempio, la persona avesse detto: “Ho intenzione di stracciare il pigiama per uscir fuori dalla mia prigione”, si sarebbe manifestata in tale affermazione una partecipazione molto maggiore di simmetria, perché essa implica l'identità tra le sbarre e le righe, che non era presente nel ragionamento di prima e una dissoluzione delle relazioni spaziali, anch'essa assente nel ragionamento precedente.<sup>37</sup>

L'ultima prospettiva del ragionamento è schizofrenica, visto che, costretto in una camicia di forza fatta come un pigiama a righe, il paziente è convinto che, liberandosi dalla camicia, riuscirà a evadere dalla prigione. Voglio dichiarare, attraverso questo esempio, che Zeno è schizofrenico? No, senz'altro, ma che il linguaggio e la figuralità che gli sono riferiti ne condividono alcune forme, costringendoci a rivalutare il rapporto tra parole e referente. È infatti proprio a proposito del rapporto con il referente che Matte Blanco riporta questo esempio: nessun sintagma è, di per sé, illogico o antilogico, dipende sempre dal punto di vista che si assume rispet-

36 Gruppo p, *Retorica generale*, cit., pp. 182-183.

37 I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000, p. 181.

to alla realtà. Persino un'operazione razionale che ha a che fare con i numeri – chiedere l'ora a qualcuno – può nascondere un nucleo profondo di simmetria:

«Sono le dodici, ora di Greenwich». [...] L'affermazione, che in sé è strutturata in modo molto asimmetrico, può essere l'espressione, nell'individuo che la fa, di uno stato mentale altamente asimmetrico, mentre in un altro caso può essere l'espressione di un livello più profondo della relazione simmetrico-asimmetrico. Nel primo caso, per esempio, l'individuo ha fatto questa affermazione per dire al vicino che è ora di pranzo e bisogna alzarsi e andare via. Nel secondo caso l'individuo può stare aspettando la fine del mondo alle dodici e cinque e contando con ansia i minuti.<sup>38</sup>

E come non ripensare alla numerologia cabalistica di Zeno, con le serie di cifre a cui è il personaggio che attribuisce senso? Cosa ci propone, dal punto di vista retorico, questo passaggio? La porzione di simmetria coinvolta nell'aneddoto del gatto inglese è evidente non dall'aneddoto, ma dai successivi commenti di Zeno, che, terminato il motto di spirito, cerca di convincere Ada a prendere alla lettera la tendenziosità figurale del motto. L'aneddoto ci suggerisce di considerare assieme, simultaneamente, due tropi – metafora e sineddoche –; in seconda istanza, aspetto su cui ritornerò alla fine del saggio, ci spinge a coinvolgere direttamente il referente nella nostra analisi, operazione propria di tutte le figure di pensiero. In una riflessione di Orlando a proposito di Shakespeare ritroviamo una regola che seguirò (per poi infrangerla) nel corso di questo lavoro. Per ora, mi limito a segnalarla, per poi darne conto a breve:

L'alterazione metaforica, e in genere metasememica, lascia fuori questione sia la verità che la realtà; gioca invece con la lingua la quale ha ritagliato nella realtà i propri referenti, e ne rimette in questione il ritagliamento. [...] L'alterazione ironica, e in genere metalogistica, lascia fuori questione la lingua rispettandone i ritagliamenti; gioca invece con i referenti di realtà, rendendo immancabilmente pertinente l'alternativa tra vero e falso, e sostituendo sistematicamente il falso – o, come litote, il meno vero – al vero.<sup>39</sup>

Non occorre sforzo, a questo punto, per compiere due ulteriori passaggi: uno, più ridotto, che riguarda il trattamento che Zeno riserva alle fanciulle Malfenti: «Si chiamavano (seppi subito a mente quei nomi): Ada, Augusta, Alberta e Anna. A quel tavolo si disse anche che tutt'e quattro erano belle. Quell'iniziale mi colpì molto più di quanto meritasse. Sognai di quelle quattro fanciulle legate tanto bene insieme dal loro nome. Pareva fossero da consegnarsi in fascio» (*RC*, pp. 692-693). Ecco ancora la metafora che include sia personificazione che sineddoche: “Ada è A”, iniziale rife-

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>39</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, pp. 111-112.

ribile a tutte le ragazze Malfenti. L'altro, più ampio, consente di riunire queste riflessioni linguistiche e retoriche alla trama, ma sarà necessario affrontarlo per esteso nel paragrafo successivo.

## 6.

L'organizzazione tematica del romanzo, da sempre genericamente riferita alla psicoanalisi, ha una dimensione assoluta, assimilabile all'*exemplum* di carattere allegorico o fiabesco, come i titoli che introducono le storie delle *Mille e una notte* – *Storia del primo vecchio e della serva*; *Storia del re Sindibad e del suo falcone*; *Storia di Zobeide*. I capitoli della *Coscienza* diventano contenitori di luoghi comuni che scandiscono la vita di qualsiasi uomo borghese, alla maniera delle narrazioni realiste ottocentesche: morte del padre, matrimonio, amante, lavoro. All'interno di queste classi ampie, Zeno segue percorsi così singolari che negano le categorie alludendovi; il confronto con le fasi della vita collettiva non fa altro che riaffermare la sua singolarità secondo le modalità della negazione: «Nessuna parte della vita di Zeno può allora essere una *pars totalis*». <sup>40</sup> Questo continuo slittamento dal generale al particolare e vice versa può essere assimilato a generalizzazioni simmetrizzanti e particolarizzazioni: Zeno fa continuamente riferimento all'unicità della propria condizione – determinata dalla malattia –, ma è una singolarità che può esistere solo al confronto di tante persone che si comportano “normalmente”, che, cioè, rispettano aspettative e condotte generalmente condivise. Così inizia «La storia del mio matrimonio»:

Nella mente di un giovine di famiglia borghese il concetto di vita umana s'associa a quello della carriera e nella prima gioventù la carriera è quella di Napoleone I. Senza che perciò si sogni di diventare imperatore perché si può somigliare a Napoleone restando molto ma molto più in basso. La vita più intensa è raccontata in sintesi dal suono più rudimentale, quello dell'onda del mare, che, dacché si forma, muta ad ogni istante finché non muore! M'aspettavo perciò anch'io di divenire e disfarmi come Napoleone e l'onda.

La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senz'alcuna variazione, abbastanza alta e che taluni m'invidiano, ma orribilmente tediosa. I miei amici mi conservarono durante tutta la mia vita la stessa stima e credo che neppure io, dacché son giunto all'età della ragione, abbia mutato di molto il concetto che feci di me stesso.

Può perciò essere che l'idea di sposarmi mi sia venuta per la stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota. Chi non l'ha ancora sperimentato crede il matrimonio più importante di quanto non sia. (*RC*, p. 685)

40 Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 40.

Apertura magniloquente e poetica, adatta a quello che è il vero incipit della trama del romanzo e in cui riconosciamo il rovesciamento di una delle modalità principali dell'inizio della narrativa ottocentesca, «che parte da una considerazione filosofica/morale di carattere generale rispetto alla quale il racconto si pone come *caso* individuale – l'inizio di *Anna Karenina*». <sup>41</sup> Il «caso» di Zeno è in quella doppia negazione che tradisce le aspettative: «La mia vita *non* sapeva fornire che una nota sola *senz'alcuna* variazione». Gli esempi di Napoleone e dell'onda definiscono, dunque, una regolarità che Zeno negherà riaffermandola, <sup>42</sup> e sono veicoli di memorie letterarie, intertestualità e riflessioni a proposito della trama. Nota Vittorini che il proposito di uniformare la propria vita a quella di Napoleone è già presente nel racconto incompiuto *Il malocchio*, e ritorna nella prosa autobiografica *La nascita di Francesco Schmitz*. <sup>43</sup> L'immagine dell'onda ha una forte componente metaforica relativa al ritmo della vita e a quello della scrittura: il movimento continuo delle particelle d'acqua è connesso al movimento del «divenire» e della disfatta di Napoleone e si sposta alla vita di Zeno, ma non prima di subire un'ulteriore traslazione figurale. Prima la sinestesia del suono dell'onda, in seguito la metafora della «nota» della vita. Che questo incipit parli di letteratura e delle sue forme è espresso dal periodo in cui si correlano le immagini di Napoleone e del suono dell'onda: «La vita più intensa è raccontata in sintesi dal suono più rudimentale». Un raccontare di cui Zeno offre immagini plastiche che ci richiedono una decodifica su tre piani: letterario, storiografico e interpretativo.

Inizio dal rapporto tra Napoleone e la scrittura, che ritroviamo in una pagina di diario del 2 ottobre 1899: Svevo, dopo aver parlato della necessità, per un romanziere, di «scribacchiare giornalmente» – «Si deve tentar di portare a galla dall'imo del proprio essere [...] un suono, un accento un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia il puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarria, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più» –, propone l'e-

---

Trame della *Coscienza di Zeno*. Linguaggio letterario e costruzione del referente in Svevo e nel romanzo del Novecento

41 C. Savettieri, *Il «Pasticciaccio» e la logica simmetrica*, in «Allegoria», 81, 1, 2020, pp. 28-60: p. 33.

42 È su questo punto che dissento da Guglielmi, che ha posto l'accento sulla spinta di Zeno a distruggere «una serie conclusa», trascurando gli effetti che questa negazione inevitabilmente produce: Zeno apre «La storia del mio matrimonio» col riferimento a un «concetto di vita umana» totalitario e magniloquente, sintetizzato nell'esempio di Napoleone. L'innegabile particolarità della sua vita convive, in una dialettica di compromesso, con l'evocazione alla totalità, come, d'altra parte, Guglielmi riconosceva a proposito della sua coscienza, «abitata da intenzioni contrapposte» (Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 35). All'opposto si colloca Leone de Castris, che rileva l'onnipresenza ossessiva della «monodica» coscienza di Zeno, capace di risolvere «ogni volta in continuità impercettibile ma sicura un universo di casi e di gesti mai altrimenti necessari, un coro aperto di voci anche dissonanti, scentrate» (Leone de Castris, *Il Decadentismo italiano*, cit., p. 72). Ritengo, dunque, che entrambe le posizioni critiche, limitate se prese singolarmente, vadano sottoposte alla logica della negazione, la cui formazione di compromesso non solo le autorizza entrambe, ma le rende interdipendenti.

43 F. Vittorini, *Apparato genetico e commento*, in *RC*, pp. 1583-1584.

sempio di Napoleone che «usava notare quanto non voleva più dimenticare su un foglietto di carta che poi stracciava» (RSA, p. 733). L'innesto di questa figura in una prosa sul mestiere dello scrivere è singolare, ma per ora fissiamo le occorrenze «suono» e «accento» per indicare l'ispirazione tratta dalla vita e che diventa scrittura. Il 13 giugno 1917 ritorna, nel diario, l'immagine di Napoleone in relazione al racconto autobiografico: «Napoleone doveva saper meglio della sua vita, anche se non l'annotò che quando la sua vera vita era cessata» (RSA, p. 754). E, ultimo riferimento, nel racconto *Lo specifico del Dottor Menghi*, Napoleone è identificato attraverso una data, per antonomasia:

Trovo fra le mie carte il bollettino su cui registrai la mia scoperta. Porta la data del *cinque Maggio*. Io non sono superstizioso ma la coincidenza di date è pur strana: il cinque Maggio è una data che si chiama Napoleone, l'uomo il cui polso batteva all'unisono con l'orologio. Il ricordo del grande dalle sessanta pulsazioni normali mi diede una speranza che mi rese addirittura malato. Se oltre che all'allungamento della vita io giungessi a qualche cosa d'altro e di più alto ancora! (RSA, pp. 64-65)

Un'altra delle date «deformi»? Evidentemente. Dunque, per ordinare la sequenza che stiamo componendo a partire dal confronto tra l'incipit della trama nella *Coscienza*, «il mio libro di ricordi» (RSA, p. 754) e il racconto: scribacchiare, ispirazione, suoni, scrittura, vera vita, Napoleone, ritmo, scrittura. Nella riflessione sveviana sulle forme dell'arte e della letteratura, la musica – suoni/ritmo già in Napoleone – occupa un posto anche più importante. Nel *Soggiorno londinese*, Svevo descrive la propria passione per il violino, suo unico legame con la sfera estetica nel periodo di distacco dalla letteratura. Dopo aver parlato di Stradivari e della «solida forma» delle sue creazioni, conclude con una riflessione teorica: «Ebbene, ognuno dei violini usciti dalle sue mani ha attualmente lo stesso valore dell'altro perché in tutti egli seppe raggiungere la mèta cui anelava: Il suono. È un'avventura che dovrebb'essere meditata da tutti coloro che s'occupano di teorie artistiche» (TS, p. 908). A prescindere, dunque, dalle «forme» differenti che Stradivari sperimentò nel corso della sua esperienza, il «suono» è sempre raggiunto: possiamo assecondare la tentazione di estendere questo discorso alla letteratura e al rapporto tra forme e contenuti, significanti e significati? Ci viene in aiuto un indizio che collega suono e forme letterarie, presente nella conferenza su Joyce: «Ma l'orecchio suo è del poeta e del musicista. Io so che quando il Joyce ha scritto una pagina pensa di aver tratta una parallela ad una pagina musicale ch'egli predilige. Questo sentimento che non so se accompagni l'ispirazione, perché so solo che la segue, prova il suo desiderio» (TS, p. 914). E a questo punto è necessario riprendere il frammento diaristico già citato in apertura, in cui Svevo riflette sulla distanza che separa un avvenimento «grezzo, disordinato, stonato» e il ricordo. Non lo riporterò interamente,

ma selezionerò solo le espressioni che hanno a che fare con la musica: «stonato»; «il gridio scomposto che sale dalla strada»; «musica intonata, grave, dolorosa nel ricordo»; «stride, offende»; «gridio scomposto»; «canto alto che ci ammazzò o ci educò»; «un fabbro che batte l'incudine»; «percossa [...] suono». L'organizzazione per antitesi dell'intero frammento favorisce la creazione di due serie di costanti che hanno a che fare col suono: grezzo, disordinato e stonato è il suono del referente; armonico e organizzato quello del ricordo. Il ricordo «corregge», traducendo, nell'ordine coatto che impone, la realtà grezza dell'avvenimento. L'ordine della rammemorazione che Zeno sembra adottare in apertura di «La storia del mio matrimonio» è soggetto per due volte al regime confusivo di verità/bugie. In generale, perché l'armonia della nota riconfigura sempre, falsificando, l'avvenimento «grezzo, disordinato, stonato». Nello specifico, perché la mossa narrativa in apertura di capitolo – raccontare la propria vita rammemorandola retrospettivamente in una modalità complessiva tipica del realismo ottocentesco – è contraddetto dal metodo di accumulazione analogica che ritroviamo in tutto il passo: vita di un giovane di famiglia borghese/Napoleone/vita e suono «rudimentale» dell'onda/io narrante, «divenire e disfarmi come Napoleone e l'onda»/nota della vita di Zeno/stanchezza di emettere e sentire quell'unica nota/matrimonio. Se esiste una consequenzialità logica tra inizio e fine della citazione – «un giovine di famiglia borghese»/«il matrimonio» –, non sono rinvenibili rapporti causali nella successione di passaggi inscritti nell'insieme: «l'associazione casuale», scriveva Svevo sempre nella stessa pagina di diario, «quando succede stride, offende». Dunque Zeno sa di dover trasformare la sua vita in «musica intonata», ma, quando si accinge a raccontarla, l'associazione casuale, grezza e disordinata del referente lo ingoia, come il suono scomposto e stentoreo del suo violino. Ben altro romanzo avrebbe scritto Guido, il cui violino è in grado di interpretare compiutamente un capolavoro di Bach: «Fui assaltato da quella musica che mi prese. [...] Cantava in alto con passione e scendeva a cercare il basso ostinato che sorprendevo per quanto l'orecchio e il cuore l'avessero anticipato: proprio al suo posto!» (*RC*, p. 756).

Anche la metafora acquatica dell'onda riconduce a Joyce:

Un grande titolo d'onore per la mia città è che alcune strade di Dublino s'allungano nell'*Ulisse* per certe tortuosità della nostra vecchia Trieste. Recentemente il Joyce mi scrisse: Se l'Anna-Livia (il fiume di Dublino) non fosse inghiottito dall'Oceano, sboccherebbe certamente nel Canal Grande di Trieste. In quella mente vivace, certo fra le due città si creò un nesso. (*TS* pp. 911-912)

Quell'«Anna-Livia» è una spia che ci porta ancora più lontano, oltre *Ulisse* e fino al *Finnegan's Wake*, con la metafora che si innesca a partire dai capelli di Livia, la moglie di Svevo:

---

Trame  
della *Coscienza*  
di Zeno.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

Rassicuri la Sua Signora in quanto riguarda la figura d'Anna Livia. Di lei non tolsi che la capigliatura e quella soltanto a prestito per addobbare il rigagnolino della mia città l'Anna Liffey che sarebbe il più lungo fiume del mondo se non ci fosse il canal che viene da lontano per sposare il gran divo, Antonio Taumaturgo e poi cambiato parere se ne torna com'è venuto.<sup>44</sup>

Rileva Federico Bertoni, nelle note alla conferenza, che «il nome e la capigliatura della moglie di Svevo entrano nell'ultimo romanzo, come lo stesso Joyce, stando al racconto di Livia, avrebbe riferito a Comisso durante una cena al Pen Club di Parigi». Un «bizzarro cortocircuito metaforico»<sup>45</sup> in cui l'acqua-capigliatura si diffonde dalla scrittura alla realtà per connettere le città acquatiche di Dublino e Trieste. Che la scrittura dell'*Ulysses* sia particolarmente connessa all'acqua è rilevato da Svevo nel frammento *Joyce dopo «Ulysses»*: «Così, ad esempio, nel celebre colloquio fra Bloom e Stefano, l'elemento acqua è studiato in tutte le sue manifestazioni: Mare, fiume, lago o stagno. Ed è analizzato da chimico, da fisico e da geografo. Volevo ora sapere perché l'autore non lo avesse visto nella sua forma modesta ma pur importante di lacrima umana» (*TS*, p. 962). Dunque da Napoleone al mare, da questo alle onde e, infine, alle note passando per il ritmo. Un movimento analogico che si porta dietro una memoria artistica e letteraria multiforme. Ma, soprattutto, emerge un dialogo a distanza tra due scrittori che plasmano il referente attraverso il linguaggio, alterando in modo creativo i rapporti tra significanti e significati. Questa capacità di utilizzare plasticamente il linguaggio fino a trasformarlo in un oggetto è la chiave per comprendere non solo il rapporto che unisce Svevo a Joyce, ma anche la caratteristica di fondo del modernismo letterario, per questo la riprenderò alla fine del saggio.

Il rapporto mare-Napoleone si ricollega, singolarmente, anche a un passaggio di «Storia di un'associazione commerciale», quando Carmen, Guido, Luciano e Zeno sono in barca, di notte, a pescare: «L'oro del mare è il più costoso di tutti. Per avere uno di quei napoleoni che giacciono qui disciolti, bisognerebbe spenderne cinque» (*RC*, p. 943). Si tratta di due varianti della solita tenzone tra Zeno e Guido, in cui il risultato è opposto: il trionfo musicale di Guido è rovesciato dalle arguzie linguistiche di Zeno:

44 I. Svevo, *Scritti su Joyce*, a cura di G. Mazzacurati, Pratiche, Parma 1986, pp. 130-131, citato anche in F. Bertoni, *Commento*, in *TS*, pp. 1725-1726.

45 Bertoni, *Commento*, cit., p. 1726. Mazzacurati, sempre a proposito di questa immagine, commenta: «In realtà (lettera di J. Joyce del 21.XI.1925 [...]) Joyce diceva soltanto che l'Anna Liffey (il "rigagnolino" di Dublino) "sarebbe il più lungo fiume del mondo se non ci fosse il canal (Grande) ecc.». Nella lettera Joyce rassicurava ironicamente Livia Veneziani, garantendole che in *Anna Livia Plurabella* (il Livia è l'italianizzazione di Liffey, che si pronuncia Livy) la catena dei richiami metaforici legata al suo nome si chiude sulla somiglianza tra il colore delle acque del fiume (rossastre) e quelle della sua chioma, biondo veneziano. Svevo reinventa a modo suo la citazione, restando tuttavia fedele allo spirito del messaggio metaforico, che si risolveva in una fusione delle due acque (e delle due immagini di città)» (nota 4 di Mazzacurati in *Scritti su Joyce*, cit., pp. 46-47).

«Pensai per un istante di metterlo in imbarazzo dichiarando che ricordavo ora meglio e che per trarre dal mare uno di quei napoleoni ne sarebbero bastati tre o che ne sarebbero abbisognati addirittura dieci» (*RC*, p. 943). Nel corso del romanzo ciò che è in grado di fare Guido, la cui bassa statura ricorda in effetti Napoleone, pare a Zeno del tutto impossibile: stiamo parlando di trama, dunque, e ci siamo spinti fino al penultimo capitolo.

Un microcosmo, quest'incipit, che, come una protasi, raccoglie, condensa e anticipa lo spazio narrato successivo. Attraverso l'iper-letterarietà e i riferimenti intertestuali prendono forma, infatti, tutte le categorie entro cui si giocherà l'intero romanzo: «carriera», «matrimonio», «amante», con le negazioni che servono a ritagliare la particolarità del caso di Zeno rispetto alle classi generali: «La mia vita non sapeva fornire»; «Chi non l'ha ancora sperimentato [...] non sia». Se «Il fumo» e «La morte di mio padre» fondano dunque il linguaggio e la retorica di Zeno, la trama nasce, si svolge e termina nei tre capitoli centrali, con «Psico-analisi» che si riconnette ai capitoli iniziali, data la predominanza della fase speculativa sullo sviluppo dell'intreccio. E a conferma di questo notiamo che in «Psico-analisi» ritornano due personaggi completamente assenti nei capitoli centrali: la madre e il fratello. Gli aneddoti di cui sono costellati «Il fumo» e «La morte di mio padre» si presentano in una forma diversa dalla narrazione successiva: sono assoluti e giustapposti in base all'andamento della riflessione. Si pensi allo schema narrativo del «Fumo», in cui il dettato speculativo ordina la successione degli aneddoti, abbracciando gran parte del tempo della storia:

- a. Aneddoti sull'infanzia di Zeno, personaggi del piccolo Giuseppe, del fratello del protagonista, della madre e del padre.
- b. Zeno all'università nel «1886» (*RC*, p. 632).
- c. Zeno adulto e suo rapporto con i medici: storia delle malattie nervose trattate «con l'elettricità» (*RC*, p. 635); aneddoto dell'amico non medico in cura dimagrante.
- d. Matrimonio di Zeno, non raccontato ma avvenuto.
- e. Scommessa con l'Olivi sull'astensione dal fumo.
- f. Casa di salute per smettere di fumare.

«La morte di mio padre» è, invece, il solo capitolo dedicato a un unico evento, con discorso e tempo della storia che coincidono nella maggior parte della diegesi. Ma, anche in questo caso, il tempo della storia è ampissimo e include l'infanzia del protagonista. Riporto solo gli snodi salienti per mettere in evidenza l'arco cronologico ricostruibile:

- a. Annotazione «su un volume di filosofia positiva dell'Ostwald» (*RC*, p. 653) sulla morte del padre, 1890.
- b. Morte della madre, «non avevo ancora quindici anni» (*RC*, p. 653).
- c. Figura del padre come «vecchio Silva manda denari» (*RC*, p. 654), Zeno all'università.



- d. Testamento del padre (*RC*, pp. 657-658).
- e. Primi segni della malattia, «Circa un anno prima della sua morte», 1889 (*RC*, p. 659).
- d. Da «Una sera della fine di Marzo» (*RC*, p. 659), tempo della storia e del discorso coincidono fino all'ultima pagina.
- f. Conclusione che insiste sul tempo trascorso dalla morte del padre: «per molto tempo» (*RC*, p. 684); «E per parecchio tempo» (*RC*, p. 684).

La trama vera e propria si sviluppa da «La storia del mio matrimonio» a «Storia di un'associazione commerciale», in un andamento sineddotico che funziona a livello micro e macro testuale e che allude alle classi ampie entro cui Zeno si muove fin dalla struttura che fonda il suo romanzo. Ma simile analisi dello sviluppo della trama non dà ancora pienamente conto del significato sotteso all'operazione letteraria e gnoseologica di Svevo.

Valentino Baldi

## 7.

Spostiamoci sull'ultimo segmento testuale: siamo in «Psico-analisi», esattamente nel blocco diaristico datato 3 maggio 1915. Zeno ha smesso di scrivere per il dottore, appunta la sua vita in un diario, ma questo non produce un vero cambio di destinatario, visto che il 24 marzo del 1916 annota:

Ecco che dalla Svizzera il dr. S. mi scrive pregandomi di mandargli quanto avessi ancora annotato. È una domanda curiosa, ma non ho nulla in contrario di mandargli anche questo libercolo dal quale chiaramente vedrà come io la pensi di lui e della sua cura. Giacché possiede tutte le mie confessioni, si tenga anche queste poche pagine e ancora qualcuna che volentieri aggiungo a sua edificazione. (*RC*, p. 1081)

Puro *plotting*, direbbe Brooks: Zeno chiama in causa il narratore di primo livello e rivendica il suo gesto narrativo, evidenziando tutto il proprio risentimento nei confronti del destinatario. *Mise en abyme* come per la «Prefazione», e come in questo lungo passaggio in cui Zeno riflette sui limiti della parola:

Pare che il dottore a proposito di Guido abbia fatte anche delle indagini. Egli asserisce che, scelto da Ada, egli non poteva essere quale io lo descrissi. Scoperse che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier & C. Perché non ne avevo io parlato?

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p.e. e non equivale mica a *sapin*). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario? Vecchio come sono avrei dovuto prendere un impiego da

un commerciante in legnami toscano? Del resto il deposito legnami della ditta Guido Speier & C. non diede che delle perdite. Eppoi non avevo da parlarne perché rimase sempre inerte, salvo quando intervennero i ladri e fecero volare quel legname dai nomi barbari, come se fosse stato destinato a costruire dei tavolini per esperimenti spiritistici. (RC, pp. 1060-1061)

Dunque, partiamo dalla seconda parte della citazione. Zeno mente: autorizza l'obiezione di S. – «se ne avessi parlato» – e si giustifica, facendolo molto male. Elenca tre spiegazioni diverse per compensare un'ellissi che si trasforma in reticenza: i limiti del (suo) linguaggio; la perdita economica; l'irrelevanza del deposito, che a sua volta dà origine a un micro-aneddoto sul furto, che si collega alle sedute spiritiche in «La storia del mio matrimonio», in cui Zeno svela il trucco del tavolino manovrato da Guido. A quanto pare da questa chiusa, Zeno non smette di raccontare la trama del suo romanzo. Ciò che importa è che Zeno, al di là del contenuto delle sue parole, stia riflettendo sul linguaggio e sui significanti: dichiara di essere in possesso dei significanti, ma non dei significanti in lingua italiana delle «varietà enormi» di legnami, chiamando in causa quattro altri codici: dialetto, croato, tedesco, francese. La menzogna trova dunque una giustificazione strutturale, che il protagonista aveva già anticipato con una formula divenuta celebre:

Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto. (RC, p. 1050)

È ironico che proprio quando Zeno parla dei limiti della sua confessione incappi in un errore grammaticale a lui consueto: «*di ricorrere* al vocabolario». La presenza della preposizione *di* è «endemica»<sup>46</sup> nella *Coscienza*, parte di un più generale «uso anomalo delle preposizioni»<sup>47</sup> sia nella sintassi della frase che in quella del periodo. Convince la posizione di Baldini, che spiega questo e simili errori riferendosi alle «tre lingue di Svevo»: «quella più intima e quotidiana, il dialetto» (che, nella citazione, spiega, in parte, la ridondanza del *di*); «quella degli studi e degli anni dell'adolescenza, il tedesco» (valido soprattutto per l'uso variabile del *da*); «e infine quella delle sue ambizioni letterarie, l'italiano»,<sup>48</sup> italiano appreso dai libri e, dunque, non percepito come errore. Voza propone un ponte tra tedesco e dialetto per giustificare l'uso del *di* nella *Coscienza*:

---

Trame  
della *Coscienza*  
di Zeno.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

46 G. Contini, *Italo Svevo*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze 1968, p. 529.

47 R. Baldini, *L'uso delle reggenze proposizionali nella «Coscienza di Zeno»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», XCV, 1-2, 1991, pp. 103-114: p. 105.

48 *Ivi*, p. 109.

possiamo parlare, a nostro avviso, di una singolare convergenza di influenze (la tedesca e la triestina) nel senso che l'influsso esercitato dall'uso del tedesco *zu* costituisce la premessa (una sorta di abitudine mentale e psicologica) dell'irrazionale posizione di Svevo di fronte alle particelle di collegamento in italiano e l'influsso del triestino *de* lo svolgimento di tale premessa e il suo irrigidimento in un'unica costante anormale direzione.<sup>49</sup>

La questione linguistica assume, così, implicazioni logico-psicologiche («abitudine mentale e psicologica»; «irrazionale»; «anormale»). È arrivato il momento di riunire l'analisi di queste anomalie sul piano dell'espressione a quella relativa al piano dei contenuti, dunque alla trama.<sup>50</sup> Sembra che quell'ammasso di «verità e bugie» di cui parla S. nella «Prefazione» gli sia definitivamente sfuggito di mano: esistono bugie volontarie, e poi esiste uno scarto all'interno della lingua – di più lingue nel caso di Svevo – nel rapporto col referente. Lo scarto, che Zeno ascrive all'interferenza dialetto/croato, tedesco, francese/toscano (metonimia dell'italiano letterario), è lo scarto presente nel linguaggio a cui si è dedicato Lacan e, con lui, la parte della psicoanalisi che ha sviluppato i rapporti tra inconscio e linguaggio. È uno scarto inevitabile che si produce nel passaggio da rimozione e rimosso a significante e significato: quella separazione rappresentata dalla frazione è lo scarto, la parte che collega significante e significato, ma che è sempre impossibile da cogliere nella sua interezza.<sup>51</sup> Gli esempi dalle altre lingue hanno un indubbio valore diagnostico, ma sono insufficienti se non declinati sul piano analitico: Zeno può immaginare che, anche dominando del tutto una lingua (il suo amato dialetto), non sia comunque possibile esimersi dal tradurre parzialmente qualcosa di intraducibile. E gran parte di quel campionario di intraducibile noi lo leggiamo nel romanzo: sono i sogni, sono i lapsus, sono i motti di spirito, sono i sintomi della nevrosi. Il linguaggio e la retorica dell'inconscio, così come codificati da Freud e sviluppati dalle diverse scuole del pensiero psicoanalitico, sono presenti nel romanzo come contenuti e dunque anche come forme: è questo l'aspetto che autorizza una lettura psicoanalitica del romanzo che vada ben oltre le conoscenze freudiane specifiche che possiamo attestare nella biblioteca di Svevo. Zeno, dunque, denuncia i limiti della sua lingua e del suo racconto pronunciando una grande verità psicoanalitica, più che linguistica: il linguaggio, che è discorso che parte dall'inconscio, non può tradurre qualcosa di intraducibile, resta avviluppato in quello scarto di indicibilità. «L'improprio che prende il posto del pro-

49 P. Voza, *Aspetti e funzioni dialettali della prosa sveviana*, in «Dimensioni», XIII, 6, 1969, pp. 18-29: p. 22.

50 A proposito dei limiti della lingua di Svevo – le «mende» già segnalate da Montale nel 1925 e ridiscusse da Debenedetti e Contini – si vedano due contributi che, distanziati negli anni, fanno anche il punto bibliografico: B. Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, Mursia, Milano 1961, pp. 173-202; F. Catenazzi, *L'italiano di Svevo. Tra scrittura pubblica e scrittura privata*, Olschki, Firenze 1994.

51 Cfr. Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, cit., p. 491.

prio», ha scritto Guglielmi commentando questo stesso passaggio sulla confessione – «sempre menzognera» –, «non solo sposta l'accento semantico delle parole, ma rende i significati fluidi, aperti, veri in accezione dinamico-temporale». <sup>52</sup> Ma Svevo, lacanismi a parte, sta compiendo un'operazione notevole sul piano mimetico. Che valore ha questa dichiarazione del limite pronunciata dal narratore? Ritorniamo alla pagina:

Egli asserisce che, scelto da Ada, egli non poteva essere quale io lo descrissi. Scoperte che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier & C. Perché non ne avevo io parlato?

E mettiamo in parallelo questa citazione con il commento riportato alla fine dell'aneddoto del gatto inglese e con una notazione che compare poco dopo, sempre nello stesso capitolo:

Per quanto vera, quell'avventura a me era parsa istruttiva e interessante come se a scopi precisi fosse stata inventata.

Eppure in gran parte quelle storielle erano vere. Non so più dire in quanta parte perché avendole raccontate a tante altre donne prima che alle figlie del Malfenti, esse, senza ch'io lo volessi, si alterarono per divenire più espressive. Erano vere dal momento che io non avrei più saputo raccontarle altrimenti. Oggidi non m'importa di provarne la verità. Non vorrei disingannare Augusta che ama crederle di mia invenzione. In quanto ad Ada io credo che ormai ella abbia cambiato di parere e le ritenga vere. (RC, 708)

L'invenzione ha una portata più ampia e compiuta della verità.<sup>53</sup> Zeno si giustifica paradossalmente della veridicità dell'accaduto attraverso due avversative – «per quanto vera»; «eppure» –, sottolineando di aver riportato la storiella del gatto inglese “come se” fosse stata inventata. Nella realtà non troviamo mai materiali perfetti, molto più efficace – «istruttiva e interessante»; «più espressive» – risulta l'invenzione che racchiude paradossalmente la verità. Questo all'interno di un'opera finzionale in cui si denunciano continuamente i limiti del linguaggio, e dunque della finzionalità: è un esercizio di svuotamento del senso che favorisce la creazione di un linguaggio completamente figurale, che, però, ha l'ambizione di influenzare il rapporto tra linguaggio e referente.<sup>54</sup> «U.S.» è il nuovo segno per «siga-

---

Trame  
della *Coscienza  
di Zeno*.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

52 Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 32.

53 Ha notato sapientemente Stellardi la «relazione ossessiva» di Zeno «con un'idea dominante di “verità”» (Stellardi, *Letteratura e verità*, cit., p. 149). Guglielmi parla di un «superiore realismo», cioè un «superiore rapporto con la verità» di Zeno rispetto a tutti gli altri personaggi del romanzo (Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 46).

54 Di questa ambizione ci rende consapevoli Maier quando, dopo aver proposto la categoria continua di «plurilinguismo», sostiene che la *koine* sveviana «appare eccezionalmente libera nelle sue movenze espressive, e sorretta soprattutto dal desiderio dell'efficacia e della correttezza della rappresentazione» (Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, cit., p. 181).

retta»; la donna assoluta, o a pezzi, o raccolta in un fascio, è la donna nel racconto di Zeno; il significato «legname» non ha un significante adeguato, o, almeno, questo non è posseduto da Zeno.

Arriviamo a comprendere compiutamente l'operazione figurale, logica e linguistica di Svevo rileggendo le pagine dedicate a Joyce. Nel frammento *Joyce dopo «Ulysses»*, Svevo parla della capacità di Joyce di creare, attraverso il linguaggio, «un oggetto reale per chi lo sa guardare» (TS, p. 963). Cosa significa «oggetto reale»? Leggiamo, poco oltre, che nella letteratura joyciana «La parola si altera per aderire meglio all'oggetto e fa a meno di ogni commento» (TS, p. 964). È una spiegazione che si adatta a illustrare l'operazione alla base della creazione del segno «U.S.» da cui è partita anche questa indagine. Ed ecco il passaggio decisivo sull'«oggettività dell'*Ulisse*»:

Non più la parola vizza per il lungo uso. E quando il Joyce mi spiegava che il pane che un bambino sogna di mangiare non può essere lo stesso ch'egli mangia quando è desto perché il bambino non poteva trasportare nel sogno tutte le qualità del pane e che perciò il pane del sogno non poteva essere fatto della solita farina (*flour*) ma piuttosto di una farina designata con un suono simile (*flower*, fiore), che le toglieva delle qualità e gliene impartiva delle altre più proprie allo stato del sogno, io subito ricordai l'oggettività dell'*Ulisse*. (TS, p. 964)

E vogliamo aggiungere, non credo tanto alle spalle di Svevo lettore di *Ulisse*, che «flower» è anche *nom de plume* eletto da Bloom – Henry Flower – per la sua corrispondenza (adulterina) fermo posta? Non è pigrizia, allora, quella di Joyce, quando fa scegliere al suo eroe uno pseudonimo che ha, goffamente, quasi lo stesso significato del suo cognome, tutt'altro. E quando apre la lettera di Martha, Bloom/Flower fa un'ulteriore scoperta: «Un fiore. Mi pare che sia un. Un fiore giallo coi petali appiattiti. Allora non è irritata? Che dice?». <sup>55</sup> Un fiore vero spunta nella lettera e, con perfetta simmetria, un riferimento al profumo di Molly chiude il *post scriptum*, come a formare una cornice che ritaglia lo scritto di Martha: «P.S. Dimmi che profumo usa tua moglie. Lo voglio sapere». <sup>56</sup> Prima di rileggerla – e anche nel corso della rilettura in cui si innestano i suoi pensieri – Bloom ci offre questa sequenza in cui il segno «flower» germina:

Staccò gravemente il fiore dallo spillo che lo teneva puntato ne aspirò il quasi niente profumo e se lo mise nella tasca del cuore. Linguaggio dei fiori. Gli piace perché nessuno lo sente. Oppure un mazzolino avvelenato per levarselo di torno. Poi procedendo lentamente, rilesse la lettera, borbottando una parola qua e là. Arrabbiata tulipani con te caro uomo fiore ti pu-

55 J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Mondadori, Milano 1988, p. 77. Riflettendo sul testo a partire dall'espressione, non posso esimermi dal riportare l'originale: «A flower. I think it's a. A yellow flower with flattened petals» (J. Joyce, *Ulysses*, The Modern Library, New York 1992, p. 77).

56 *Ivi*, p. 78 [«P.S. Do tell me what kind of perfume does your wife use. I want to know», p. 78].

nirò il tuo cactus se tu non accontenti la tua povera non ti scordar di me che voglia matta ho di violette al caro rose quando presto anemoni ci vedremo ragazzaccio belladonna profumo di moglie Martha.<sup>57</sup>

La scrittura afferma la dominanza del significante, creando una catena primaria a cui si adeguano le traslazioni di significato: Bloom/Flower/ fiore dai petali appiattiti nella lettera/profumo di Molly/ fiore annusato da Bloom (per analogia)/metafora-personificazione sul linguaggio dei fiori/sinestesia «nessuno può ascoltarlo»/analogia del bouquet avvelenato. E, nel corso della rilettura, si insinuano innesti analogici in cui i nomi dei fiori si accumulano, rovesciando ironicamente l'ignoranza di Bloom sul nome del fiore giallo trovato dentro la busta. Quello spazio angusto che sembrava separare Bloom (fioritura) da Flower (fiore) si è allargato per includere una figuratività che precipita nella prospettiva mortifera con cui si chiude la catena («un mazzolino avvelenato»). Nel *Soggiorno londinese*, Svevo si lamenta delle parole vizze «per il lungo uso», auspicando la creazione di una parola nuova: «come averrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso» (*TS*, p. 896). Ma, come si legge nella citazione su Joyce (e anche, come appena visto, nell' *Ulisse* di Joyce), parole nuove instaurano nuovi rapporti con le cose,<sup>58</sup> una nuova «oggettività», per mezzo di segni che tolgono delle qualità e ne impartiscono «delle altre più proprie allo stato del sogno»: ecco, dunque, l'opera d'arte che fonda un nuovo rapporto tra significanti e significati. Mazzacurati ha colto, al di là delle biografie, l'influenza di Joyce sull'uso sveviano della lettera e della parola:

Da una parte, l'intellettuale che sembra aver letto tutti i libri, scavato alla radice tutte le parole, spezzato gli involucri d'ogni sortilegio etimologico, rendendo i segni della scrittura altrettante lampade d'Aladino, coi loro genî a servizio del nuovo signore, costretti a portarlo avanti e indietro nel tempo e nella mente alla ricerca di tesori dimenticati; dall'altra il borghese triestino che ha coltivato per anni lettura e scrittura come vizi privati e diffida ironicamente, quasi fosse una maschera o un artificio, di ogni lingua

Trame  
della *Coscienza*  
di Zeno.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

57 *Ibidem* [«He tore the flower gravely from its pinhole smelt its almost no smell and placed it in his heart pocket. Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down. Then, walking lowly forward, he read the letter again, murmuring here and there a word. Angry tulips with you darling manflower punish your cactus if you don't please poor forgetmenot how I long violets to dear roses when we soon anemone meet all naughty nightstalk wife Martha's perfume», p. 78].

58 «Svevo sembra qui tradurre nel proprio linguaggio [...] il linguaggio di Joyce e darci ancora una volta una caratterizzazione di Zeno. Ma soprattutto mostra com'egli abbia utilizzato le decisive suggestioni di Joyce e le non meno decisive suggestioni di Freud [...] per inventare una parola, né tragica né comica, la cui novità sta nel superamento delle differenze, e cioè nel suo carattere umoristico» (Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 39).

che non sia il *sermo humilis* del suo dialetto, il solo suono domestico tra tante patrie dissolte e tanti linguaggi morti che erano alle sue spalle.<sup>59</sup>

E, poco più avanti, il critico collega queste riflessioni al celebre appunto del 1902, in cui Svevo si congeda dalla letteratura,

pur riservandosi ancora la scrittura come chiave di penetrazione (forse anche di terapia) verso i segreti della propria diversità, della propria “malattia”, fino al luogo estremo della psiche e del tempo in cui la parola ritorni cosa, strumento, arma per l’azione, finalmente risanata da ogni traslato. O almeno, dal suo più ambiguo e rischioso traslato, la letteratura.<sup>60</sup>

La letteratura è dunque contesto di un linguaggio traslato, in cui la logica è svuotata e rifondata: «U.S.» sta a sigaretta come il pane fatto di *flour* sta a quello onirico di *flower*, o come il marito Leopold Bloom sta all’adultero Henry Flower. Il dottor S. partecipa attivamente a questa triplice operazione linguistica, figurale e mimetica, perché ribadisce – e rivendica – la falsità del discorso di Zenò, garantendo di contro-balzo l’oggettività della trama: esiste un Guido Speier diverso da «come io lo descrissi», esiste in uno spazio che ambisce a sostituire il referente. Ci troviamo davanti a un primato del figurale in cui la parola diventa referente e l’auto-denuncia continua – le bugie –, serve a confermare l’oggettività della letteratura («in cui la parola ritorni cosa»): se non è come dice Zenò, la verità sarà differente, ma comunque inserita in una trama che acquista funzione referenziale in quello scarto segnalato da S. Esistono un Guido Speier e un’Ada Malfenti, leggermente o molto differenti da come li ha ritratti Zenò, e la parola del dottore serve a farcelo sapere. Una trama che ha bisogno, dunque, di risultare incompleta e non soddisfacente, sediziosa, diminuita e contraddetta: «per quanto vera». Lacan ha scritto che lo slittamento metonimico del linguaggio dà conto del fenomeno del realismo letterario, perché ogni discorso che mira ad abbordare la realtà è costretto a stare nella prospettiva di un eterno slittamento del senso. Quando la realtà è enunciata in un discorso si riesce solo a cogliere quel che di destrutturante il discorso vi introduce.<sup>61</sup> Ma nel modernismo più riuscito, che in Italia è quello di Svevo, quel limite indicibile che si prova ad abbordare è sostituito dalla letteratura

59 G. Mazzacurati, *Introduzione*, in Svevo, *Scritti su Joyce*, cit., p. 19.

60 *Ivi*, p. 20. Questo il brano integrale del dicembre 1902: «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 a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L’abitudine mia e di tutti gli’impotenti di non saper pensare che con la penna in mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell’azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m’aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre e voglio saper abituarli a pensare nell’attitudine stessa dell’azione: In corsa, fuggendo da un nemico o perseguitandolo, il pugno alzato per colpire o per parare. Sono similitudini queste che» (*RSA*, p. 736).

61 Lacan, *Il Seminario V*, cit., pp. 72 ss.

stessa, come lo scarto tra il discorso di Zeno e la “vera” trama del romanzo sta a dimostrare. La verità di Zeno, ha scritto Stellardi, è «da cercare e da dire nelle forme del linguaggio». <sup>62</sup> Quello che il romanzo ci costringe a fare, dunque, è infrangere le barriere che separano le figure, i tropi dalle figure di pensiero, o, se si preferisce, i metasememi dai metalogismi:

I metasememi [...] aiutano [il poeta] quando si tratta di passare da una significazione all'altra. Essi “pervertono” il significato delle parole per farci credere che un uomo non è un uomo ma un leone, un granchio o un vermicciatolo. Un gatto non è un gatto ma un imperatore, una sfinge o una donna. Il poeta allora, uomo comune o letterato, ci fa credere ciò che egli stesso crede, ci fa vedere ciò che egli vede e usa le “figure” retoriche solo per “sfigurare” i segni.

Ora, invece di alterare così il significato delle parole, invece di lavorare sul linguaggio, il retore, per diletto o per professione, può fare appello all'oggettività della realtà, quale essa “è”, per separarsene senza esitazione e ottenere gli effetti di tale distanziamento. <sup>63</sup>

È proprio questa differenza che il romanzo annulla: la sua figuratività raccoglie metaplasm, metatassi, metasememi e li porta nella dimensione dei metalogismi. La “seconda trama” a cui mi sono riferito all'inizio dell'analisi, quella rimossa e che ritorna attraverso le dichiarazioni di inattendibilità da parte del dottor S., interviene, per sostituzione, sul referente: una metafora estesa fino al punto di diventare figura di pensiero. <sup>64</sup> D'altra parte, e qui la retorica psicoanalitica ci aiuta a completare il percorso tracciato dalla retorica classica, se pensiamo all'articolo sulla negazione di Freud, già ampiamente impiegato per leggere la «dialettica aperta» <sup>65</sup> di Zeno, ci

Trame della *Coscienza di Zeno*. Linguaggio letterario e costruzione del referente in Svevo e nel romanzo del Novecento

62 Stellardi, *Letteratura e verità*, cit., p. 157. Più avanti leggiamo: «la *Coscienza* e la *Cognizione* presentano casi simili di una pesante interazione di ciò che amerei chiamare “impulso filosofico” con la pratica letteraria; e invitano a rimeditare la questione del rapporto fra verità e finzione nella scrittura» (p. 158).

63 Gruppo π, *Retorica generale*, cit., p. 188.

64 Savelli, nella sua analisi retorica e stilistica dedicata al romanzo, riflette su quali siano gli effetti sul reale delle possibilità enumerate da Zeno: «Il reale diventa così quasi un supporto al possibile. Ma insieme controlla questa apertura al possibile, la tiene nei termini di una osservazione marginale, di un cartello che indica direzione e distanza del paese più vicino, quando si tratta invece di un luogo radicalmente alternativo. La marginalità e il travestimento da osservazione banale del pensiero di Zeno gli servono ad affacciarsi sulla vertigine del possibile senza perdersi in questa: legano la possibilità alla realtà, la annettono come nota, come botola, oblò. [...] Zeno gioca con la possibilità come un mago con fazzoletti e conigli, per stupire e divertire e infine rassicurare. La possibilità è la salute, l'alternativa all'esistente, al presente che è malattia per Zeno ma anche per il “malcontento e torvo uomo”. Allora citare la possibilità è giocare col senso, ossia con l'accettazione del reale come appropriato a sé. E il Gioco del Senso, come si potrebbe chiamarlo, è un altro modello tipico, assieme alla Retorica della Verità, del mondo testuale della *Coscienza*» (Savelli, *L'ambiguità necessaria*, cit., p. 44).

65 Impossibile non riportare per esteso la citazione di Guglielmi sulla dialettica «non classica» di Zeno: «Zeno infatti si esprime nei modi di una dialettica aperta (non classica). Come ha bisogno di “tempi misti”, così ha bisogno sincronicamente dell'affermazione e della negazione. Egli confessa la propria “verità” negandola, e non perché non c'è malafede che non si tradisca, ma perché la negazione è costitutiva della struttura del suo discorso. Negare non significa per lui mentire, nascondere un sapere, ma esporlo. La parola che lo maschera, anche lo denuda. La logica della contraddizione gli permette la più integrale confessione» (Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 35).



accorgiamo che metà dell'articolo è dominato dal rapporto tra negazione, funzione del giudizio e principio di realtà:

La funzione del giudizio ha in sostanza due decisioni da prendere. Deve concedere o rifiutare una qualità a una cosa e deve accordare o contestare l'esistenza nella realtà a una rappresentazione. [...]

La seconda decisione della funzione del giudizio, quella che concerne l'esistenza reale di una cosa rappresentata, interessa l'Io-reale definitivo, sviluppatosi dall'iniziale Io-piacere. (Esame di realtà.)

Ora non si tratta più di stabilire se qualcosa che è stato percepito (una cosa) debba essere accolto nell'Io oppure no, ma invece se una certa cosa, presente nell'io come rappresentazione, possa essere ritrovata anche nella percezione (realtà).<sup>66</sup>

Le operazioni linguistiche e retoriche di Zeno concernono la prima «decisione»: U.S., i numeri, le donne, il gatto inglese ci costringono a confrontarci con nuovi segni che si producono per slittamento e sostituzione. E sono segni la cui arbitrarietà è accresciuta dalle scelte personali del narratore: la sigaretta identificata e qualificata; i numeri “deformi”; le donne a pezzi e infinitizzate; il gatto accogliente/ostile. Le dichiarazioni sulla veridicità degli aneddoti, introdotte dalle aversative, e gli interventi del Dottor S., agiscono, invece, sulla «seconda decisione»: quella «funzione del giudizio» che «concerne l'esistenza reale di una cosa rappresentata». La vita stessa, lo abbiamo letto all'inizio di «La storia del mio matrimonio», è tradotta in una melodia simile al suono di un'onda: è, in questo modo, traslata sul piano del puro significante. La «cosa rappresentata» e la «realtà» sono, in Freud, su piani retorici differenti, che corrispondono a due famiglie differenti di figure nella retorica della comunicazione: metasememi e metalogismi. Svevo, invece, offre al lettore un continuo «esame di realtà» denunciando quello scarto tra il racconto del protagonista e la ricezione del Dottor S. Il limite delle letture lacaniane sta, dunque, nel non aver messo a vaglio la corrispondenza stretta tra retorica dell'inconscio e del linguaggio: metonimia e metafora, nella classe dei metasememi, non spiegano del tutto l'operazione di Svevo, e, dunque, non corrispondono esattamente alla figura di negazione così come formulata da Freud, per cui abbiamo bisogno di passare sul piano dei metalogismi. Lo aveva spiegato già Orlando, riflettendo sulla maggiore ampiezza della figura di spostamento rispetto a quella di ironia per le *Lettere persiane* di Montesquieu:

Cercheremmo invano sia nella retorica antica e tradizionale, sia nella neo-retorica degli ultimi decenni, una etichetta adatta a un simile rinvio figurale. Non si tratta evidentemente né di allegoria, né di parabola o di favola.

66 S. Freud, *La negazione*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, X. 1924-1929. *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1978, pp. 198-199.

[...] E nondimeno parlare di religione maomettana non vuol dire parlare del contrario di quella cristiana se nell'ironia ciò che si afferma e ciò che si dice alla lettera devono stare in rapporto di contrarietà. Non vediamo ancora chiaro in proposito: per ora preme ricordarci che invece un'altra retorica, quella freudiana dell'inconscio, conosce benissimo questo "spostamento" di interesse – nel discorso del sogno o del motto di spirito – per cui si sostituisce ciò che è meno importante a ciò che lo è molto di più. [...] La figura generale che nelle nostre lettere ha consistenza sia stilistica, sia precettistica, è figura freudiana di spostamento.<sup>67</sup>

E non possiamo esimerci dal compiere la stessa operazione, perché la retorica della *Coscienza* – che con Freud, Lacan, Matte Blanco ho integrato – è erronea, o, meglio, non completamente decodificabile sia rispetto alla retorica antica che alla neoretorica.

Nel chiudere la sua conferenza su Joyce, Svevo si preoccupa di allontanare l'*Ulisse* dalla psicoanalisi, offrendo una lettura autoreferenziale. Nel paragrafo finale, Svevo parte dall'antipatia che questo Joyce/Svevo nutrirebbe nei confronti di Freud per poi dedicarsi al rapporto tra vita e letteratura:

[Le opere di Joyce] *Non sono altro che un pezzo di vita* di grande importanza proprio perché venuto alla luce non sformato da una scienza meticolosa, ma tagliato vigorosamente da una viva ispirazione. *Ed io m'auguro che venga un forte psicanalista a studiare i suoi libri che sono la vita stessa*, ricchissima e sentita e ricordata con l'ingenuità di chi l'ha vissuta e sofferta. (*TS*, p. 936, corsivi miei)

E nelle prime stesure della conferenza l'idea è rimarcata con una evidenza anche maggiore: «Egli [Joyce] è l'artista che ha preparato tutto il piano, l'avventura per cui scelse i pers[onaggi]. *Trasse dalla realtà* quello che prediligeva e ne fece una cosa tanto intera *da sostituire tutta la realtà*» (*TS*, p. 958, corsivi miei).

La letteratura (di Joyce, di Svevo) non sta più in quel rapporto metonimico di slittamento che Lacan individuava nel realismo di Maupassant, ma si sposta sull'asse di una sostituzione metaforica non più riferibile tutta internamente al testo: una sostituzione che coinvolge il rapporto tra segni e referente; più che metafora, dunque, un regime metaforico che ambisce a ricadere, sostituendovisi, sul referente. I nuovi segni della scrittura somigliano a quelli della tradizione (cioè alla «parola vizza per lungo uso»), ma non coincidono esattamente con essi, e producono significato dallo scarto – sempre riferito all'io – rispetto al referente: come Joyce, Svevo non rappresenta, sostituisce «tutta la realtà», e lo fa creando un oggetto compatto, plastico e disordinato, «perché la vita non ammette che l'ordine suo proprio che precisamente non è meticoloso» (*TS*, p. 941). In questa costruzione – diversa, per Svevo, dalla capacità pittorica di Proust – il coinvolgimen-

---

Trame  
della *Coscienza*  
di Zeno.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

67 Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, cit., pp. 38-39.

to del lettore è fondamentale: Bertoni, nelle sue note alla conferenza, rileva un collegamento tra il finale e un appunto del 5 giugno 1927: «Chi legge un romanzo deve avere il senso di sentirsi raccontare *una cosa veramente avvenuta*. Ma chi lo scrive *maggiormente deve crederci* anche se sa che non in realtà mai si svolse così. L'immaginazione è una vera avventura. [...] Bisogna credere *nella realtà della propria immaginazione*» (TS, p. 760, corsivi miei). È così che questa sostituzione trasforma il romanzo – la sua seconda, sommersa, sprofondata trama – in «una cosa veramente avvenuta»; la «Prefazione», in cui il Dottor S. avverte il lettore dell'inattendibilità di Zeno, mira, dunque, a una affermazione ben più clamorosa: la sostituzione di «tutta la realtà» con la parola scritta.<sup>68</sup> Una sostituzione che ha bisogno di rifondare il linguaggio, facendo slittare il rapporto tra parole e cose secondo un procedimento figurale a forte componente emotiva:

E ricordo come il Joyce saltò subito a parlare della sua nuova preoccupazione. Era da molto tempo che non parlava con un veneto e mi domandò: «È stata mai tradotta in italiano e usata quella magnifica vostra espressione *battere le broche* per soffrire un gran freddo? Nel mio libro c'è». E mi disse la parola inglese. Ma, veneto, imbattendomi in essa in inglese, non la sentivo più e quei *jugs* inglesi potevano incontrarsi fino a spezzarsi ch'io non avrei saputo sentire il freddo. Ma per non sentirlo più a me bastava di mettere a posto qualche consonante: *Battere le broche*. È forse nostro destino di non saper giocare abbastanza con le nostre parole che sono piuttosto le nostre padrone che le nostre serve. (TS, p. 962)<sup>69</sup>

68 Maier ha parlato di una narrativa che «ha il timbro, l'evidenza e il sapore della realtà»; poco più avanti, non senza un gusto enfatico: «Di conseguenza, l'intensa suggestione della narrativa sveviana, il suo peculiare tono artistico consiste, secondo noi, nell'accento di verità che vibra in ogni sua pagina, in quel "realismo" che non è soltanto adesione a una poetica, ma anche, e soprattutto, la voce, l'espressione naturale, la condizione e la struttura medesima dell'anima dello Svevo: la sua disposizione libera, aperta, spregiudicata verso la vita divenuta pagina scritta, parola, linguaggio, stile» (Maier, *La personalità e l'opera di Italo Svevo*, cit., pp. 194 e 196). Ritengo che Savelli abbia segnato questa linea di analisi e interpretazione: «Il mascheramento dell'autore da editore è in altre parole un invito fatto al lettore a considerare il mondo di finzione non oggetto creato ma "realtà": si tratta dunque di una operazione che ha, molto spesso, una funzione propedeutica a un modo particolare di considerare le cose» (G. Savelli, *Il dottor S. e la storia virtuale di Zeno*, in «Strumenti critici», XI, 1, gennaio 1996, pp. 93-110: p. 98). Il suo discorso prosegue attraversando prima la classica tesi di Pouillon (J. Pouillon, *La Coscienza di Zeno, roman d'une psychanalyse*, in «Les Temps Modernes», ottobre 1954, pp. 556-562) – il lettore si trova «nella posizione dello psicoanalista» (p. 99) – per poi focalizzarsi sulla posizione del lettore: «*La coscienza di Zeno*, in questo modo, è una funzione dell'attività del lettore». Condivido l'impostazione e le acquisizioni analitiche sul rapporto tra mimesi, finzionalità e retorica nel romanzo, ritengo, tuttavia, che l'espedito del manoscritto sia una funzione da leggere internamente al testo, in relazione alle strategie di costruzione romanzesca. Per questo ho messo in relazione la «Prefazione» con le dichiarazioni del Dottor S. – mediate dalla parola di Zeno – a proposito del «vero Guido» nel capitolo finale. In quel prestito di «voce» – S. che parla con Zeno – è contenuta la prova di quanto S. sia l'alter-ego di Zeno.

69 Suggestiva la linea seguita da Cavaglion a proposito del plurilinguismo implicito nell'espressione «astuto imbecille» che Zeno affibbia a Guido in «Storia di un'associazione commerciale». Seguiamo un passaggio dell'analisi di Cavaglion: «In una celeberrima lettera a Svevo, del gennaio 1921 (si noti l'importanza della data: siamo alla vigilia della pubblicazione sia di *Ulisse* che della *Coscien-*

Mazzacurati ha ragione quando commenta questo passaggio sostenendo che «tutta questa riflessione sull'*idiom* anglo-italo-veneto svela che Svevo sta entrando a suo modo nel mondo del “work in progress” [*Finnegan's Wake*], nella genetica insieme fantastica e fisiologica della parola». <sup>70</sup> Eppure mi sento di sostenere che questa «genetica» non lo ha mai abbandonato, ed è l'aspetto che guida la mimesi, la retorica e la trama della *Coscienza*, che ne compone l'anima modernista. Quando Zeno riflette sull'iniziale «A» comune a tutte le fanciulle Malfenti aggiunge questa chiosa che non ho ancora riportato: «L'iniziale diceva anche qualche cosa d'altro. Io mi chiamo Zeno ed avevo perciò il sentimento che stessi per prendere moglie lontano dal mio paese» (*RC*, p. 693). <sup>71</sup> È nella costruzione e nelle implicazioni di questa trama di parole che si può riunire il modello di Joyce a quello di Svevo. Se i due autori sono imparagonabili dal punto di vista degli esiti linguistici raggiunti, condividono un procedimento figurale che scardina i segni e propone alla funzione del giudizio un mondo che, somigliando al referente, ambisce a sostituirlo.

---

Trame  
della *Coscienza*  
di Zeno.  
Linguaggio  
letterario  
e costruzione  
del referente  
in Svevo  
e nel romanzo  
del Novecento

za) lo scrittore irlandese spiega all'amico che la stesura del suo romanzo sta per concludersi. Nell'esprimere la propria soddisfazione, giocando sul titolo stesso della sua romanzesca rivisitazione omerica, Joyce non trova nulla di meglio che ricorrere ad un'impresca tipicamente triestina: Ulisse ossia “to mare grega” (con una probabile, pesante allusione alle meretrici d'origine greca che si stabilivano intorno al porto di Trieste). Dalla “madre greca” di Leopold Bloom all’“astuzia” sia pur “imbecille” di Guido il passo è breve, ma disagevole a compiersi (e pressoché impossibile a dimostrarsi, sebbene assai seducente)»; A. Cavaglion, *L'Astuto Imbecille (Nota sul plurilinguismo di Svevo)*, in «Otto/Novecento», XI, 3-4, maggio-agosto 1987, pp. 195-199: p. 197.

70 Cfr. le note di Mazzacurati in Svevo, *Scritti su Joyce*, cit., p. 78. Aggiungo anche questa notazione alla fine della nota 4, in cui Mazzacurati apre a considerazioni sulla parola nell'ultimo romanzo: «ma chi rilegga sotto questa angolatura uno dei principali capitoli de *Il vecchione* (“Umbertino”) troverà che è tutto venato di una nuova attenzione alla scoperta infantile del linguaggio ed agli strani rapporti di relazione che in essa si creano» (*ibidem*).

71 Cfr. M. Beer, *Alcune note su Ettore Schmitz e i suoi nomi. Per una ricerca sulle fonti di Italo Svevo*, in *Contributi sveviani*, Lint, Trieste 1979, pp. 11-30: p. 30; Vittorini, *Commento*, cit., p. 1585.