

Mario Sechi

Innesti di fantastico nella narrativa e nel teatro modernista di Italo Svevo

Scopo di questo saggio è proporre una ricostruzione tassonomicamente ordinata e concettualmente strutturata del percorso di attraversamento del modo fantastico che Italo Svevo compie in coerenza con l'invenzione di un suo originale modello di realismo critico post-naturalista (sperimentalmente aperto alla mescolanza di registri stilistici e retorici) e orienta in direzione delle tematiche psicoanalitiche del doppio e del perturbante. Disseminato in svariati esperimenti narrativi e teatrali, oltre che nella *Coscienza di Zeno*, il fantastico sveviano attinge al repertorio tardo-ottocentesco attraverso il filtro distanziante della parodia, attiva rilevanti connessioni con le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina, popola, con inedite forme di spettralità, i luoghi deputati della norma borghese, dal terreno delle relazioni economiche e commerciali a quello dei legami familiari e del vissuto intrapsichico degli individui.

*The aim of this essay is to propose a taxonomically ordered and conceptually structured reconstruction of the traversal of the fantastic mode that Italo Svevo undertook in coherence with the invention of his original model of critical post-naturalist realism (experimentally open to the mixing of stylistic and rhetorical registers) and that he oriented in the direction of the psychoanalytic themes of the double and the uncanny. Disseminated in various narrative and theatrical experiments, as well as in *La coscienza di Zeno*, Svevo's fantastic draws on the late 19th century repertoire through the distancing filter of parody, activates relevant connections with the philosophical-scientific issues of evolutionism and the new medicine, populates, with unprecedented forms of spectrality, the deputed places of the bourgeois norm, from the terrain of economic and commercial relations to that of family ties and the intrapsychic experience of individuals.*

1.

Elaborando e costruendo un proprio modello di realismo della coscienza, già a partire dai primi esperimenti novellistici e dal primo romanzo Svevo praticò una modalità ibrida di codificazione formale del proprio discorso, attraversando le folte ramificazioni della maniera naturalista e confrontandosi con la crisi profonda delle scienze europee maturata nel corso della *fin de siècle*. È evidente che una tale disposizione intellettuale non potesse non implicare, al di là della messa a fuoco dei nuclei epistemologici e delle sottostanti controversie filosofico-scientifiche, un accorto *vis à vis* con le più diverse forme e tipologie della scrittura, sino a comprendervi la letteratura popolare e le produzioni di genere.

È in questo contesto di riferimenti che assume un significato non superficiale la messa in pratica di generi e modi attinenti in senso lato alla sfera del fantastico, dalla fantascienza al fiabesco al paranormale, che Svevo orienterà ben presto prevalentemente in direzione delle tematiche psicoanalitiche del doppio e del perturbante. Benché mascherati da innocui *divertissement*, soprattutto negli anni di

distacco dall'impegno prioritario della letteratura, commedie e racconti talora incompiuti sembrano tornare più volte intenzionalmente sulla manipolazione finzionale di elementi provenienti dai territori dell'immaginario, dell'onirico, dell'imperscrutabile, che aleggiano all'interno delle relazioni e delle affezioni umane.¹

Per cominciare a dipanare un filo di indagine testuale che mostra da subito il suo spessore, non si può non partire dal celebre episodio della *Coscienza* dedicato alla seduta spiritica in casa Malfenti, nel corso della quale Zeno smonta e smaschera con la sua proverbiale bizzarria la futilità di un rituale di intrattenimento borghese a quel tempo di moda,² ma evocando al contempo modalità di contatto e di interlocuzione 'al buio', definendo cioè i contorni di una zona segreta in cui provare a scaricare e legittimare, un po' come nella retorica del *Witz*, la pratica delle pulsioni. In termini propri, quello giocato da Zeno ai danni di Guido è «uno scherzo di cattivo genere» (Svevo, 2004a: 749),³ lucidamente escogitato e messo in atto per sminuire la figura del rivale agli occhi di Ada e delle sorelle. Ma non v'è dubbio che il gioco venga da lui utilizzato per cimentarsi in una modalità di relazione eccezionalmente ravvicinata, fatta di parole sussurrate e di gesti audaci e arditi, coperti dalla rappresentazione della catena medianica, ma tali da bucare – a luci nuovamente accese – il fragile diaframma della coscienza razionale.

Il comportamento di Zeno nel corso della lunga serata, dall'esibizione violinistica in assolo concessa a Guido e malamente criticata, alla duplice proposta di matrimonio fuori bersaglio, e infine alla puerile gara dei disegni satirici, al penoso ripiego su Augusta e al finto rappacificamento col rivale, che a stento prevale sul desiderio profondo della vendetta omicida, potrebbe essere graficamente trascritto in una linea ripetutamente, ossessivamente spezzata, su cui si incidono i segni di violente *poussée* fuori controllo. L'elemento fantastico si dirama dal *topos* usurato del tavolino parlante, per riverberarsi nei fantasmi erotici di Ada e di Alberta e nel doppio del Sé

¹ Scarso risalto è stato finora attribuito, negli studi sul fantastico moderno, alla complessiva pratica sveviana del genere, che concerne del resto un non esiguo numero di testi (segnalo qui, nella frammentaria bibliografia di analisi testuali disponibili, alcuni sondaggi dedicati ai racconti «Lo specifico del dottor Menghi»: Weiss, 2001 (prima edizione di questo saggio: 1988); Marasco, 2007; Lamberti, 2008; Francone, 2013; e «Il malocchio»: Junkerjürgen, 2003; Verbaro, 2008; Roda, 2009; e – a parte – il saggio di Palmieri, 1998, riguardante la seduta spiritica della *Coscienza di Zeno*). Tale sottovalutazione, ancor più evidente se si confronta con la puntuale e ben giustificata attenzione rivolta dalla critica a Pirandello, forse è dipesa dalla modalità apparentemente svagata del rapporto di Svevo con la tradizione ottocentesca e dalla apparente episodicità delle formule (parodiche, fantascientifiche, distopiche) da lui di volta in volta sperimentate. In questo saggio mi propongo di abbozzare perciò una ricostruzione tassonomicamente ordinata, ma soprattutto concettualmente strutturata, del percorso di attraversamento del modo fantastico, che lo scrittore triestino compì in coerenza con l'invenzione di un suo originale modello di realismo critico post-naturalista.

² Il tono di incredulità che si ritrova anche in altri occasionali scritti sul tema delle sedute spiritiche e dei veggenti, con particolare riguardo al caso rinomato di Eusapia Paladino (per cui vedi «L'ispirazione», e soprattutto «Un medio ingenuo», in Svevo, 2004b: 642-643 e 632-633), ben si accorda con la satira della conversazione e dei rituali di intrattenimento diffusi nei salotti della borghesia triestina di quegli anni (compresa l'esecuzione di musica dal vivo), come si nota già a partire da *Una vita*.

³ «– Dovete scusarmi, signor Guido. Mi sono permesso uno scherzo di cattivo genere. Sono stato io che ho fatto dichiarare al tavolino di essere mosso da uno spirito portante il vostro stesso nome» (Svevo, 2004a: 749).

dolorante, zoppicante sagoma di escluso su cui grava «lo stigma del vinto» (769).⁴ L'effetto di lunga durata di questa traccia fantasmatica⁵ si può ritrovare in momenti successivi delle memorie di Zeno destinate al dottor S., ugualmente segnati dalla concitazione psico-fisica del personaggio, dal suo dolore di conversione e dal suo sbrigliamento a stento contenuto: basti tenere a mente tutta la scena del banchetto nuziale di Ada e Guido, sabotato da Zeno con una raffica di provocate tensioni e di *gaffe* e culminante nell'occhiata brutale da lui rivolta alla sposa in un fulminante, sulfureo "a parte".

Tematicamente correlato, per l'evocazione dello spirito, all'episodio della *Coscienza*, è il testo della commedia *Terzetto spezzato*, «fantasia in un atto», risalente a un turno di tempo «compreso tra il 1912 e il 1919».⁶ Ma nella commedia l'apparizione dello spettro della moglie, in forma di ectoplasma luminoso, fatto di «aria... vestita» (Svevo, 2004c: 431) e tuttavia quasi palpabile, quasi addomesticato, configura una situazione convenzionalmente fantastica, che ha il compito di innescare una serie di rivelazioni in merito ai rapporti col marito e con l'amante, e ai rapporti di equivoca complicità tra questi due. Con una veloce concatenazione di motivi, che sfiora l'effetto del farsesco, si evocano i non detti della relazione coniugale e delle compensazioni ricercate nel tradimento, ma anche le convenienze reciproche dei tre attori nella gestione del passato *ménage*. Anche i riferimenti incidentali ad alcuni temi psicoanalitici, dalla perentoria *Verneinung* del marito («Giuro che un simile desiderio non lo ebbi mai», 428) al *lapsus* rivelatore dell'amante, che invoca sfacciatamente la donna come sua («Ma insomma, Clelia, vieni, vieni!», 429), sembrano puntare non a un approfondimento ma piuttosto a una sorta di evanescente parodia.⁷

Per poter cogliere alcuni punti di innesto più vitali e profondi del fantastico sveviano, occorre spostarsi su un piano apparentemente divergente, vale a dire quello della fantascienza, ripartendo dalla definizione di «novella di genere fantastico» apposta in declaratoria dall'autore al titolo e al testo dello «Specifico del dottor Menghi» (1904-1905). In questo caso, come in altri testi novellistici rilevanti ancorché mutili («Il malocchio», «La buonissima madre»), non interessa a Svevo il gioco di immaginazione dei futuribili, ma l'attualità di un rischioso confronto con le

⁴ «Da quel dolore sarebbe stato necessario provare a guarire, attraverso un percorso di laboriosa e difficile cura, per non portare appunto per tutta la vita sul proprio corpo lo stigma del vinto» (Svevo, 2004a: 768-769).

⁵ Siamo già in territorio propriamente psicoanalitico, giacché appare evidente il legame tra le proiezioni di desiderio, i «fantasmi originari» del soggetto, e le strutture tipiche provenienti dal repertorio delle scene primarie in quanto scene archetipiche filogeneticamente trasmesse. La celeberrima scena dello schiaffo inferto dal padre morente rappresenta emblematicamente l'inesorabile verdetto di una scena di castrazione.

⁶ Sulla datazione di questa commedia, vedi le note di apparato genetico e commento a cura di Federico Bertoni, in Svevo, 2004c: 1369-1373. Per quanto riguarda la controversa cronologia dei testi (quasi tutti inediti) a cui mi riferisco qui e avanti nel corso di questo lavoro, e le complesse questioni filologiche che ne derivano, mi rifaccio in linea di massima alle proposte avanzate dall'*équipe* dell'edizione mondadoriana di *Tutte le opere* diretta da Mario Lavagetto (Svevo, 2004a, 2004b, 2004c), evidenziando quella che a me pare una maggior frequenza delle commedie e dei racconti fantastici nel periodo di mezzo della produzione sveviana, caratterizzato da una più aperta disposizione sperimentale.

⁷ Sul significato storico della prevalente inclinazione parodica nella fase di passaggio dal fantastico ottocentesco a quello novecentesco, trovo persuasive considerazioni nel documentato *excursus* di S. Lazzarin, «Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)», in Lazzarin, Beneduce, Conti, Foni, Fresu, Zudini, 2016: 1-58.

alternative e le promesse di una scienza lanciata verso la manipolazione biochimica dell'organismo umano. Sotto la suggestione delle ricerche immunologiche e organoterapiche indirizzate al ringiovanimento di una macchina vivente programmata per la senescenza, e cioè all'inversione del processo di degenerazione, Menghi si arrovela intorno alla contraddizione fra estensione e intensità della vita, passando dalla sperimentazione del suo «alcole» (Svevo, 2004b: 62) su un coniglio all'auto-inoculazione, quindi alla messa in prova dello stesso come farmaco, nel corso della sopraggiunta malattia della madre. Il suo obiettivo sarebbe quello di costringere il metabolismo naturale dei corpi a un infrangibile egoismo, vale a dire a un equilibrio astrattamente ottimale fra energie e consumo, percezioni e volizioni, con scarsa considerazione dello stato di soggettivo benessere o malessere dell'individuo. Il personaggio dello scienziato ossessionato dal suo progetto, che per queste ragioni ribalta la sua amorevole disposizione filiale e il suo originario attaccamento simbiotico alla madre, diventando a un certo punto il carnefice di lei, è figura che appartiene già in parte alla tradizione del fantastico ottocentesco, ma assume qui una livida funzione perturbante, distruttiva dell'intenzionale probità e moralità del soggetto. Come una seconda personalità prima nascosta o sepolta, emerge a un certo punto – nel momento preciso in cui si prospetta l'urgenza del caso clinico della madre – una volontà inesorabile di agire, di imporsi a ogni costo. Quando al dottor Clementi, accorso al capezzale della donna con gli insufficienti mezzi di soccorso della medicina ufficiale, egli confida di voler provare subito la cura del proprio specifico, ne viene messo di fronte alle proprie schiaccianti responsabilità: «– Collega! Volete dunque uccidere vostra madre?» (83). Ed è allora che scatta per la prima volta in lui una lucida, ma fuggevole consapevolezza del proprio Sé:

Non v'era dubbio! L'Annina oscurava nel mio organismo il sentimento e il dolore. Non era stato previsto ch'essa avrebbe diminuito l'*attrito*? La mia vita ridotta dal potente moderatore non bastava che a tener lucido il mio cervello e a mala pena il sentimento di me e per me. [...] Eppure questa freddezza non era scompagnata da un sentimento di decadenza non dissimile da quello che deve avere chi s'abbrutisce in un vizio avvilito. Guardavo al mio passato d'altruismo come ad un'altezza irraggiungibile ormai per me. [...] Ricordo che assursi a mio giudice. Guardavo la faccia di mia madre oramai né dolce né fiera ma abbattuta tanto che si vedeva pronta a ricevere la maschera ippocratica e mi dicevo: "Se un altro figlio fosse al tuo posto e se io ne indovinassi i sentimenti, che cosa gli direi?". Risposi schiettamente a me stesso che gli avrei dato del cane! Sempre così: Cervello lucido e sentimento annebbiato. Non appena restato solo con mia madre *l'assalii subito*. Dovevo trovare un modo di suggerirle la cura dell'Annina senz'agitarla troppo. (83)⁸

La relazione tra madre e figlio si rivela d'ora in poi come un muto conflitto di potere, e dà vita a un vortice di aggressività a stento dissimulata. Il figlio carnefice si accinge a un certo punto a baciare la mano della donna in un impulso di compassione, ma si vede respinto sdegnosamente, con un brusco e laconico «Mi secchi!» (87). Mentre nella coscienza esaltata di lui balenano effimeri lampi di resipiscenza e di scrupoli morali, l'angoscia dell'inferma, sottoposta alla brutalità dell'esperimento senza

⁸ Il corsivo dell'ultimo capoverso è mio.

poterne riconoscere in nessun modo la finalità, si disvela nella *facies* terrificante del delirio:

Due o tre ore dopo, riposato interamente ritornai in me. Balzai in piedi spaventato di aver lasciato sola mamma. Non sentendo subito il suo respiro temetti di trovarla morta. Portai la candela accanto al suo letto. Allibii! Essa era seduta sebbene riversa sul guanciale. Accostai la candela alla sua faccia. Questa non era più tanto pallida e mi parve anzi rosea. Ciò che mi spaventò fu di veder errare sulle sue labbra un sorriso che in quel momento mi parve di pazza. Aperse gli occhi e vedendomi mi prese la mano con un gesto vivace che avrebbe spaventato anche Clementi. – Ah! sei tu! – esclamò con gioia e certo con voce meno fievole di prima. (89)

La gioia intenzionalmente espressa copre e veicola un terribile atto di accusa pronunciato come una requisitoria, e un’ingiunzione di divieto a riprendere in alcun modo l’esperienza aberrante del «grande lavoro» («Come hai potuto immaginare una cosa tanto orribile? M’hai sepolta viva, tu! [...] La tua invenzione non è altro che un nuovo flagello. [...] Giurami che mai più metterai in un corpo umano una simile cosa... e neppure nel corpo di un povero animale creato dal Signore!», 89-90). Il pentimento finale dello scienziato posseduto dalla sua *hybris*, e giunto al limite di una devastante dissociazione psichica, riavvolge così il nastro della sua ossessionante speculazione.

Questo esempio dimostra chiaramente come in concreto lo spunto fantastico, pervenuto attraverso i passaggi di una prestigiosa e in parte codificata tradizione di genere, da Stevenson a Wells, possa smuovere e alimentare un più denso sostrato di riflessioni filosofico-scientifiche, e farne scaturire, per di più, nuovi motivi e spunti e nuove prospettive. La sconcertante rivelazione di un doppio ottusamente egoista, il «delinquente», con «la sua vita ristretta, piccola» (90-91), anonima, eticamente sepolto nella coscienza razionale del personaggio e nascosto dalla maschera del suo Io ideale, rappresenta un punto di tensione del discorso sveviano, destinato a ulteriori riprese. Al confronto con una fonte di ispirazione verosimilmente riconoscibile e prossima, qual è quella del più volte citato racconto di H.G. Wells, «The New Accelerator», del 1901,⁹ «Lo specifico del dottor Menghi» evidenzia uno scarto assai marcato, stilisticamente ravvisabile nel cupo spessore di un fatale *descensus ad inferos*, dove lo sforzo estremo dell’indagine scientifica ossifica o lede, per così dire, la struttura del carattere umano, sino a paralizzarlo e a condannarlo a morte. Di un alone fantastico è circonfusa la storia della «Buonissima madre», dove agisce con sfrontata prepotenza il fantasma dell’ereditarietà e della tara genetica. La problematica evoluzionistica, già provata nella commedia giovanile *Le teorie del conte Alberto* in toni scherzosi e parodici,¹⁰ assume in questo testo narrativo i tratti di una crudeltà nuova, che travolge ogni ragionevole aspettativa umana, schernisce

⁹ Tematicamente pertinente, in direzione della ricerca sveviana sull’emergere del Sé sconosciuto dal fondo della *hybris* faustiana dello scienziato, appare il riferimento a un altro, di poco precedente romanzo welllsiano, *The Island of Dr. Moreau*, del 1896, anch’esso segnalato con puntuali argomentazioni in alcuni recenti lavori (cfr. Tortora, 2004, e Francone, 2013).

¹⁰ Cfr. Svevo, 2004c: 19-58.

amor proprio e valori morali, costringe a un adattamento forzoso, anzi a una completa soggezione, gli ignari e inermi soggetti umani, che si affannano intorno ai propri desideri e alle proprie aspettative di felicità. Come una forza tellurica, la trasmissione e l'evoluzione dei tratti e dei connotati ereditari scongegnano i disegni degli uomini, occultando combinazioni e selezioni naturali, che improvvisamente si svelano e si impongono a essi. Paradossalmente, la legge insita nella struttura biologica dei viventi si svela in conseguenze ed effetti del tutto imperscrutabili: il piccolo Achille ha ereditato, a quanto parrebbe, la sua malformazione fisica da un mero accidente occorso a suo padre bambino, mentre Carletto, il figlio del dottor Paolo, risulta esente da ogni ombra della pazzia materna, e l'illegittima incantevole Donata, con la sua trionfante salute, è salva dalla minaccia di una paventata contaminazione nel grembo di Amelia, ipoteticamente inquinato dal contatto col seme del marito.¹¹ L'incombere della malattia genetica sul destino di ogni creatura rappresenta, come Svevo sa dal famoso saggio zoliano del *De Sanctis*, qualcosa di simile al fato degli antichi. Ciò che importa qui è la valenza disturbante di quell'alea in cui consiste la precarietà dell'avventura umana, cioè la sua spettrale, pervasiva interferenza nel tessuto della storia in quanto storia naturale.

In parte sovrapponibile è il caso di un altro racconto incompiuto, «Il malocchio», databile intorno al 1913, che tuttavia presenta un tasso più elevato di conturbante mistero nella possessione del male da cui Vincenzo è afflitto, quel micidiale apparecchio organico, l'«arme» (382) del suo occhio torvo pronto a colpire sfrenatamente tutti i possibili oggetti della sua consapevole o inconsapevole invidia. In questo caso la tensione del racconto è accentuata da una strisciante *suspense*, nella ripetizione seriale degli assalti e delle stragi. Orgoglio, megalomania, rancore, odio, pongono le premesse di un automatico scatenamento offensivo che non si placa, e anzi presceglie ogni volta un bersaglio più prossimo e inconfessabile, sino alla vecchia madre (e forse al figlioletto).

L'intervento del medico, il «celebre oculista» consultato per indagare e sanare la potenza malefica dell'«altro suo "io"», l'autore dei delitti nascosto nel profondo dei perfetti globi oculari del protagonista, non può limitarsi a un compassionevole ascolto ma dovrebbe, per poter sradicare il male, prendere le forme di un violento, traumatico esorcismo, «strapp[ando] i due occhi malvagi», i mostruosi «ordigni» (392). Qui la falsa coscienza morale del personaggio si spegne e si nega drasticamente, per non riemergere più. Il colpevole incolpevole si adagia in un vizioso compiacimento di sé e dei propri poteri, appena velato dalla «paura di essere scoperto» (393). Il finale inconcluso del racconto sembra spegnere e di nuovo cominciare a caricare lentamente la tensione, in previsione di un perverso, trionfale sfogo della malvagità insita nella sua natura.

¹¹ Sulla cosiddetta teoria dell'impregnazione, formulata come ipotesi a partire dalle notazioni di Darwin sul sangue misto nei cavalli, Svevo come si sa torna più volte nei suoi scritti con intenzioni evidentemente ironiche. Nel racconto in questione l'ombra del dubbio, che attanaglia a lungo Amelia nella sua infrenabile ansia di gratificazione materna, assume però uno sconcertante significato di imprevedibilità e di fatalità, restituendo al fantastico un impreveduto aggancio alla sfera della razionalità scientifica.

Forse «Il malocchio», tra i diversi esperimenti fantastici di Italo Svevo, è l'unico in cui si possa riscontrare il *marker* retorico dell'esitazione todoroviana, in quanto i poteri di Vincenzo sembrano albergare in un recesso incognito e inafferrabile della sua natura.¹² L'elemento fantascientifico si riduce perciò all'operazione di espianto suggerita dal medico, un intervento di cauterizzazione del male che verrebbe interamente risolto nella sfera dell'organico, pur avendo com'è evidente un eclatante, enorme valore mitico-simbolico (nel rinvio alla punizione dell'accecamento di Edipo); mentre a esasperarsi progressivamente è il contrasto tra la formalmente incontestabile innocenza e la sostanziale colpevolezza dell'Io, trascinato quasi a forza verso l'agnizione del proprio orribile segreto.

La mancanza di un finale compiuto evidenzia un'irrisolutezza del conflitto, quale sembra ritornare anche nel caso di «Vino generoso», nell'incerto percorso delle sue differenti stesure e intitolazioni. Il primo titolo «Ombre notturne», apposto a due stesure tra loro diverse per ampiezza e per grado di elaborazione formale (ON1 e ON2), la prima delle quali probabilmente risalente al 1914,¹³ assume però uno spessore assolutamente nuovo, in quanto davvero inaugura nella sua più piena complessità il grande tema sveviano della malattia, della sua oggettiva e soggettiva ambivalenza. Il personaggio che narra, in forma tipicamente autobiografica, è un individuo dotato di un logoro organismo, la cui condizione di vita è perciò soggetta a un rigoroso controllo dei comportamenti prescritto dal medico ed esercitato quotidianamente dai suoi familiari. L'oppressione della cura consentirà una deroga eccezionale in occasione del banchetto nuziale di una nipote, durante il quale gli saranno permesse e severamente computate le trasgressioni al regime abituale. La trasgressione della festa è però reiterata e protestata con spirito ribelle nell'intenzionale abuso del vino, e fatalmente sospinge la confusa coscienza del malato verso l'«ombra» di un delirio onirico popolato di minacciosi e orribili scenari. La tortura della «cassaforte», «illuminata all'interno», in cui qualcuno (il malato, o piuttosto l'Alberi, o il grosso Giovanni) dovrà essere rinchiuso per morire, e che scatena una furibonda lotta per la sopravvivenza, sino al punto estremo dell'offerta della figlia, come innocente, inerme vittima sacrificale in sua vece, apre uno squarcio di orrorifico mistero, in cui i *topoi* del pozzo interiore – la «vita del sogno» come «vera vita» (147), che bisogna a ogni costo soffocare e tener segreta – coagulano diffusi elementi di dissociazione e di smarrimento. Questo *trait* fantastico trova corpo e legittimazione nella dimensione del sogno, ma dal sogno esplode come un violento distruttore di caratteri, di volontà, di identità.

Un accurato confronto delle varianti introdotte con le più tarde riscritture del testo, tra

¹² Mi riferisco in particolare alla «évanescence» del fantastico, tra soprannaturale spiegato e soprannaturale accettato: una condizione di effimera riconoscibilità semantica e stilistica del genere stesso (cfr. Todorov, 1970: 46-47).

¹³ I problemi di datazione delle varie stesure di questo racconto configurano un caso particolarmente complesso e interessante nel quadro della filologia sveviana, poiché la rielaborazione del testo mette in gioco passaggi cruciali nella focalizzazione di un tema fondamentale come quello della malattia e della cura, e nella trattazione di elementi ricorrenti dell'immaginario fantastico. Rinvio alle scelte di messa a testo dei materiali manoscritti, alle note di apparato e al commento analitico di Clotilde Bertoni, in Svevo, 2004b: 899-907.

il 1926 e il 1927 (da ON2 a VG1 a VG), in vista di una pubblicazione in rivista (*La Fiera Letteraria*, 28 agosto 1927; III, 35), consentirebbe di censire non solo i procedimenti di ampliamento e di rifinitura stilistica ma i meccanismi di proliferazione simbolica dell'elemento fantastico, a partire dalla prima, schematica denotazione dello spazio onirico. Nel secondo testo, la cassa si trova in una «grotta» appositamente costruita da alcuni uomini «per una cura che avevano inventato», nello spirito di «una nuova religione basata su un olocausto»: «Non era naturale questa grotta ma era stata fatta da qualche nostro predecessore che aveva creduto di scoprire il bene dell'umanità. Tutto questo intesi subito. Dove c'è a questo mondo un'altra costruzione tanto espressiva?» (174).¹⁴

E nel testo definitivo (VG) ulteriori dettagli realistici puntualizzano e accentuano l'effetto di irrealtà angosciante che la visione porta con sé: «Una grotta vastissima, rozza, priva di quegli addobbi che nelle grotte la natura si diverte a creare, e perciò dovuta sicuramente all'opera dell'uomo; oscura, nella quale io sedevo su un treppiedi di legno accanto a una cassa di vetro, debolmente illuminata di una luce che io ritenni fosse una sua qualità, l'unica luce che ci fosse nel vasto ambiente, e che arrivava ad illuminare me, una parete composta di pietroni grezzi e di sotto un muro cementato» (142).

Qui la costruzione del luogo immaginario, così come riflesso nel sogno, evidenzia di per sé una rigorosa finalizzazione, e il disegno provvidenziale della cura sembra eccedere ormai il destino di un trascurabile soggetto umano, perché grava sull'intera umanità. In accezioni vagamente distopiche prende forma un antimondo in cui tutto era preparato, e verso cui nel tempo-spazio del sogno si è attratti inesorabilmente, nonostante la resistenza della coscienza razionale, che istintivamente vuol sopravvivere e salvarsi. Già in ON2 questa sorta di coazione violenta è del tutto svelata: «Io mi sentivo attratto verso la cassa dallo sguardo di Alberi rivolto a me trionfalmente. M'avvicinavo ad essa di pochi centimetri alla volta ma sapevo che quando fossi giunto a [un] metro dalla stessa (così era la legge), in un solo salto mi sarei trovato rinchiuso e boccheggianti» (176).¹⁵

Il risveglio, con la presa di coscienza della punizione subita per le incongrue intemperanze della festa, dà luogo nel finale di ON2 e di VG1 all'assillo di una paralizzante, schiacciante alternativa fra l'«antro» della cura forzosamente accettata, e tuttavia «benefica», e il più orribile sconcerto del «vasto triste mondo» (177, 196) per una volta impostosi alla visione e all'esperienza di sé, in cui sarà fatale infine ripiombare.¹⁶

Nelle ultime due versioni del racconto il cambio di titolo segnala una torsione forse a

¹⁴ Si cita da «Ombre notturne» [riscrittura del 1926].

¹⁵ Si cita da «Ombre notturne» [riscrittura del 1926].

¹⁶ Riporto il finale del racconto dalla prima versione di VG, che differisce del resto minimamente dal testo di ON2: «Ritornai volenteroso al regime del dottor Paoli. Tutti intorno a me credono che la mia tristezza derivi dal dolore delle rinunzie cui sono obbligato. Non è più questo che mi dolga. Affatto. Io mi sento chiuso in questo benefico regime come in un recinto, che mi tolga la visione di un vasto, triste mondo cui appartengo, che ho scoperto e che so esistere sempre. Talvolta sento che mi s'avvicini e che mi riprenderà» (Svevo, 2004b: 196).

lungo meditata del senso, la via d'uscita per un approdo eticamente rilevato del lungo *excursus* intrapsichico. La generosità dell'originario progetto di vita, non immemore dei suoi aneliti rivoluzionari, e poi seppellito nella quotidiana *routine* delle pastiglie e delle gocce, torna a contrastare con forza la vile pulsione dello 'scodinzolare', fattasi urgente, incontrollabile e degradante nell'angoscia del cedimento finale. Si tratta di un'immagine di estrema violenza grottesca, che funge da sinistro riflesso della coscienza spezzata e dissociata, deflagrata.

La forza disturbante del sogno, e del materiale onirico fantasticamente rielaborato, emerge dalle successive revisioni del testo novellistico come un *fil rouge*, una traccia destinata a diramarsi su diversi piani, ossia quello dell'ermeneutica propriamente psicoanalitica e quello della sua falsificazione teorica e letteraria.

2.

La disseminazione del fantastico in svariati esperimenti narrativi e teatrali di Italo Svevo (oltreché, spiccatamente, nell'*opus magnum* della *Coscienza di Zenò*) risulta coerentemente orientata in direzione di un arricchimento della prospettiva modernista. Dal livello basico del repertorio tardo-naturalista, da cui derivano situazioni topiche suscettibili di trattamenti parodici, si attivano, come si è visto, rilevanti connessioni con le problematiche filosofico-scientifiche dell'evoluzionismo e della nuova medicina (immunologia, biologia e genetica *ante litteram*, psichiatria post-lombrosiana, ecc.), nutrendo di inquietudini etiche e di tensioni speculative la ricerca dello scrittore analista. Gli spunti propriamente fantascientifici accennano talora aperture distopiche (come si vedrà nel caso del «Corto viaggio sentimentale», e come è evidente nell'esplosivo finale della *Coscienza*), ma senza mai distendersi nella dimensione di un astratto immaginario filosofico.¹⁷ In definitiva, le soluzioni di genere appaiono ogni volta piegate a una curva di riflessione teorico-critica, dove il ruolo dell'irrazionale si struttura in un suo preciso e ben delimitato ambito di significazione.

Il flusso della vita individuale e della vita delle specie svela oscuri e indecifrabili meccanismi di adattamento, formalizzati dalle leggi scritte e non scritte della vita sociale, cosicché un velo di angosciosa imponderabilità si distende sempre più su tutto il campo dell'esperienza umana. Psiche e soma generano intrecci confusi, nonostante la sempre più pervasiva oltranza delle scienze moderne: inedite forme di spettralità popolano i luoghi deputati della norma borghese,¹⁸ dal terreno delle

¹⁷ Sul carattere intellettualistico e non più emozionale del fantastico novecentesco, così delineato da Italo Calvino soprattutto in «Definizioni di territori: il fantastico» (1970), poi ripreso in Calvino, 1980, ci sarebbe da ritornare con una maggiore attenzione alle differenze anche marcate di svolgimenti e di soluzioni, tenendo conto che le simulazioni avveniristiche e meta-letterarie elaborate in base a modelli scientifico-tecnologici rappresentano solo una delle pratiche – e sia pure la più fortunata e corrente – della moderna *science fiction*, mentre dense e più pervasive reinterpretazioni del fantastico 'senza spiriti' tracciano vie imprevedibili di sopravvivenza.

¹⁸ Per una sintetica e stringente disamina di questo nuovo orizzonte del fantastico, aperto circa a metà del secolo passato in molteplici direzioni di senso, caratterizzato dalla scomparsa dell'Oltre e dalla corrispondente incombenza di significanti oscuri e nascosti dietro la deludente, sfuggente banalità dei fenomeni sociali, è da consultare il volume

relazioni economiche e commerciali al chiuso territorio dei legami familiari e delle discendenze di sangue, al vissuto intrapsichico di ogni atomizzata individualità. Attraverso tali percorsi di esplorazione uno scrittore come Svevo contribuisce a disarticolare ulteriormente, con i propri originali strumenti stilistici e retorici, l'intero repertorio delle rappresentazioni e delle narrazioni del mondo.

Un esempio particolarmente riuscito di innesto del fantastico all'interno di una narrazione di trascurabili fatti e di aggrovigliati pensieri interiori è quello del «Corto viaggio sentimentale», riconducibile alla fase della produzione tarda e più matura dello scrittore. L'ispirazione lucidamente sterniana del racconto veicola una tensione analitica rigorosa e implacabile, in cui si agganciano l'uno all'altro i temi della memoria e della comunicazione, della costrizione della menzogna sociale, della libertà e del desiderio, del piacere e della rinuncia, insomma della «vita intensa» (505) e dei suoi fallaci miraggi. La trovata fantascientifica del finale segnala come un deragliamento del treno sulla linea Torino-Trieste, uno scarto di velocità e di direzione che oltrepassa il rassicurante ritmo *routinier* della chiacchiera, della rimuginazione e della *rêverie*. E non è un caso che tale deflagrante deragliamento coincida con il delocalizzante affondamento onirico del soggetto, la sua uscita dal tempo-spazio dell'*hic et nunc*, e la proiezione del confuso materiale psichico, ribollente sotto traccia, in una sorta di sconvolgente *cauchemar*. Il carrello lanciato nello spazio in direzione del pianeta Marte, sul quale è precariamente agganciato il corpo dell'incauto viaggiatore, non è altro che la versione cinetica della cassa della tortura descritta nel sogno di «Vino generoso»: «Insomma il signor Aghios era avviato verso il pianeta Marte, sdraiato su un carrello che si muoveva traverso lo spazio come sulle rotaie. Egli vi era sdraiato bocconi e invece di pavimento il carrello aveva delle assi su cui dolorante poggiava il suo corpo. Una delle assi passava sul suo petto e rendeva più pesante la tasca che vi era. Sotto a lui c'era lo spazio infinito e al di sopra anche. La terra non si vedeva più e Marte non ancora né si vide mai» (597). Anche qui, dall'angustia soffocante della costrizione si dirama la ripetuta fantasia dell'atteso soccorso, che è allo stesso tempo minaccia, limitazione della libertà assoluta del viaggio spaziale (ed è il caso della moglie come del misterioso compagno di scompartimento ferroviario, il Bacis), o addirittura, nella folgorante evocazione della ragazza semplice e sottomessa, indecoroso compimento della fantasia incestuosa che accompagna il signor Aghios (e il suo genere) nell'intero viaggio della sua ambigua vita:

Una voce dolce, musicale, ma vicinissima domandò: – Io sono pronta alla partenza, se mi vuoi. In sogno una parola e il suo suono dipinge intera la persona che la emette. Era Anna, la fanciulla bionda dalle linee dolci salvo le mani abituate al grande lavoro. Quell'Anna che s'era lasciata ingannare dalla sincerità della carne. Il cuore paterno dell'Aghios si commosse fino alle sue più intime fibre. Egli la voleva con sé per allontanarla da Berta e da Giovanni che la umiliavano e anche dal Bacis del quale non c'era da fidarsi, il traditore che l'aveva ingannata con la sincerità della carne.

collettaneo a cura di Puglia, Fusillo, Lazzarin, Mangini (2018), con particolare riferimento ai saggi di S. Cigliana, E. Puglia e S. Lazzarin.

E quando essa fu con lui, sul carrello, sotto a lui, coperta da quegli stracci che l'adornavano ma che ricavavano ogni loro bellezza dal suo corpo morbido giovanile non ancora sformato dall'incipiente maternità. I capelli biondi svolazzavano nell'aria che per essi c'era sotto a loro. Ora non avrebbe più dovuto esserci del dolore alla tasca del petto. Ma un greve peso v'era tuttavia. Anna probabilmente vi si era afferrata per sentirsi sicura.

E si procedette così senza parole mentre il signor Aghios pensò: "È la mia figliuola. Le insegnerò a non fidarsi più di alcuna sincerità". (598-599)

La protestata negazione del Sé è in diretta e fulminea dipendenza da questa irruzione dell'immaginario fantastico nel campo della coscienza, con la sua violenta effrazione di regole e di logiche di comportamento e di auto-rappresentazione, tenute fin qui a stento in decoroso equilibrio. La non normalità del personaggio, più volte dichiarata a petto con la normalità compiaciuta e deprimente del compagno di viaggio, il Borlini fumatore di sigari, esplose improvvisamente e rovinosamente nella proiezione del desiderio sessuale, evidenziando la sua inerme, scoperta fragilità:

– Ma perché la mia figliuola ha da giacere così sotto a me? È il sesso? Io non lo voglio –. E urlò: – Io sono il padre, il buon padre virtuoso.

Subito Anna fu seduta lontano da lui ad un angolo del carrello in grande pericolo di scivolarne nell'orrendo spazio, e l'Aghios gridò: – Ritorna, ritorna, si vede che su quest'ordigno non si può stare altrimenti –. E Anna obbediente ritornò a lui come prima, meglio di prima. E lo spazio era infinito e perciò quella posizione doveva durare eterna. (599)

In questa stretta concatenazione di piani narrativi, tra la riflessione dell'autoanalisi e la rivelazione di un vissuto veramente abissale, mi pare si evidenzi limpidamente la specificità del fantastico sveviano, il suo deciso distanziamento dagli stereotipati filoni tardo-ottocenteschi e il suo approdo all'inquietante opacità di una materia nuova e sfuggente. Il punto di fusione sta nella contiguità tra il viaggio e il sogno, l'inconcludente sequenzialità degli incontri e delle maschere che si affacciano sulla retina del viaggiatore e la profondità insondabile del fatto onirico. Il treno lanciato a piena velocità innesca una capacità di sguardo alieno, capace di evocare oltre il tempo un'originaria assenza di vita, e di indagare nel tempo i fermenti di una vita ammorbante, di un'evoluzione patologica e parassitaria delle forme viventi. Il sogno esplose a sua volta come «in un lampo di magnesio in cui s'agit[ano] cose e persone» (576).

3.

Quale sia e come possa apprezzarsi in un'ottica evolutiva lo snodo cruciale di una lunga storia, nel passaggio – per così dire – dal fantastico razionale con fantasmi al fantastico senza fantasmi, è forse una questione ancor oggi bisognosa di approfondimenti teorici e analitici, cui il caso Svevo offre – mi sembra – interessanti campioni di verifica. L'irriducibilità di senso del mondo esperito e vissuto ai dati e agli schemi della scienza positiva, così come sembra imporsi alla cultura europea fra

Otto e Novecento, non discende certo da un'indigeribile sostanzialità dell'essere, dalla rivalsa di un "mistero" della vita negato e pur sempre eccedente, come volle lasciar intendere la prima ondata di irrazionalismo spiritualista della *fin de siècle*, bensì dalla scoperta progressiva e dal conseguente scavo di nuovi e sconosciuti piani di realtà. In questo contesto la doppiezza degli eventi e delle figure verrà a rivelarsi scaturendo non da un presunto fondale noumenico ma dal fondo pulsante e vivo dell'esperienza umana, dalle strutture dinamiche di un'incoercibile tensione vitale. Per rintracciare e censire in questa prospettiva altri approdi innovativi della ricerca sveviana, sarà il caso di ritornare all'asciuttezza della scrittura teatrale, in particolare nella commedia in tre atti *Un marito*, ideata ed elaborata nell'arco di tempo fra il 1895 e il 1903,¹⁹ dove l'ingombrante 'assenza' del fantasma della moglie uccisa consente un istruttivo confronto con l'analogo protagonismo della defunta Clelia nello "scherzo" di *Terzetto spezzato*. Si potrebbe ravvisare però in *Un marito* una sorta di compiuto riassorbimento del motivo fantastico, dissolto e risolto in una chiusa e muta dinamica di ossessioni scatenate dall'evento dell'uxoricidio, dalla sua irrevocabile, sempre attuale incombenza. Nella spoglia essenzialità dell'arredo scenico si staglia infatti, sulla parete di fondo dello studio legale di Federico Arcetri, «*un ritratto di donna*» (Svevo, 2004c: 289),²⁰ attivo agente semiotico di un inestricabile patto di morte tra vittima e carnefice, e fra i loro comprimari e consanguinei.²¹ All'«*[a]mbiente di severa eleganza*» (289) dello studio corrisponde nell'abitazione la semplicità della stanza di ricevimento, dotata di «*[m]obili comodi e seri*» (316): luoghi e oggetti trasudano una parvenza di normalità abitata da presenze occulte. Al conturbante riaffioramento dell'immagine della donna assassinata, che è anche e soprattutto un'immagine mentale, appaiono vincolati tutti i personaggi della commedia, timorosi di evocarla anche solo per allusioni.

La madre Arianna, «*vecchia dama sofferente vestita in lutto profondo*» (289), irrompe nella prima scena dell'atto primo a denunciare l'irrisione di quell'ostentato legame di fedeltà coniugale che è deflagrato nell'atrocità del delitto, verbalizzando con foga il risentimento nei confronti dell'assassino, e prospettando una conclusiva quanto improbabile resa dei conti, che dovrà avvenire alla presenza di «lei»: «Lei in questo luogo? Oh! mi parve imbartermi in lei viva» (291). Allo stesso modo l'entrata in scena di Bice, la seconda moglie, e poi quella del suo improbabile amante, Paolo, innescano l'angosciosa attesa di un'iterazione meccanica del delitto, atto non passionale ma lucidamente concepito ed eseguito, in cui la personalità di Federico si è definitivamente fissata. A conferma di questa ossessiva presenza del fantasma insanguinato, che impedisce qualsiasi effettivo superamento di un blocco

¹⁹ Si tratta di un esperimento di dramma modernista, fra i più tormentati e complessi nell'intera drammaturgia di Svevo, non soltanto per l'evidente influenza dei più importanti modelli del teatro europeo a cavallo tra i due secoli (Čechov, Ibsen, Strindberg, Pirandello), ma per la capacità di approfondimento dei detti e non detti della falsa coscienza borghese nello spazio domestico-familiare, sino al punto di coglierne e decifrarne la mortuaria invadenza.

²⁰ Qui, e nelle citazioni seguenti, i corsivi sono quelli originali delle didascalie teatrali.

²¹ Il ritratto di Clelia assassinata dal marito rappresenta non tanto una memoria ammonitrice della tragedia passata, quanto un attualissimo soggetto interlocutore, con cui Arianna, Federico e Bice sono continuamente obbligati a confrontarsi, e a dialogare.

inestricabile, interverrà infine il caso di scuola di un altro uxoricidio, quello compiuto da un certo Vincenzo Cerigni in identiche circostanze di flagranza del tradimento: e tale uxoricidio invocherebbe, anzi esigerebbe da parte di Federico l'obbligo di una difesa legale in cui il suo personale vissuto torni a ribadire la propria onorabilità e la propria monumentale oltranza.

La rigidità della postura eroica, cioè della "protesta virile" del marito tradito, imputato e giudice assolvente della propria colpa, deriva dalla pretesa di un chiuso patto di fedeltà, che intende collegare alla lampeggiante immagine della prima moglie le figure di Bice e di Arianna, ciascuna agganciata in distinte e derivate connessioni di ruoli: la seconda moglie, per l'innamoramento da lei concepito proprio in seguito alla tragedia e per effetto della vittoriosa autodifesa di Federico; la suocera, per l'intensissimo legame edipico che lega l'una all'altro e viceversa.

La difficile trattativa che coinvolge i personaggi di questo cupo dramma borghese, non privo di pertinenti suggestioni pirandelliane,²² nel tentativo che essi compiono di tutelare da differenti punti di vista il misterioso senso di una reciproca dipendenza, segue e recupera una sequenza di scene visionariamente alterate, cui ciascuno di essi riferisce la propria attuale condizione di tormento e di violenza repressa. La voluttà, con cui Federico assapora da allora il ricordo della propria trionfante autodifesa in tribunale, nutre la pulsione omicida nel suo ossessivo reinnescarsi, come egli la confessa a Bice nella scena nona del secondo atto:

Quello ch'è passato dorme lontano. Ma poi (*adirandosi*) non bisognava rimettermi nella stessa posizione, farmi rifare una parte di quella tragedia. Ero agl'inizi, ma mi vedevo già arrivato all'ultimo atto e oltre a difendermi, a spiegare a tutti e a me stesso la mia azione. Io mi sento ora come se avessi ucciso Clara pochi minuti or sono. Un momento fa, abbandonatomi a quel tavolo ai miei sogni, mi ritrovai che uccidevo, uccidevo senza riposo. E quando guardo te, istintivamente il mio occhio cerca sul tuo corpo il punto ove dovrei colpire per farti soffrire meno. (339)

Gli occhi della seconda moglie, tanto amati, avrebbero dovuto cancellare con la loro vivezza lo sguardo di Clara moribonda, e invece fissarono nel profondo «il bisogno della colpa» (338), e con esso la fascinazione funerea dell'evento:

Una minaccia orrenda! E allora quegli occhi ch'erano la vita, divennero la morte, la morte data da me. E mi guardano già adesso quando hanno ancora tutta la loro luce, rimproverando, pieni di lagrime, pieni delle ultime lagrime. [...] Sì! Non è mica vero che si possa uccidere e dimenticare. Io ho ucciso e dovetti farlo e – te l'ho già detto – lo farei di nuovo. Ma poi tutta la vita si muta e diventa seria e fosca. Il colpo di coltello che diedi a Clara colpì me pure. Non avevo ancora raggiunto col mio coltello il suo cuore e già compresi che ferivo pur me. [...] E almeno ella si fosse difesa! Come avrei amato che mi avesse ficcato le unghie negli occhi! Ma no! Essa pose la piccola mano bianca sugli occhi per schermirsi, per non vedermi e mi lasciò fare. (*s'incanta per un istante in quella visione*). (338-339)

Con analogia di costrizione agisce nel rapporto tra Federico e Arianna il vincolo inesorabile della colpa, che il verdetto di assoluzione avrebbe potuto forse sanzionare

²² Mi riferisco all'assillante tortura cui Federico si dispone nei dialoghi con Arianna, con Bice, con Augusto e Paolo, ma in realtà soprattutto con se stesso, presumendo di poter esercitare un controllo mentale sui fantasmi del passato.

e cancellare. Coticché, mentre la donna riconosce di aver sognato che il destino di morte di Clara potesse essere revocato miracolosamente, e reso non avvenuto, dalla giustizia della pena a lei inflitta («Sognavo – che so io? – che assolto voi avreste potuto assolvere a vostra volta Clara e ridarle la vita. [...] Nessun ragionamento valeva a convincermi che, morta Clara, dovesse nello stesso tempo morire il mio affetto materno per voi. [...] Oh! povero il mio figliuolo! pensavo credendo di conoscervi. Perché non è morto nello stesso tempo?», 312), il marito pervicacemente pretende da lei il perdono, in un tumulto di deliranti fantasie penitenziali.

Lo scioglimento della *Spannung* drammaturgica, come esso si produce a partire dalla scena nona del secondo atto con il serrato dialogo tra Federico e Bice (che depotenzia, e nel più sbrigativo terz'atto canalizza verso gli esiti di una rituale condivisione della colpa e del rimorso ogni risorgente smania di vendetta), nasce con evidenza dal delirio di Federico, che sulla scorta delle didascalie di scena lo spettatore vedrà «*assiso al tavolo*»: «*come per immergersi meglio in un pensiero ha poggiato i gomiti sul tavolo e la testa fra le mani. Lentamente la testa scivola finché la fronte va a toccare il tavolo. Dopo una pausa, egli s'alza con un gemito d'orrore*» (337).²³

A propiziare il lavacro finale delle lacrime e della pena, nel vagheggiamento di una «nostra comune grande infelicità» (347), è dunque la violenta coazione del legame di sangue incistato nei recessi della mente, un legame in cui si condensa l'orrore della morte nel salotto,²⁴ il segreto della quotidiana crudeltà in cui galleggiano le relazioni della famiglia borghese.

Anche a prescindere dal giudizio sul grado di riuscita di questo tormentato quanto impegnativo esperimento teatrale, non c'è dubbio che proprio da esso si generino i più tardi e originali sviluppi della drammaturgia sveviana, con particolare riferimento al testo della *Rigenerazione* (1927-1928), che possiamo considerare una *summa* del realismo critico applicato ai luoghi e ai temi classici della chiacchiera familiare. La caratteristica principale di questo realismo sta appunto in una forma di raffinato equilibrio di istanze ideologiche e fantastiche, che si mescolano in una scoppiettante concatenazione di situazioni e di scene con la mediazione di intervalli e di un finale propriamente onirici. Sulla complessa vicenda del «taglio» (648) rigenerante, cui Giovanni si lascia indurre dal giovane nipote Guido, incombe il fantasma del senile Valentino, il cui segreto è sepolto nella memoria rancorosa di Emma. Tra le stanze luminose e confortevoli della villa di Giovanni, allietate dagli uccellini e dagli altri animaletti di Anna, la luttuosa figura di Emma rappresenta infatti e reinterpreta, come un funebre *memento*, la vergognosa decrepitezza del marito, con cui ognuno dei

²³ Corsivi delle didascalie teatrali.

²⁴ *La morte nel salotto. Guida al teatro d'Italo Svevo* è il titolo della prima monografia dedicata al teatro sveviano da Ruggero Rimini (1974): saggio meritorio il suo, non soltanto per il coraggioso confronto con testi sostanzialmente inediti, e mai passati sino ad allora neppure al filtro di una critica da *foyer*, ma per la lucida messa a fuoco del messaggio in essi coerentemente connesso alla narrativa maggiore.

personaggi, soprattutto maschili, deve fare i conti.²⁵

L'altro fantasma, che funge da titubante antagonista di Valentino, è il doppio vitale del saggio e taciturno commerciante Giovanni, la sua replicante, euforica fisionomia di operato, che non a caso sarà esposta da Guido, portavoce e procacciatore d'affari per conto del chirurgo Giannottini, come *réclame* pubblicitaria degli ultimi ritrovati della scienza. Già nel primo atto, alla lugubre e schifosa dissolvenza dell'immagine del «povero» Valentino, «brutto», «bruttino», «bruttissimo» (622-623), con «quella faccia rincagnata, gli occhi cisposi, la mandibola cascante» (633), «[c]on quella bocca eternamente semiaperta come quella di un ebete» (623), «mort[o] che put[e]» (634), «marcio fino all'osso» (691), così come rimbalza dalla memoria di Anna a quella di Enrico e infine di Giovanni, si contrappone il sogno conturbante del ringiovanimento, con cui Giovanni fa i conti per tutta la commedia fra tumulti di coscienza e inconsce pulsioni. L'inquietante vissuto interiore del «vecchio signore» (649) consiste nel conflitto tra l'ordine mortuario della sua senescente vita attuale, vita morale ma destinata a farsi inevitabilmente sempre più «inerte, debole, sucida» (682), e il liberatorio disordine di una stupefacente inversione del tempo. Nel sogno che fa da intermezzo fra il primo e il secondo atto, egli si vede scosso e agito dai cinici ragionamenti dei medici, dai calcoli di convenienza e dalle immorali previsioni riguardanti la vitalità ritrovata e i suoi legittimi ma sconvenienti sfrenamenti: la sua figura immaginariamente si distacca da ogni controllo, adattandosi all'abnorme normalità di un mondo che presto sarà un mondo senza più vecchi, si fa cioè fantasma angoscioso di una giovinezza obbligatoria e abusiva.

Come in una tenaglia si dibatte la coscienza infelice del personaggio, giunto alla vigilia di un definitivo bilancio, sballottato dal terrore della morte e dalla reviviscenza dei suoi impulsi vitali. La vena del fantastico imbeve tutto un percorso di tardive inquietudini, frantumando l'esemplare razionalità della sua vita passata di abile e onesto commerciante. Più volte si insiste sulla mutata postura del vecchio operato, sulla cura di sé che traspare da ogni gesto e da ogni dettaglio, e tali particolari descrivono una ri-costruzione che cerca il proprio spazio di realtà, e infine lo riconosce nell'intimo del proprio raccoglimento, come memoria, come rielaborazione della temporalità, come misura esistenziale ultima e irrinunciabile. Non è un caso che il sogno dell'«Intermezzo» fra il secondo e il terzo atto, in cui si proietta senza più reticenze o coperture la rappresentazione del desiderio di Pauletta (che è anche Renata, è Margherita, è Rita), la prepotenza del suo fantasma, che pretende il pieno soddisfacimento della propria vincente femminilità con l'eliminazione fisica della moglie legittima, trovi il modo di filtrare nei lunghi e spezzettati confronti dell'atto terzo, fra padre e figlia, fra marito e moglie, fra zio e nipote, destinati a riassumere il proprio senso nel sogno finale. La realtà dei rapporti

²⁵ Sugli angosciosi pronostici di decadenza e di declino della civiltà che attraversarono l'Europa della fine secolo, alimentati dai nuovi orientamenti della ricerca biologica e medica, e diffusi al livello della cultura di massa, rinvio a M. Sechi, «Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905, e oltre», in Sechi, 2009: 203-228.

umani, nel contesto ben definito di un ambiente sociale solido e garantito, si riassetta come una più avanzata, precaria formazione di compromesso tra paralizzanti angosce e nuovi, sorprendenti slanci verso un fantastico attingimento di verità.

La slabbratura che il «taglio» produce, come rifiuto del vivere per la morte, non è risarcibile se non nel suo effetto di demistificazione delle relazioni familiari, oltre ogni benevola finzione di incolpevolezza. La protesta di Giovanni rimane perciò alla fine come un coraggioso ammonimento, un *flash* che inquadra il totale della scena dove tutti appaiono e sono «fuori di posto» (765).

Forse non è un caso, se a sua volta la straordinaria, accattivante affabulazione del vecchio Zeno, svoltasi nella finzione di più manoscritti e di costruzioni testuali complesse, si sia conclusa con una pagina di visionaria gravidanza, la cui cifra formale esorbita da ogni logica di racconto. Nel finale della *Coscienza* il fantastico pretende una nuova e irrinunciabile incisività di senso, in cui si incrociano la lucida distopia della dittatura degli ordigni e l'accorata apologia della malattia salvifica, unica resistente risorsa dell'umano che oltrepassa se stesso e le proprie suicidarie ossessioni. La palingenesi sognata impone il suo registro retorico sopravanzando il minuto e svagato *piétiner sur place* dell'abile speculatore, che inanella lucrose compravendite nel mentre stranito contempla il mondo sconvolto dalla guerra.

L'insensata razionalità del mondo deflagrato, tuttavia sordidamente funzionante nelle sue spietate leggi economiche, si spacca in una faglia di incommensurabile potenza, ne risultano decentrati tutti i presunti soggetti di esperienza e di narrazione, un sapore di *conte philosophique* si sprigiona all'improvviso, affidando al lettore un'irrisolvibile ambiguità di messaggio.

4.

Come esiguo ma non insignificante *addendum* di questa veloce e incompleta esplorazione del fantastico sveviano, sarà il caso di proporre qualche considerazione riguardante più in concreto le mescolanze di registri stilistici e retorici che il modo fantastico favorisce, a quanto pare, nel laboratorio dello scrittore. Se è vero che fin dalle recensioni e dagli articoli d'esordio, pubblicati sull'*Indipendente* negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, emerge con chiarezza un'impostazione per così dire democratica del suo discorso critico, mai fattosi sprezzante o insofferente – neppure negli anni del successo e della legittimazione dei suoi esiti più innovativi – nei confronti dei gusti del pubblico di massa, e se di conseguenza non si riscontrano mai in lui suggestioni o progetti di rottura formale avanguardistica, tutto ciò giustifica e spiega piuttosto un aperto sperimentalismo di tipologie e di modelli, variamente riferibili al territorio della prosa. Prosa narrativa e prosa saggistica, giornalismo, letteratura e scritture private, prosa di invenzione e prosa autobiografica, teatro, apologo, fiaba e romanzo. L'orizzonte di realismo critico verso cui Svevo dirige coerentemente la sua ricerca si nutre di pensiero filosofico e di scienza, con

un'opzione prettamente antidogmatica e antispeculativa, ed è in questa direzione che il fantastico gli offre le sue più larghe e suggestive aperture di senso.

A ripercorrere in rapida successione tutte le tappe fondamentali della sua carriera, non si può non registrare una continua, significativa instabilità o precarietà di soluzioni formali, partendo dal romanzone *Una vita*, denso di passaggi teorico-filosofici e insieme ricco di studi d'ambiente e di tipizzazioni sociologiche, e passando poi alla misura breve e alla tessitura sentimentale di *Senilità*, per dilatare poi enormemente il campo degli esperimenti nei lunghi anni di rinuncia alla letteratura come mestiere, in un ventaglio di prove che pare sorprendente per varietà e per contraddittorietà di sviluppi, e infine convergere verso la più originale invenzione tecnico-formale della *Coscienza* e delle ultime cose, in cui la forza disgregatrice dello 'scribacchiare' rifonda la felicità del racconto con un'imprevista vivacità e freschezza. Il pozzo della coscienza, da cui pullulano agglutinazioni di grumi mnestici, e luminescenti, agghiaccianti visioni di futuro post-umano, è il luogo archetipico delle domande senza risposta, delle paure e delle rivelazioni, dei turbamenti e delle più frementi acrobazie della mente umana. Svevo ne è consapevole in ogni passaggio del suo lavoro, perciò semplicemente diffida di ogni costrizione teoreticistica e di ogni blindatura programmatica che possa soffocarne la problematicità.

Bibliografia

BALDI, Valentino (2022): «Lo scienziato paranoico. Psicosi e statuto del referente nello *Specifico del dottor Menghi*», *Allegoria*, 85, gennaio-giugno, pp. 24-56.

CALVINO, Italo (1980): *Una pietra sopra*, Garzanti, Milano.

FRANCONE, Graziana (2013): «Sieri rigeneranti, trapianti ghiandolari e "medicamenti" vari: la manipolazione del corpo nell'officina novellistica di Svevo», in Graziana Francone, *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo*, Mucchi, Modena, pp. 47-80.

JUNKERJÜRGEN, Ralf (2003): «Italo Svevo: *Il malocchio*», in Manfred Lentzen (a cura di), *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Schmidt, Berlin, pp. 19-30.

LAMBERTI, Enza (2008): «Faustismo mercantile e superstizione metaforica nel fantastico sveviano», in Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, AM&D, Cagliari, pp. 240-249.

LAZZARIN, Stefano, BENEDUCE, Felice Italo, CONTI, Eleonora, FONI, Fabrizio, FRESU, Rita, ZUDINI, Claudia (2016): *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Università, Firenze.

MARASCO, Chiara (2007): «Suggerimenti fantastiche e rivelazioni scientifiche in una

- novella di Italo Svevo: *Lo specifico del dottor Menghi*», in Antonio D'Elia, Alberico Guarnieri, Monica Lanzillotta, Giuseppe Lo Castro (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Pellegrini, Cosenza, pp. 437-455.
- PALMIERI, Giovanni (1998): «Positivismo spiritista. Zeno (Svevo) e i suoi libri», *La Rassegna della letteratura italiana*, 102, 1, gennaio-giugno, pp. 58-66.
- PUGLIA, Ezio, FUSILLO, Massimo, LAZZARIN, Stefano, MANGINI, Angelo M. (a cura di) (2018): *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, il Mulino, Bologna.
- RIMINI, Ruggero (1974): *La morte nel salotto. Guida al teatro d'Italo Svevo*, Vallecchi, Firenze.
- RODA, Vittorio (2009): «L'occhio che uccide», in Vittorio Roda, *Studi sul fantastico*, CLUEB, Bologna, pp. 57-79.
- SECHI, Mario (a cura di) (2009): *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, Donzelli, Roma.
- SVEVO, Italo (2004a): *Tutte le opere. Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- (2004b): *Tutte le opere. Racconti e Scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- (2004c): *Tutte le opere. Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- TORTORA, Massimiliano (2004): «Il punto su Svevo: 1994-2004», *Moderna*, VI, 2, pp. 169-185.
- VERBARO, Caterina (2008): «Vedere è potere: paradigma del fantastico e sapere psicoanalitico nel *Malocchio* di Italo Svevo», in Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, AM&D, Cagliari, pp. 250-261.
- WEISS, Beno (2001): «Italo Svevo's *Lo specifico del dottor Menghi*: Science Fiction?», in Robert Lima (a cura di), *Texts and Contexts. A Tribute to Beno Weiss*, introduzione di Olga Ragusa, The Orlando Press, State College (Pennsylvania), pp. 39-43.