

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XIX

numero 1-2

2020



EDIZIONI
BUONAIUTO

avanguardismo, tanto più se accostata alla coeva produzione in metri chiusi confluita nella raccolta *Bel Canto*. Esito di questa fase furono *Aeroplani* e *Versi liberi*, le sillogi programmaticamente più vicine al Futurismo, argomento dei due successivi capitoli del saggio. Una parte non secondaria dell'opera di Buzzi è poi intestata alla tematica civile, già incontrata nelle *Rapsodie Leopardiane*, intrisa delle passioni risorgimentali mutuate dal retroterra familiare. Appartengono a questo filone le tre raccolte al centro del penultimo capitolo, *Poema di Garibaldi*, *Carmi degli Augusti e dei Consolari* e *Canzoni d'arti e mestieri del popolo italiano*, pubblicate nel 1919 e 1920 – gli anni del Partito Politico Futurista –, cartoni preparatori di un incompiuto *Carmen Sæculare*, dove Unificazione e Irredentismo si saldano in un'unica grandiosa epopea della nazione. Completa il lavoro l'esame del *Poema dei Quarantanni*, epilogo e bilancio della carriera futurista dell'autore, il quale, nel consegnarci un provvisorio testamento letterario, traccia un proprio canone privato che unisce tradizione e contemporaneità.

Da quest'itinerario, che prova a restituirci Buzzi qual era e non – facendo il verso a Prezzolini citato nel saggio – *come Marinetti ce lo conciava*, emerge il profilo di un intellettuale assai più conciliante verso le memorie letterarie del passato di quanto non si sia portati a pensare in fede al Credo futurista. Troviamo nella sua poesia, percorsa da una costante attitudine metaletteraria e intertestuale, un camione esemplare della tempeste culturale di fine secolo, che mescola erudizione classica e neo-romanità, passione civile

e pose carducciane, un campionario di temi sociali di marca scapigliata e paracrepuscolare, il Romanticismo tedesco e Wagner, l'infatuazione per la musica nuova di Debussy, il Simbolismo e le correnti irrazionalistiche ed esoteriche della cultura decadente. Può persino trovare spazio all'interno delle raccolte futuriste l'estasi pensosa de *Il Sonno*, affatto in disaccordo con l'«insonnia febbrale» del *Manifesto* fondativo, o ancora un *Notturno veneziano*, con il suo acquerello di gondole, canali e atmosfere trasognate, che Marinetti non avrebbe esitato a definire – come fece in un *Discorso ai veneziani* – «cloaca massima del passatismo».

Il saggio, dimostrando dunque l'approssimazione insita nella formula *Buzzi futurista*, auspica un ripensamento generale dell'intera parabola del Futurismo, che invita a reinserire in un più sfumato orizzonte primovenecentesco attraversato da non risolte tensioni fra tradizione e avanguardia. L'eterodossia del caso buzziano si impone così alla rappresentazione vulgata del movimento come pietra di inciampo che esorta a una revisione del nostro giudizio critico su di esso, finalmente affrancato dall'ipoteca omologante dei manifesti e disposto a complicarne la definizione dogmatica e pop del *marinettismo*.

CRISTIANO ANELLI

CLAUDIO GIGANTE, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020.

Da quasi un secolo la figura di Zeno Cosini affascina i lettori per la

sua poliedricità e mette alla prova gli studiosi per i suoi tratti multiformi e contraddittori. È talvolta inevitabile confondere le caratteristiche di questo *homme de papier* con quelle del suo autore, che pure ammetteva la difficoltà di scrivere un'«autobiografia» che non fosse la sua. Sono quindi preziosi gli studi che analizzano Zeno come personaggio e nei suoi rapporti con la cultura e le idee di Svevo. Fin dal titolo del suo libro, Claudio Gigante colloca il terzo romanzo sveviano «all'interno di un sistema di relazioni» di portata europea, indagando, più che gli specifici riscontri intertestuali, gli autori e i testi che possono aver servito da riferimento di ordine culturale o tematico: approccio particolarmente fecondo nel caso di Svevo, lettore notoriamente curioso e scrittore che non tendeva «al travaso diretto di segmenti testuali». Gigante ci accompagna così in un affascinante percorso di scoperta e riscoperta di un vasto insieme di opere dalle quali la *Coscienza* può avere attinto ispirazione, partendo dal presupposto che in questo romanzo la cultura ottocentesca dell'autore (dai «maestri del realismo» quali Balzac, Zola, Flaubert e Turgenev alla filosofia di Schopenhauer) si fonde con «nuovi stimoli culturali (da Mann a Joyce, alla psicoanalisi freudiana)» senza peraltro scomparire. Non limitandosi agli autori più noti, lo studioso individua anche opere ‘minori’ largamente diffuse all’epoca di Svevo, ricostruendo, oltre che una sorta di biblioteca virtuale, un panorama storico all’interno del quale temi e personaggi del libro acquistano un senso supplementare.

Il primo filone con cui è d’obbligo confrontarsi è quello della psicoanalisi, il cui valore Svevo cercò in più occasioni di relativizzare con ostentato scetticismo: avvertendo che occorre «fare i conti con la maschera dell’autore» ed evitare di conferire un peso eccessivo alle sue testimonianze rispetto all’interpretazione della sua opera, Gigante dimostra che Svevo fu tra i primi romanzieri a intuire e sfruttare «l’enorme potenziale» della psicoanalisi, che ha inciso direttamente sulla macchina narrativa della *Coscienza*, dalle modalità di scrittura ai materiali e ai contenuti. Non si tratta soltanto di rapporti puntuali con testi di Freud, ma di un interesse generale per un «discorso culturale che si è poi propagato attraverso canali diversi e molte possibili mediazioni»: lo studioso, fra l’altro, ricorda i rapporti di Svevo con Wilhelm Stekel, individua ipoteticamente la prima ‘encyclopedia’ psicoanalitica di Svevo in opere di Freud, Jung ed Ernest Jones possedute da Joyce a Trieste (tra cui *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, fondamentale per la riflessione sulla rielaborazione delle memorie infantili), cita scritti divulgativi di Jung come possibile fonte per la descrizione dei rapporti tra Zeno e suo padre, e individua un «nesso preciso» tra la psicoterapia del cognato di Svevo, Bruno Veneziani, e la lettura di Freud, nesso che «avrebbe condizionato in modo decisivo l’ideazione della *Coscienza*». Una delle affermazioni più chiare di Svevo riguardo al suo terzo romanzo (contenuta in una lettera a Valerio Jahier) ne riconduce la nascita alla sua esperienza di autoanalisi, esperienza

che nel *Profilo autobiografico* è definita «in perfetta contraddizione alla teoria e alla pratica del Freud»; in realtà, a parere di Gigante, la «piena ribellione» nei confronti della psicoanalisi appartiene a Zeno (alla fine del romanzo) e non a Svevo, il quale ha anzi concepito, trasponendo nella narrazione i meccanismi di rimozione e sublimazione appresi da Freud, «una magistrale rappresentazione letteraria del rifiuto che un paziente nevrotico può opporre a una diagnosi per lui inaccettabile». Va detto che non è unicamente attraverso il «giudizio di Zeno» che il lettore considera il «dottor S.» un personaggio inaffidabile, se il primo elemento che induce a formulare tale valutazione è il fatto stesso che il medico dichiari spudoratamente di pubblicare le memorie del suo paziente «per vendetta» e per lucro; ma anche questo aspetto può essere ricondotto al fenomeno, descritto da Freud, della «controtraslazione» dell'analista². In ogni caso, l'intenzione di Svevo non era quella di rappresentare realisticamente una terapia, bensì di inquadrare il suo romanzo, fin dalla *Prefazione*, in una cornice di genere psicoanalitico, presentando i meccanismi di autodifesa e ribellione tipici di questo tipo di relazione. D'altra parte va relativizzata, come mostra Gigante, la natura «inattendibile» della narrazione di Zeno: erede di una tradizione di romanzi-memoriale (da

Constant a de Musset, da Stendhal a Dostoevskij), la *Coscienza* ha uno statuto speciale proprio in quanto scrittura il cui scopo è raggiungere la «salute» rielaborando la trama del passato, in una «finzione» nella quale verità e menzogna hanno lo stesso valore dal momento che entrambe permettono al protagonista di conoscere sé stesso. Così anche le rievocazioni oniriche dell'infanzia nell'ultimo capitolo del romanzo, seppure ricondotte nell'ambito dell'«inventare», hanno un «valore significante».

Gigante riconduce puntualmente alle «idee cardinali della psicoanalisi» le varie «tessere disseminate da Svevo» per «comporre il ritratto della coscienza di un nevrotico»: primo fra tutti il senso di inferiorità dovuto all'incapacità di sostituire il padre – un padre peraltro «portatore di false certezze» e di una superiorità moralmente ingiustificata –, che apparenta Zeno ad altri personaggi del romanzo europeo come il Pietro di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, lo Stephen di *A Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce (opera su cui Svevo si diffonde nella conferenza su Joyce e che a mio parere influì anche sulle ‘Continuazioni’ della *Coscienza*) o il Bazarov di *Padri e figli* di Turgenev. Altrettanto immaturi sono i rapporti sentimentali di Zeno, che lo conducono a fallimenti tali da generare in lui quelli che sono freudianamente descritti come disturbi somatici dovuti a un disagio psichico, analoghi alle numerose ‘malattie’ di Christian nei *Buddenbrooks*. Nella descrizione dell'ambivalenza affettiva che caratterizza il rapporto di Zeno con Guido, Svevo mette a frutto un'idea

² Come suggerisce Fabio Vittorini in I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1558.

cardinale della psicoanalisi, la «mancanza di identità tra coscienza e psiche». A differenza dei protagonisti di *Una vita e Senilità*, Zeno non è infatti un ingenuo incapace di agire, ma un falso innocente che incide sulla vita altrui con la sua «inerzia feroce», provandone «irrisolti sensi di colpa» che tenta di allontanare con l'esercizio ostinato dell'«artificio della negazione». La contrapposizione, delineata nei due primi romanzi sveviani, tra la figura del sognatore e quella del lottatore subisce una mutazione sostanziale nella *Coscienza*, dove Zeno, benché caratterizzato dall'inettitudine nella vita pratica tipica di tanti personaggi della letteratura dell'epoca (dall'*Oblomov* di Gončarov al Frédéric Moreau dell'*Éducation sentimentale* e così via), ottiene inaspettati successi con il suo comportamento «cinico e sornione», mentre Guido, il presunto uomo d'azione, è «ottuso» e fallimentare negli affari.

Nel denso capitolo dedicato all'importanza di Schopenhauer nella narrativa di Svevo, Gigante riprende la lettura di *Una vita* come romanzo schopenhaueriano in quanto sia la vicenda di Alfonso Nitti (che da parte sua non è certo un «discepolo» del filosofo, ma il cui soffrire di un certo «male mondiale» si può interpretare, secondo lo studioso, come riferimento all'influenza di Schopenhauer) che quella degli altri personaggi, «vittime tutti dello stesso sistema», sono pervase da «un insensato desiderio di resistere contro le condizioni imposte dal destino». A parere di Gigante, il tardo giudizio espresso da Svevo nei confronti del suo primo romanzo «fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer» va

letto come una critica dello scrittore alla propria «giovanile adesione assoluta alla visione del filosofo», espressa in un'epoca in cui egli evitava di aderire completamente a singole «bolle teoriche». Il suicidio di Alfonso sarebbe compatibile con quel sistema filosofico in quanto «frutto di una consapevolezza nuova, maturata – proprio come Schopenhauer ausplicava – attraverso il dolore»; anche se non ritengo semplice interpretare una morte derivante da una libera scelta come estrema «rinunzia», quale invece si può considerare la fine di Hanno Buddenbrook – opportunamente citata da Gigante come straordinaria rappresentazione dell'astensione dalla lotta per la vita.

Sostanzialmente estraneo – a differenza del suo autore – al mondo del lavoro e della produzione, prigioniero di un sistema in cui gli è «finanche interdetto uno spazio d'azione», Zeno deve misurarsi suo malgrado con il mondo degli affari in momenti eccezionali segnati da eventi tragici: nelle poche ore successive alla morte di Guido e, in seguito, nella parte finale del romanzo, in quella frenetica e fruttuosa attività dei tempi di guerra il cui amaro esito sarà narrato nelle ‘Continuazioni’. Il suo successo è insomma presentato come se fosse conseguito a spese dell'infelicità e del fallimento altrui, per i quali non esiste compassione. Per questa tematica è di grande interesse l'accostamento con i *Buddenbrooks*, il grande romanzo della borghesia mercantile a confronto con la propria ‘degenerazione’ in una Lubecca analoga alla Trieste asburgica dei romanzi sveviani.

Nella svolta fondamentale del-

l'«agnizione» sperimentata da Zeno sulla riva dell'Isonzo alla fine del romanzo, Gigante individua una «nuova prospettiva» (ispirata a suo parere più a Nietzsche che a Schopenhauer) che «ribalta il lungo sermone sul male del secolo da Musset a Mann», ossia la capacità di «trovare un senso positivo al proprio destino». Questa scoperta non è veramente in contrapposizione con la psicoanalisi, tanto è vero che la salute finalmente conquistata da Zeno è ingannevole e che il finale apocalittico del romanzo esclude comunque ogni possibilità di guarigione per l'umanità. La *Coscienza di Zeno* non offre quindi, secondo Gigante, un'interpretazione univoca della realtà, ma propone, all'interno della grande esperienza del romanzo europeo tra Otto e Novecento, una visione alternativa rispetto alla fuga del protagonista da una realtà difficile da comprendere e sopportare: l'accettazione, da parte di un «uomo qualunque» (né inetto né superuomo), del male di vivere come parte del ciclo vitale, la presa di coscienza di una malattia che non impedisce di «mantenere un approccio sorridente ai casi della vita». Se per Freud la psicoterapia non ha altro scopo che «l'introduzione dell'inconscio nella coscienza», il romanzo di Zeno è in conclusione il «romanzo della sua "coscienza" nei suoi rapporti con l'inconscio», acuto e precario «organo di senso» alla ricerca di frammenti di una realtà oscura.

FRANCESCA NASSI

«Un luogo – anzi un non-luogo –/di residenza/chiede che si insediino pensieri, si educhino/ricordi in seconda battuta. Ora è tempo/di allevare usanze sabbatiche, domenicali/per far colonia nello spazio-tempo./Iniziando dai muri, da parole macchia:/ FABIO TI AMO/VIVA GLI SPOSI/FINITA LA PACCHIA». Il *noi* (la vita) è il cronotopo della residenza cui apparteniamo, e che ci appartiene. Una residenza fittizia, com'è di ogni cosa che esiste per la percezione che ne abbiamo (non è questa la dannazione e la grazia della coscienza?). Ma è proprio per questo che si narra, per dare alla percezione l'oggettività che le manca per sua stessa natura. E narrare si può, è noto, in almeno due modi – inventando una cronaca che pretende di essere storia, o creando miti. Usando la similitudine o la metafora. Riproducendo segni o mettendo «in risalto l'evidenza dei segni» (Jakobson). Si può, cioè, scrivendo prosa o poesia.

Attraverso la «Porta Stretta» della storia (come la chiamava Pasolini) non passano ferite e tormenti. Neanche serenità e gioie, aggiungiamo. Solo la poesia riesce a creare una tradizione duratura di memoria che conserva ferite, tormenti, serenità, gioie.

Alessandro Niero narra per miti quello che in russo si chiama *byt*, la quotidianità che uccide l'amore dei poeti (Majakovskij lo scrisse, prima di morire), se i poeti non scelgono di toglierla dal cronotopo asfittico di un presente diacronico per spostarla nel tempo sincronico in cui non esiste un prima o un dopo, ma solo un adesso, da cui il poeta giudica, immagina, si fa