

Svevo e Nietzsche

Maria Anna Mariani

1. Arte e filosofia secondo Svevo

Nel 1926 Svevo viene invitato a tenere una conferenza presso un circolo culturale milanese. L'animatore del circolo, Enzo Ferrieri, lascia lo scrittore libero di parlare dell'argomento che preferisce, di una cosa qualsiasi. Svevo sceglie l'unico argomento al mondo che crede di conoscere: se stesso. Inizia così a descrivere il proprio rapporto con quella che definisce «la scienza per aiutare a studiare se stesso. Precisiamo anche subito: la psicoanalisi». La conferenza rimane di fatto impronunciata, ma il suo testo-canovaccio – intitolato *Soggiorno londinese* – rappresenta un importante documento per la critica sveviana, che se ne è servita soprattutto per ricostruire la natura del rapporto tra lo scrittore e Freud. Ma in *Soggiorno londinese* non soltanto di Freud si parla. Eccone un estratto:

noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo. Il superuomo quando arrivò in Italia non era precisamente quello di Nietzsche. Attuato in Italia in prosa, in poesia ma anche in azione non so se Nietzsche lo riconoscerebbe per suo e oramai sarebbe tanto peggio per lui se ne rifiutasse la paternità. [...] Questo rapporto intimo fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. In quanto al filosofo può dirsi contento quando un potente riflettore lo metta in piena luce alla ribalta del mondo lui che altrimenti corre il rischio di fare la vita del roditore. Ma io sono convinto che talvolta anche l'opera dell'artista può promuovere il pensiero del filosofo. Non saprei provarlo. Mi basta ricordare l'incanto che lo Schopenhauer provò al conoscere l'opera del Leopardi. Talvolta si pensa che il Leopardi abbia saputo della filosofia dello Schopenhauer. È escluso. L'opera principale del-

lo Schopenhauer è del 1818 ma fino al 1848 nessuno ne seppe in Germania stessa. Ecco un caso raro nel quale un artista arrivò alla filosofia ignorando il filosofo. Questi la ragiona; il povero Leopardi la visse.¹

Svevo affronta qui il problema del legame arte-filosofia. Si tratta di un legame tutto giocato sulla capacità di approssimarsi alla verità e di rappresentarla: un legame molto difficile da articolare in assoluto, sia nella diacronia che nella sincronia. Ma Svevo gestisce abilmente il problematico: ci riesce affidandosi alla forza degli esempi. I due che propone – il fraintendimento narrativo e poetico del superuomo di Nietzsche e la filosofia allo stato vissuto di Leopardi – si ritagliano degli spazi analizzabili all'interno di un campo sfrangiato, proliferante di eccezioni. Gli esempi coincidono con delle singolarità; ma nello stesso tempo appartengono a un più vasto insieme: ciascun esempio permette di costituire un contesto problematico specifico.

La falsificazione narrativa e poetica del superuomo di Nietzsche esemplifica un problema molto più ampio: che cosa accade quando le teorie filosofiche entrano all'interno dei romanzi? Secondo Svevo, esse sono fraintese, ma umanizzate: nei romanzi le idee vengono infatti vissute invece che enunciate astrattamente. Tuttavia le idee umanizzate non coincidono con incarnazioni della verità filosofica. Le teorie non rimangono invariate nel trasferimento da filosofia a narrativa, e la metamorfosi non si compie semplicemente durante il processo di formatività artistica. No, per Svevo non si tratta solo di un mutamento di forma. Il romanziere, secondo quanto è affermato in *Soggiorno londinese*, può avvalersi di un diritto speciale: il diritto a fraintendere l'idea filosofica che si mette a rappresentare (Svevo non parla esplicitamente di un "diritto", ma sembra questa l'idea suggerita da espressioni quali «usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle. Le falsifichiamo ma le umanizziamo»; «tanto peggio per lui [cioè per il filosofo] se ne rifiutasse la paternità»).

Attraverso il secondo esempio – Leopardi che giunge alla verità filosofica pur ignorando la filosofia di Schopenhauer – Svevo definisce un

1 I. Svevo, *Soggiorno londinese*, in *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2004. Nel commento posto in appendice si ricostruisce la vicenda editoriale del saggio, inedito alla morte di Svevo e pubblicato per la prima volta a cura di Umbro Apollonio (nel volume *Saggi e pagine sparse*, Mondadori, Milano 1954). Leggendo il commento si apprende che parlare di sé è in realtà per Svevo un argomento «estremamente ostico». Ne è spia la brusca interruzione del testo – che si chiude su una parola lasciata in tronco – e soprattutto il tormento della sua genesi, che avviene in «un ambiguo gioco di reticenze, ripensamenti, smentite, ironie e ritrosie, compiacimenti e timidezze, pudori autentici e artefatti narcisismi, mentre un timore quasi infantile suggerisce al «vecchio» che si autorappresenta in queste lettere [quelle in risposta agli insistenti inviti di Ferrieri] di non esporsi in pubblico, di non esibire in quella vetrina culturalmente scelta lo spettacolo di se stesso, della sua vicenda, della sua opera, nonché della sua tardiva e un po' improbabile avventura di «uomo circa celebre»» (*ivi*, p. 1683).

contesto problematico molto specifico. Lo enuncia così: «ecco un caso raro nel quale un artista arrivò alla filosofia ignorando il filosofo». Ovvero: l'arte è in sé una procedura di verità, può pervenire a una propria verità filosofica, in completa autonomia rispetto alla filosofia.

Il legame arte-filosofia non è dunque articolabile (o lo è difficilmente) se non attraverso esempi. Quelli scelti da Svevo costituiscono due contesti problematici diversi. Il primo contesto, definito attraverso il caso della falsificazione romanzesca della filosofia di Nietzsche, prevede il contatto tra le due discipline: l'opera d'arte assume una verità filosofica che le è esterna, ma così facendo modifica questa verità, e non soltanto perché la traduce nel processo di formatività artistica: viene rivendicato un vero e proprio diritto al fraintendimento del romanziere. Nel secondo contesto, definito attraverso il caso Leopardi, si ha a che fare con una verità artistica singolare, inedita, del tutto autonoma rispetto alla filosofia.

Ora, di queste due articolazioni paradigmatiche si vuole qui sviluppare la prima: dunque approfondire il primo esempio. Soltanto il primo, perché il secondo – Leopardi che giunge alla verità filosofica pur ignorando la filosofia di Schopenhauer – è stato già ampiamente approfondito. L'esempio numero uno invece (ulteriormente circoscritto: lo si limiterà al rapporto tra la filosofia di Nietzsche e i romanzi di Svevo) fornisce l'occasione per discutere di un rapporto trascurato dalla critica, quasi ammantato da una sorta di congiura del silenzio: il rapporto Svevo-Nietzsche, appunto.

2. Svevo e Nietzsche: una congiura del silenzio

Leggendo i testi di Svevo i riferimenti espliciti a Nietzsche sono numerosi. Ecco l'elenco dei luoghi rintracciati dopo un censimento mirato:

- il frammento breve intitolato *Nietzsche*:

E tu penserai e non con l'atteggiamento del pensatore. Se tu pensassi soltanto sapresti andare poco lontano mentre per raggiungere qualche cosa devi allontanarti molto da te. Non prenderai altro atteggiamento che quello di chi è disposto al lavoro a un lavoro che non sa quale sia. Quanto più inerte sarai stato, tanto meglio, a lavoro finito, potrai dire: Ecco, questo son io.²

- alcuni passi del saggio *Soggiorno londinese*;³
- la lettera inviata a Jahier il 10 dicembre 1927:

2 Il frammento breve, pubblicato per la prima volta nel 1954 a cura di Umbro Apollonio, è compreso oggi in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2004, p. 782.

3 Cfr. n. 1.

e perché voler curare la nostra malattia? Davvero dobbiamo togliere all'umanità quello ch'essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace sia consistito in questa convinzione. Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani) [...]. Ma intanto – con qualche dolore – spesso ci avviene di ridere dei sani. Il primo che seppe di noi è anteriore al Nietzsche: Schopenhauer, e considerò il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore. Non c'è cura che valga. [...] Mi perdoni questa sfuriata in atteggiamento da superuomo. Ho paura di essere veramente guastato (guarito?) dal successo.⁴

Maria Anna
Mariani

- *Senilità*, dove compare un'allusione implicita ma chiarissima: «dicendo queste parole egli [: Emilio] si sentì l'uomo immorale e superiore che vede e vuole le cose come sono».⁵ Curiosamente, in apparato si vuole sfumare questo riferimento, ipotizzando che Svevo conoscesse Nietzsche solo di seconda mano, attraverso la mediazione dell'antologia di cui si servì anche d'Annunzio per *Il trionfo della morte*.⁶ È inspiegabile però la precisazione filologica relativa alla conoscenza indiretta del filosofo. Si accampa un elemento che possa avvalorare l'ipotesi contraria: negli *Idilli di Messina*, pubblicati da Nietzsche nel 1882 (lo stesso anno della *Gaia scienza*),⁷ si trova, come unico nome proprio di donna – e in Nietzsche ci sono pochissimi nomi propri, tantomeno di donne –, quello di *Engelchen*. *Engelchen* è descritta come una donna leggera e volubile, una gattina, tutta un vezzeggiativo. *Engelchen*, tradotto alla lettera, in italiano diventa Angiolina. Tanto si è detto sul nome di Angiolina, tanti parallelismi sono stati instaurati, ma sembra che non sia mai stata osservata questa coincidenza – forse effimera; eppure indiziaria. Ecco l'idillio di Nietzsche:

Die kleine Brigg, genannt “das Engelchen”

Engelchen: so nennt man mich –
Jetzt ein Schiff, dereinst ein Mädchen,
Ach, noch immer sehr ein Mädchen!

4 La lettera è inserita nel *Carteggio* con J. Joyce, V. Larbaud, B. Crémieux, M. A. Comnène, E. Montale, P. Jahier, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1978, p. 243.

5 I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2004, p. 481.

6 Si tratta dell'antologia di P. Lauterbach e A. Wagnon, *A travers l'œuvre de Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, pubblicata nel 1893, in cui si trova un capitolo dedicato allo Zarathustra intitolato *De l'homme supérieur* (cfr. commento a *Senilità*, cit., p. 1381). Va precisato che l'antologia non è l'unico veicolo di divulgazione nietzschiana accessibile a d'Annunzio: la affiancano alcune traduzioni parziali (come quella di *Al di là del bene e del male*) e numerosi articoli pubblicati su riviste francesi dell'epoca, che si preoccupano di commentare soprattutto gli scritti su Wagner e le *Considerazioni inattuali*.

7 Nel dettaglio: gli *Idyllen aus Messina* escono nel maggio 1882 (sulla «Internationale Monatsschrift»); *Die fröhliche Wissenschaft* esce invece in volume qualche mese dopo: in agosto.

Denn es dreht um Liebe sich
 Stäts mein feines Steuerrädchen.

Engelchen: so nennt man mich –
 Bin geschmückt mit hundert Fähnchen,
 Und das schönste Kapitänchen bläht
 an meinem Steuer sich,
 Als das hundert erste Fähnchen.

Engelchen: so nennt man mich –
 Ueberall hin, wo ein Flämmchen
 Für mich glüht, lauf ich ein Lämmchen
 Meinen Weg sehnsüchtiglich:
 Immer war ich solch ein Lämmchen.

Engelchen: so nennt man mich –
 Glaubt ihr wohl, dass wie ein Hündchen
 Bell'n ich kann und dass mein Mündchen
 Dampf und Feuer wirft um sich?
 Ach, des Teufels ist mein Mündchen!

Engelchen: so nennt man mich –
 Sprach ein bitterböses Wörtchen Einst,
 dass schnell zum letzten Oertchen
 Mein Geliebtester entwich:
 Ja, er starb an diesem Wörtchen!

Engelchen: so nennt man mich –
 Kaum gehört, sprang ich vom Klippchen
 In den Grund und brach ein Rippchen,
 Dass die liebe Seele wich:
 Ja, sie wich durch dieses Rippchen!

Engelchen: so nennt man mich –
 Meine Seele, wie ein Kätzchen,
 That eins, zwei, drei, vier, fünf Sätzchen,
 Schwang dann in dies Schiffchen sich –
 Ja, sie hat geschwinde Tätzchen.

Engelchen: so nennt man mich –
 Jetzt ein Schiff, dereinst ein Mädchen,
 Ach, noch immer sehr ein Mädchen!
 Denn es dreht um Liebe sich
 Stäts mein feines Steuerrädchen.

Il brigantino, detto "Angiolina"

Angiolina: questo è il mio nome – / Ora una nave, un tempo una ragazza,
 / Ah, ancor sempre parecchio ragazza! / Ché per amor si volge senza posa
 / La mia sagace ruota timoniera. // Angiolina: questo è il mio nome – / Di
 cento bandierine sono adorna, / E l'assai vago picciol capitano / Si gonfia

Svevo
 e Nietzsche

al mio timone quasi fosse / La centesima e una bandierina. // Angiolina: questo è il mio nome – / Ovunque per me una fiammella / Risplenda, cor- r'io la mia strada / Ardentemente come un agnellino: / Sempre fui un agnel- lino così. // Angiolina: questo è il mio nome – / Non lo credete voi che co- me un cane / Possa io abbaiare e che la mia boccuccia / caligine e fiamme rivomiti? / Ah, è del demonio la boccuccia mia! // Angiolina: questo è il mio nome – / Bastò maligna paroletta un giorno / Che in un baleno il mio beneamato // Si dileguò nell'ultimo angoletto: / Sì, per tal paroletta rese l'anima! // Angiolina: questo è il mio nome – / Balzai da uno scoglietto nel- l'abisso / Tosto che seppi, ed una costolina / Ruppimi sì che fuggì l'anima ca- ra: / Sì, se n'fuggì per questa costolina! // Angiolina: questo è il mio nome – / Come un gattino quest'anima mia / Fece un saltino e due e tre e quat- tro, / Poi si slanciò su questa navicella – / Sì, non le mancan le zampettine leste. // Angiolina, questo è il mio nome – / Ora una nave, un tempo una ragazza, / Ah, ancor sempre parecchio ragazza! / Ché per amor si volge sen- za posa / La mia sagace ruota timoniera.⁸

- *La coscienza di Zeno*, dove ciascuno degli otto capitoli è cosparso di trac- ce abbastanza precise, che sfiorano tutti i grandi temi del filosofo te- desco. Compaiono per esempio, come già in *Senilità*, alcune allusioni all'uomo superiore, a colui che Nietzsche descrive come la fiacca car- ricatura dell'*Übermensch*. Nel capitolo tre, smettendo di fumare, Zeno spera di diventare «l'uomo ideale e forte»⁹ dei suoi sogni filosofici; ma invece di compiere il gesto affermativo di rottura preferisce l'inerzia: la grandezza latente è molto più comoda di quella attuata. Quello che conta, per lui, è l'atteggiamento, il perenne rinnovamento di una pro- messa di condotta. «Mai più» si prefigge Zeno. E quel «mai più», os- simoricamente ripetuto, si carica di un «contenuto filosofico», che non è difficile identificare con la teoria nietzschiana dell'eterno ri- torno. Le parole di Zeno sono d'altronde piuttosto esplicite:

Per diminuirne l'apparenza balorda tentai di dare un contenuto filosofi- co alla malattia dell'ultima sigaretta. Si dice con un bellissimo atteggiamento: «mai più!». Ma dove va l'atteggiamento se si tiene la promessa? L'atteggiamento non è possibile di averlo che quando si deve rinnovare il proposito. Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna.¹⁰ (p. 635)

Un altro tema vistoso è quello salute-malattia. Nel capitolo sei, rife- rendosi alla moglie Augusta, Zeno scrive:

8 F. Nietzsche, *Idyllen aus Messina* [1881-1882], in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1973, V, 2, pp. 4-5; tr. it. *Il brigantino detto "Angiolina"*, in *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, Milano 1965, pp. 11-13.

9 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 633.

10 Un altro riferimento all'eterno ritorno compare a p. 651.

io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire. (p. 788)

Per Zeno, come per Nietzsche, salute e malattia non sono due poli stabili e solidi, ma girano attorno a un punto di scambio, che rende problematica ogni valutazione. I due termini si ribaltano, scivolano l'uno sull'altro: è una continua metamorfosi, un processo sempre reversibile. La malattia, non più temuta e contrapposta al suo stato contrario – solo pregiudizievole –, va accettata con un sorriso, con quel sorriso che, insieme, dice sì anche alla vita. E il sì raggiunge la sua pienezza affermativa verso la fine del romanzo, nel capitolo otto: «in mezzo a quel verde rilevato tanto deliziosamente da quegli sprazzi di sole, seppi sorridere alla mia vita ed anche alla mia malattia» (p. 1066).¹¹ Qui Zeno sembra fondersi con Zarathustra, al punto che queste sue parole, pronunciate sulle rive dell'Isonzo, riecheggiano in prosa il *Canto ebbro*: «Um dieses Tags Willen – ich bin's zum ersten Male zufrieden, dass ich das ganze Leben lebte» [«Per amore di questo giorno io sono contento per la prima volta di aver vissuto tutta la mia vita»].¹²

Ma su tutti i temi nietzschiani ce n'è uno che si innerva più profondamente degli altri, determinando lo spirito globale del romanzo e la sua stessa inclusione nel genere dell'autobiografia altrui:¹³ è la buona volontà di maschera, dettata dall'impossibilità di conoscere se stessi. La si analizzerà nel dettaglio più avanti (§§ 4 e 5).

– *Le confessioni del vegliardo*,¹⁴ dove il vecchio Zeno infila tra due mezzelune di parentesi l'inciso che segue: «(riprendevo allora la mia coltura filosofica e studiavo Nietzsche)».¹⁵

Ci si chiede allora: perché questa congiura del silenzio? La questione fa riflettere. Perché davvero pochi sono i lavori critici che si sono occu-

Svevo
e Nietzsche

- 11 Nel commento posto in appendice, il riferimento che si sceglie di evidenziare a proposito del passo citato è l'«ungarettiana memoria (numerose sono le allusioni testuali ai *Fiumi*)» (p. 1622). Nessun accenno a Nietzsche.
- 12 F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [1883-1885], in *Werke*, cit., VI, 1, 1968, p. 391; tr. it. *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 1986, p. 123.
- 13 “Autobiografia altrui” è la definizione critica ormai consolidata, coniata facendo esplicito ricorso a una famosa lettera di Svevo a Montale (in data 17 febbraio 1926): «È vero che la *Coscienza* è tutt'altra cosa dai romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia» (E. Montale, I. Svevo, *Lettere*, De Donato, Bari 1965, p. 12).
- 14 Ci si attiene qui all'operazione filologica di Lavagetto, curatore dei «Meridiani» 2004, che sceglie di intitolare *Le confessioni del vegliardo* i frammenti del cosiddetto quarto romanzo di Svevo, distaccandosi così dalla vulgata precedente, che aveva insistito sull'unitarietà di tali frammenti, raggruppandoli in un organismo autonomo ma filologicamente inattendibile (il *Vecchione*).
- 15 I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in *Romanzi e continuazioni*, cit., p. 1133.

pati della presenza di Nietzsche in Svevo. Ecco la bibliografia più esaustiva alla quale si possa aspirare:

- Eduardo Saccone, *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*, Il Mulino, Bologna 1973.
- Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Le Monnier, Firenze 1974.
- Matteo Palumbo, *La gaia coscienza*, in F. P. Botti, G. Mazzacurati, M. Palumbo, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli 1982.
- Walter Geerts, *Posizione di «Una vita»: Svevo, Nietzsche, la moda, la modernità*, in *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, Longo Editore, Ravenna 1995.

Maria Anna
Mariani

Questo è tutto. Si può ipotizzare che il nome di Freud abbia proiettato un'ombra totalizzante e oscurato l'incidenza delle altre letture sveviane. O, ancora, si può azzardare che il giudizio storico sulla presunta pericolosità del pensiero di Nietzsche si sia fossilizzato in una tara per la critica, che tiene alla larga il filosofo, quasi a difendersene. Sono solo ipotesi. Ma è davvero ancora necessario liberare i libri di Nietzsche dal filo spinato?

No. Si tratta solo di riconoscere che il pensiero di Nietzsche è un campo di forze, a cominciare dal modo in cui si presenta: l'aforisma. Un aforisma, scrive Deleuze, è un gioco di forze: bisogna trovare la forza che gli dà senso, bisogna trattare l'aforisma come un fenomeno in attesa di essere afferrato da forze sempre nuove. Questa pluralità facilita la proliferazione delle letture: ecco perché il pensiero di Nietzsche può suscitare interpretazioni tanto varie, addirittura contraddittorie. Diversi flussi di energia se ne impadroniscono. Chi è il superuomo?

Un aforisma è uno stato di forze, l'ultima delle quali, la più recente, la più attuale e la provvisoriamente ultima, è sempre la più esterna. Nietzsche lo afferma con chiarezza: se volete capire quel che dico, trovate la forza che dà un senso, e magari un nuovo senso, a ciò che dico. Innestate il testo su questa forza. In tal senso, non esiste un problema di interpretazione di Nietzsche, esiste solo un problema di macchinazione: si tratta di macchinare il pensiero di Nietzsche, e di capire con quale forza esterna egli faccia passare attualmente qualcosa, una corrente di energia. È a questo punto che incontriamo il problema della risonanza fascista o antisemita di taluni testi di Nietzsche... [...] C'è stato un momento in cui si è sentito il bisogno di dimostrare che Nietzsche era stato sfruttato, deviato, completamente deformato dai fascisti. [...] Ma oggi tutto ciò non costituisce più un problema. Non perché non si possa lottare sui testi, ma perché questa lotta è ormai inutile. Si tratta piuttosto di trovare, di assegnare, di raggiungere le forze esterne che danno a questa o quella frase di Nietzsche un senso liberatorio, un senso di esteriorità. È a proposito del metodo che si pone il problema del carattere rivoluzionario del testo

di Nietzsche. [...] E se il problema viene posto così, la risposta conforme al metodo sarà necessariamente: scovate in Nietzsche la forza rivoluzionaria (chi è il superuomo?) [...] È questo il controsenso legittimo: trattare l'aforisma come un fenomeno in attesa di forze nuove, che vengano a "soggiogarlo", o a farlo funzionare, o a mandarlo in frantumi.¹⁶

Si pensi al caso italiano più noto della ricezione di Nietzsche: d'Annunzio. Gabriele d'Annunzio ha assegnato una forza all'aforisma di Nietzsche e lo ha soggiogato a suo modo. La lettura nietzschiana di d'Annunzio viene mostrata *en abîme* attraverso il personaggio di Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte*.

il verbo di Zarathustra, del Maestro che insegnava il *Superuomo* goethiano, gli pareva il più virile e il più nobile che fosse mai stato proferito da un filosofo e da un poeta nell'età moderna. Egli, il fiacco, l'oppresso, il titubante, l'infermiccio, aveva teso l'orecchio con un profondo turbamento a quella voce nuova che scherniva con sì aspri sarcasmi la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinuncia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della luce cristiana nelle razze decrepite. Egli, il solitario, il contemplatore, lo speculatore inerte, il malsicuro seguace di Gautama, aveva teso l'orecchio con una strana ansietà a quella voce che *affermava* la vita, che considerava il dolore come la disciplina dei forti, che ripudiava ogni fede e in ispecie *la fede nella Morale*, che proclamava la giustizia della ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento della potenza, l'istinto di lotta e di predominio, l'eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore.¹⁷

Svevo
e Nietzsche

Svevo, nella lettera a Jahier citata sopra, protesta contro «questa ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata a noi italiani». Ma anche lui poi, come tutti, assegna una forza – diversa rispetto a quella di d'Annunzio – all'aforisma di Nietzsche, e lo fa funzionare a modo suo. Anche Svevo, leggendo Nietzsche, forse lo fraintende. Non è certo suo compito chiarire il pensiero del filosofo: lo falsifica e lo umanizza. Ma ne ha tutto il diritto – un doppio diritto: il diritto del soggetto romanziere a fraintendere le teorie filosofiche, che si somma a una certa predisposizione del testo di Nietzsche a essere frainteso.

In che modo Svevo fa funzionare il testo di Nietzsche? Si proverà qui a mostrarlo attraverso un'ipotesi di lettura. Ovvero che il sistema dei per-

16 G. Deleuze, *Pensiero nomade*, in Id., *Nietzsche e la filosofia e altri testi*, Einaudi, Torino 2002, pp. 309-322.

17 G. d'Annunzio, *Il trionfo della morte*, Mondadori, Milano 1995, pp. 294-295.

sonaggi di *Senilità* possa trovare dei modelli nelle figure nietzschiane. Non si pretende di dimostrare che siano modelli effettivi; basta indicare la compatibilità delle due serie. Quella che segue è così una lettura possibile, un'ipotetica applicazione della tensione tra arte e filosofia, così come è enunciata in *Soggiorno londinese*.

3. Il quadrilatero filosofico di «Senilità»

Emilio Brentani vuole educare Angiolina. Strana educazione: educazione alla spregiudicatezza. Ecco il brano in cui Emilio si fa precettore:

Soltanto allora egli arrivò a comunicarle gl'insegnamenti che dovevano esserle tanto utili. La trovava troppo disinteressata e la compianse. Una ragazza della sua condizione doveva badare al proprio interesse. Che cosa era l'onestà a questo mondo? L'interesse! Le donne oneste erano quelle che sapevano trovare l'acquirente al prezzo più alto, erano quelle che non consentivano all'amore che quando ci trovavano il loro tornaconto. Dicendo queste parole, egli si sentì l'uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono. (p. 418)

Nel commento al romanzo, lo si è già detto, si riconosce che l'allusione, seppure implicita, è senza dubbio riferita allo Zarathustra di Nietzsche. Emilio «uomo immorale e superiore»? Per Nietzsche, chi è l'uomo superiore? Ci si fermi un istante a rileggere il capitolo intitolato *Dell'uomo superiore* (parte IV di *Così parlò Zarathustra*), dove Zarathustra raduna attorno a sé gli uomini superiori e si rivolge loro con le seguenti parole – che li descrivono e li incitano:

Scheu, beschämt, ungeschickt, einem Tiger gleich, dem der Sprung missrieth: also, ihr höheren Menschen, sah ich oft euch bei Seite schleichen. Ein *Wurf* missrieth euch. [...] Je höher von Art, je seltener geräth ein Ding. Ihr höheren Menschen hier, seid ihr nicht alle – missgerathen? Seid guten Muths, was liegt daran! Wie Vieles ist noch möglich! Lernt über euch selber lachen, wie man lachen muss!

Schivi, umiliati, goffi, simili a una tigre che ha fallito il salto: così vi ho visti spesso, voi uomini superiori, strisciare di lato. Avete fallito un lancio. [...] Una cosa tanto più è alta di qualità, tanto più raramente riesce. Voi qui uomini superiori, non siete forse tutti falliti? State di buon animo, che cosa importa! Quante cose sono ancora possibili! Imparate a ridere di voi stessi come si deve ridere!¹⁸

18 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, cit., pp. 359-360; tr. it. *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 100-102.

Per Nietzsche l'uomo superiore pretende, sì, di portare l'umanità fino alla perfezione, di sostituirsi a Dio. Pretende di dire sì alla vita, di affermare. «Ma in realtà l'uomo, per quanto superiore, non sa assolutamente che cosa significa affermare. Dell'affermazione presenta una caricatura, un travestimento ridicoli. Crede che affermare sia portare, assumere, sopportare una prova, farsi carico di un fardello».¹⁹

Si verifichi ora la compatibilità delle caratteristiche dell'uomo superiore con il personaggio di Emilio, così come è presentato nelle prime pagine di *Senilità*. Emilio appare subito come un individuo gravato dai doveri, dalla responsabilità. Solo pesi per lui, e cautela, e rinuncia. Emilio è tutto un portare pesi, tutto un dire no: «sentendosi le spalle gravate di tanta responsabilità, egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli, ma anche il godimento, la felicità» (p. 403). Emilio aspetta di affermarsi, vive accarezzando questa attesa. Scrittore caduto nel dimenticatoio, dopo un unico romanzo pubblicato in gioventù vive ora nell'inerzia, ma sempre aspettando che la sorte si volga a suo favore: «viveva sempre in un'aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l'arte, di qualche cosa che doveva venirgli dal di fuori, la fortuna» (p. 404). Emilio poi non ride, non ride mai («egli non rise», p. 415). In sostanza: non è capace di affermare, di dire sì alla vita. Eppure vorrebbe farlo: Angiolina potrebbe dargliene la possibilità. Ma come si comporta, a ben vedere, nei confronti di lei? Come un rinunciatario. Non è capace di approfittare davvero della ragazza: si costringe a relegarla nella periferia dell'amore: nelle avventure. Non vive fino in fondo questa passione, se ne preclude la possibilità fin dall'inizio.

Ricapitolando: gravato dai pesi; rinunciatario; incapace di ridere; in perenne attesa di qualcosa; risentito. Sono i tratti dell'uomo superiore, questi? Esattamente sì. Emilio sembra proprio l'immagine di questa falsa affermazione – illusione dell'affermazione, caricatura del superuomo. Emilio è dunque perfettamente compatibile con l'idea nietzschiana dell'uomo superiore. E continuando a leggere *Senilità* con accanto i testi di Nietzsche, ci si accorge che tutto il quadrilatero dei personaggi del romanzo pare trovare dei modelli nelle figure che popolano i testi del filosofo.

Si prenda Stefano Balli. Eccone la presentazione:

Stefano Balli era un uomo alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su una di quelle facce dalla cera bronzina che non invecchiano – unica traccia della sua età era la brizzolatura dei capelli castani – la barba appuntata con precisione, tutta la figura corretta e un po' dura. Era talvolta dolce il suo occhio da osservatore quando lo animava la curiosità o la compassione, ma

19 G. Deleuze, *Mistero di Arianna secondo Nietzsche*, in Id., *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 132.

diveniva durissimo nella lotta e nella discussione più futile. Il successo non era arriso nemmeno a lui [...]. Egli però non aveva mai sentito l'abbattimento dell'insuccesso. S'accontentava del consenso di qualche singolo artista ritenendo che la propria originalità dovesse impedirgli il successo largo, l'approvazione delle masse, e aveva continuato a correre la sua via dietro a un certo ideale di spontaneità, di ruvidezza voluta. (p. 410)

Il Balli è leggero: ride e canta. Il Balli primeggia: si sente la prima intelligenza della città ed è ammirato da tutti. Il Balli è aggressivo: doma chiunque si trovi intorno a sé e ama in modo spregiudicato. Le sue caratteristiche corrispondono a quelle del superuomo, oppure di Dioniso:

Dioniso-toro è l'affermazione pura e multipla, la vera affermazione, la volontà affermativa; non porta nulla, non si fa carico di nulla, ma alleggerisce tutto ciò che vive. Sa fare quel che l'uomo superiore non sa fare: ride, danzare, giocare, ossia affermare. È il Leggero, che non si riconosce nell'uomo, soprattutto non nell'uomo superiore, ma nel super-uomo.²⁰

Ancora: si prenda Angiolina. Si è già detto che questo nome – battesimo di una giovane leggera e volubile – compare negli *Idilli di Messina*. Ma su di lei c'è altro da aggiungere. Ogni volta che la ragazza compare nel romanzo, assieme a lei entra la luce. La luce; e la purezza e bellezza della forma; e la salute.

Il sole le scherzava nei riccioli biondi, li indorava e incipriava. [...] Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualcosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio *crepitava!* Emilio si attaccò a questo verbo che gli pareva caratterizzasse tanto bene l'attività in quell'occhio. (p. 438)

Angiolina è illusoria, è presenza di sogno, è una fragile costruzione di Emilio («Il malcontento lo spingeva a rifugiarsi nei sogni più dolci. Angiolina quindi gli dava tutto: il possesso della sua carne e – essendone essa l'origine – anche il sogno del poeta», p. 548). Angiolina sembra presentare insomma tutti i caratteri dell'elemento apollineo, descritto da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*: la bella apparenza, la facoltà di illudere e ingannare, la luce risplendente, l'eterna giovinezza. Tra l'altro: Angiolina è il personaggio meno caratterizzato del romanzo, costituisce quasi una funzione. Associarla a un elemento, piuttosto che a uno stato vissuto o a una figura, dà conto di questa sua specificità, del suo diverso statuto narrativo.

20 *Ivi*, p. 135.

Si prenda infine Amalia. Amalia è risentita. È affetta dallo stesso grigiore di Emilio, e quando questi la trascura per Angiolina, prova immediato risentimento contro il fratello, cercando di farlo sentire in colpa. Amalia è frustrata. Non è mai stata bella, e vive lo splendore di Angiolina come un oltraggio per se stessa:

Odiava quella donna che non conosceva e che le aveva rubato la sua compagnia e il suo conforto. Ora ch'ella lo vedeva amare come tutti gli altri, le mancava l'unico esempio di volontaria rassegnazione allo stesso proprio triste destino. Tanto triste! [...] Non ebbe più ritegno e gli disse che lasciasse stare il dottore perché per la vita ch'ella faceva non valeva la pena di curarsi. Per chi viveva e perché? (p. 422)

Amalia è sola e trascurata da tutti: «Poi fece al Balli un rimprovero: – Da tanto tempo non si aveva il piacere di vederla! Anche lei ci dimenticava?» (p. 457). Amalia rappresenta la forza femminile del risentimento: è come la nietzschiana Arianna. La canzone di Arianna, nei *Ditirambi di Dioniso*, è un vero e proprio lamento:

Haha!
Mich – willst du? mich?
mich – ganz?...
Haha!
Und marterst mich, Narr, der du bist,
zermarterst meinen Stolz?
Gieb *Liebe* mir – wer wärmt mich noch?
wer liebt mich noch?
gieb heisse Hände,
gieb Herzens-Kohlenbecken,
gieb mir, der Einsamsten,
nach Feinden selber,
nach Feinden schmachten lehrt,
gieb, ja ergieb
grausamster Feind,
mir – *dich!*...
Davon!
Da floh er selber,
mein einziger Genoss,
mein grosser Feind,
mein Unbekannter,
mein Henker-Gott!...
Nein!
komm zurück!
Mit allen deinen Martern!
All meine Thränen laufen
zu dir den Lauf

und meine letzte Herzensflamme
dir glüht sie auf.

Ah! ah! / *Me* – vuoi? me? / me – tutta?... // Ah! Ah! / E mi torturi, folle che sei, / martirizzi il mio orgoglio? / Dà *amore* a me – chi mi scalda ancora? chi mi ama ancora? / dà mani ardenti / dà bracieri per il cuore, / dà a me, la più solitaria, / cui ghiaccio, ah! sette strati di ghiaccio / a bramar nemici insegnano / persino nemici, / dà a me – *te*, / nemico crudelissimo, / anzi arrenditi a me!... // È andato! / Ecco anche lui fuggì, il mio unico compagno, / il mio grande nemico, / il mio sconosciuto, / il mio dio carnefice!... / No! / torna indietro! / *Con* tutte le tue torture! / Tutte le lacrime mie / corrono a te / e l'ultima fiamma del mio cuore / s'accende per te.²¹

Maria Anna
Mariani

La si legga guidati dall'interpretazione di Deleuze:

Il mistero di Arianna ha indubitabilmente una pluralità di sensi: Arianna ama Teseo, rappresentazione dell'uomo superiore, sublime eroe che si addossa fardelli e sconfigge mostri. [...] Finché la donna ama l'uomo – si tratti anche dell'uomo superiore – ne è madre, sorella, sposa, non è altro che l'immagine femminile dell'uomo: la potenza femminile non ha modo di esprimersi. La femminilità delle terribili madri, sorelle e spose rappresenta lo spirito di vendetta e il risentimento da cui l'uomo stesso è animato.²²

Ma arriva il momento in cui la volontà di negazione rompe l'alleanza con le forze di reazione [...]. Abbandonata da Teseo, Arianna sente che Dioniso si avvicina. [...] Sotto la carezza di Dioniso, l'anima diventa attiva. Era così pesante con Teseo, ma si alleggerisce con Dioniso. [...] Da questo punto di vista, tutti i simboli di Arianna cambiano senso quando si rapportano a Dioniso invece di essere deformati da Teseo. Non solo la canzone di Arianna cessa di essere l'espressione del risentimento, per essere una ricerca attiva, una domanda che già afferma (“*Me* – vuoi? me? me – tutta?...”).²³

Anche Amalia, proprio come Arianna, con Stefano (Dioniso-superuomo) diventa attiva, da reattiva e risentita che era con Emilio (Teseo-uomo superiore). Dopo l'abbandono di Emilio, Amalia si trasforma: non ne è più il doppio senile, grigio e risentito, ma diventa una creatura vitale, desiderosa di amore, di passione, di leggerezza. Con Stefano, Amalia si alleggerisce, si sente bene e gioisce («Amalia non si animava che quando veniva il Balli», p. 504). Si legga un brano del romanzo:

21 F. Nietzsche, *Dionysos-Dithyramben* [1888], in *Werke*, cit., vol. VIII, tomo 3, pp. 71-82; tr. it. *Lamento di Arianna*, in *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, Adelphi, Milano 1970, pp. 53-59.

22 Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, cit., p. 279.

23 Id., *Mistero di Arianna secondo Nietzsche*, cit., pp. 134-136.

Non era facile ch'ella si presentasse spontaneamente; era più selvaggia con gli uomini che non Emilio con le donne. Ma il Balli, dal primo giorno in cui era venuto in casa, aveva fatto eccezione alla regola. Dopo averlo sentito spesso descrivere come un uomo rude, ella lo vide per la prima volta alla morte del padre; subito si familiarizzò con lui, meravigliata della sua mitezza. Egli era un confortatore squisito [...]. Ella trovava finalmente un alleato, e l'amarezza che da tanto tempo le pesava sul cuore, si risolse in una grande speranza. Fu sincera: – Ho già capito di che cosa si tratti. Ella ha tanto ragione – il suono della voce invece che dare ragione chiedeva soccorso – basta vederlo sempre distratto e triste, stampata in faccia la fretta di abbandonare questa casa in cui mi lascia tanto sola. Emilio l'ascoltava inquieto temendo che quelle lagnanze non degenerassero, come sempre, in pianti e singhiozzi. Invece, parlando al Balli del proprio grande dolore, ella restò calma e sorridente. (p. 457)

Svevo
e Nietzsche

Trasformazione di Amalia: Amalia arriva a sognare nozze con Stefano. Ma poi, per colpa di Emilio, è abbandonata anche dallo sposo sognato: la sua è la maledizione di Arianna elevata a potenza. Il lamento però non si rinnova: diventa invece etere che annebbia il cervello, delirio. E, infine, morte.

Ecco così dispiegata, personaggio dopo personaggio, un'ipotetica applicazione di come il romanzo possa baloccarsi con la filosofia, falsificarla e umanizzarla, secondo il diritto rivendicato in *Soggiorno londinese*. Anche se potrebbe darsi che il presunto fraintendimento di Svevo sia invece una delle più fedeli esegesi di Nietzsche mai realizzate. A questo proposito, *Soggiorno londinese* contiene un altro brano interessante, che inizialmente non è stato citato. Svevo sta parlando della teoria della relatività, e si chiede che cosa direbbe Einstein a un artista che trovasse il modo di applicare la teoria a un romanzo. Che cosa direbbe Einstein? che l'idea è bellissima ma che non ha niente a che fare con la sua relatività. Svevo però, solidale con l'artista immaginato, conclude così: «io che non conosco la matematica e perciò la vera relatività non sono sicuro che non ci sia in quell'idea più relatività di quanto l'Einstein supponga».²⁴

4. L'autobiografia come impostura

È ancora un'idea filosofica a trovarsi in «rapporto intimo»²⁵ con il terzo romanzo di Svevo – da lui stesso definito come un'autobiografia altrui. Si tratta della nietzschiana buona volontà di maschera, che si accompagna alla scoperta del carattere di finzione e di menzogna inseparabile dalla conoscenza. Questa idea si radicalizza progressivamente nello scrittore, tan-

²⁴ Svevo, *Soggiorno londinese*, cit., p. 896.

²⁵ *Ibidem*.

to che si potrebbe tracciare un percorso che ne segua senza fratture l'epo-
nenziale sviluppo: dalla *Coscienza di Zeno* fino alle *Confessioni del vegliardo*.

Si prova qui a percorrere qualche tappa di questo tragitto, partendo
da una famosa lettera indirizzata a Montale, dove Svevo racconta l'ela-
borazione del suo terzo romanzo:

Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: Quan-
d'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Cammi-
navo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue av-
venture che possono assomigliare alle mie solo perché la rievocazione di
una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una co-
struzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova.²⁶

Lo scrittore ammette qui la sua fusione con il personaggio: la finzio-
ne è vissuta come verità, così come la verità si dispiega in finzione. Il cer-
tificato di nascita della *Coscienza* neutralizza l'opposizione autenticità-
menzogna, producendo un effetto di verità filosofica strettamente affine
al pensiero di Nietzsche:

Vom Probleme des Schauspielers. – Das Problem des Schauspielers hat
mich am längsten beunruhigt; ich war im Ungewissen darüber (und bin
es mitunter jetzt noch), ob man nicht erst von da aus dem gefährlichen
Begriff "Künstler" – einem mit unverzeihlicher Gutmüthigkeit bisher
behandelten Begriff – beikommen wird. Die Falschheit mit gutem
Gewissen; die Lust an der Verstellung als Macht herausbrechend, den
sogenannten "Charakter" bei Seite schiebend, überfluthend, mitunter
auslöschend; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen
Schein hinein.

Il problema del commediante mi ha travagliato assai a lungo: ero nel-
l'incertezza se soltanto prendendo le mosse da esso ci si possa avvicinare
al pericoloso concetto di "artista". La falsità con buona coscienza, il pia-
cere della contraffazione nel suo prorompere come potenza che spinge
da parte il cosiddetto "carattere", inondandolo, talvolta soffocandolo: l'in-
timo desiderio di calare in una parte, in una maschera, in una *parvenza*.²⁷

Intensamente nietzschiano, tanto da poter essere scambiato per un
aforisma della *Gaia scienza*, sembra anche il frammento che segue, estrat-
to da una pagina del diario di Svevo:

l'immaginazione è una vera avventura. Guardati dall'annotarla troppo
presto perché la rendi quadrata e poco adattabile al tuo quadro. Deve re-

²⁶ Montale, Svevo, *Lettere*, cit., p. 12.

²⁷ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Werke*, cit., V, 2, 1973, p. 279; tr. it. *La gaia scienza*, cit., p. 289.

stare fluida come la vita stessa che è e diviene. Quando è, non sa come diverrà, ma quando è divenuta ricorda come è stata, ma non col medesimo sentimento di quando fu. Allora appena si crea l'intonazione, e l'immaginazione e la vita egualmente si fanno armoniche ricordando. Bisogna credere nella realtà della propria immaginazione.²⁸

L'esaltazione sveviana dell'apparenza e della menzogna – espressa nella lettera a Montale e in alcune pagine di diario, come quella sopra citata²⁹ – non resta circoscritta a delle confidenziali dichiarazioni di poetica, ma penetra *La coscienza di Zeno* davvero nel profondo. L'intero romanzo è pervaso da un concetto positivo del falso, da un'atmosfera di simulazione (la parola “simulazione” si ripete in un numero altissimo di occorrenze, se si inseriscono nel conto anche tutte le declinazioni sinonimiche). Zeno è un simulatore a tutti i livelli: non soltanto si confonde con il suo creatore, istigando nel cattivo lettore un atteggiamento da detective; la sua ambiguità si riverbera dalle soglie fino all'interno del romanzo, destando perplessità e sospetto anche nella schiera dei suoi familiari e amici cartacei. La vita di Zeno è un mosaico di pose gaiamente menzognere: si pensi ai suoi atteggiamenti da finto pazzo, da malato immaginario o da Edipo simulato. O, per fare un esempio preciso, si ricordi il brano in cui è impegnato nell'ondivago corteggiamento delle sorelle Malfenti. L'aspirante fidanzato manifesta qui una spiccata propensione a raccontare bugie su di sé; ma a colpire è soprattutto la sua affermazione conclusiva: una martellata filosofica assestata sulla verità.

Io portai giornalmente dei fiori a tutt'e tre le fanciulle e a tutt'e tre regalai le mie bizzarrie e, sopra tutto, con una leggerezza incredibile, giornalmente feci loro la mia autobiografia.

A tutti avviene di ricordarsi con più fervore del passato quando il presente acquista un'importanza maggiore. Dicesi anche che i moribondi, nell'ultima febbre, rivedano tutta la loro vita. Il mio passato m'afferrava ora con la violenza dell'ultimo addio perché io avevo il sentimento di allontanarmene di molto. E parlai sempre di questo passato alle tre fanciulle, incoraggiato dall'attenzione intensa di Augusta e di Alberta che, forse, copriva la disattenzione di Ada di cui non sono sicuro. Augusta, con la sua indole dolce, facilmente si commoveva e Alberta stava a sentire le mie descrizioni di scapigliatura studentesca con le guance arrossate dal desiderio di poter in avvenire passare anch'essa per avventure simili. Mol-

Svevo
e Nietzsche

28 I. Svevo, *Pagine di diario*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 760.

29 La concezione sveviana della verità raggiunge però la sua formulazione più radicale in un articolo pubblicato sull'«Indipendente» (firmato con lo pseudonimo E. Samigli). Eccone un estratto: «L'amore alla verità si manifesta in due modi: Affermando il vero e amandolo, o negando il falso e odiandolo. Naturalmente che vero e falso possono scambiarsi, ma amando un'affermazione che si dice vera e odiandone un'altra che si dice falsa, si può asserire di amare la verità, forse ingannandosi» (I. Svevo, *La verità*, in *Teatro e saggi*, cit., p. 1008).

to tempo dopo appresi da Augusta che nessuna delle tre fanciulle aveva creduto che le mie storielle fossero vere. [...] 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. Oggidì non m'importa di provarne la verità. (p. 708)

Viene qui esaltato il bisogno di «credere nella realtà dell'immaginazione», equivalente al nietzschiano piacere della contraffazione. E lo si afferma all'interno di un brano che è una sorta di metariflessione sul genere dell'autobiografia: è come se fosse qui inabissata una dichiarazione di poetica in cui si denuncia la falsificazione intrinseca al racconto autobiografico. Sì, perché la tendenza a enfatizzare, cancellare o inventare fatti della propria vita nel momento in cui questi assumono una configurazione discorsiva è assolutamente inevitabile. Come scrive Gusdorf:

l'autobiografia non è la verità dell'uomo bensì la sua utopia, ricordo profetico di una identità che si inventa nella misura in cui si richiama alla mente. [...] La memoria autobiografica, memoria dell'essere nella sua assenza al di là dell'orizzonte limitato degli avvenimenti, evoca così una meta-memoria, distinta dalla semplice reminiscenza di ciò che fu. Si arriva addirittura al fatto che l'avvenimento abbia torto. [...] Alla storia della personalità si oppone così una mito-storia, più vera della realtà.³⁰

E allora, se la conoscenza di sé è mitologia, se la sincerità è una prospettiva utopica, tanto vale prestar fede alla menzogna, praticarla allegramente e «con una leggerezza incredibile». Aspettando che si sublimi, che diventi più vera del reale. Esattamente come fa Zeno. Ed esattamente come afferma Nietzsche:

es ist nicht nur Arglist hinter einer Maske, – es giebt so viel Güte in der List. [...] Ein solcher Verborgener, der aus Instinkt das Reden zum Schweigen und Verschweigen braucht und unerschöpflich ist in der Ausflucht vor Mittheilung, will es und fördert es, dass eine Maske von ihm an seiner Statt in den Herzen und Köpfen seiner Freunde herum wandelt; und gesetzt, er will es nicht, so werden ihm eines Tages die Augen darüber aufgehn, dass es trotzdem dort eine Maske von ihm giebt, – und dass es gut so ist.

dietro una maschera non c'è soltanto fraudolenza – c'è molta bontà nell'astuzia. [...] Un tale uomo riservato, che istintivamente si serve delle pa-

30 G. Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris 1991, p. 482 (trad. mia).

role per tacere e per celare ed è inesauribile nello sfuggire alla comunicazione, *vuole* ed esige che al suo posto erri nei cuori e nelle menti dei suoi amici una sua maschera; ed anche ammesso che egli non voglia tutto questo, un bel giorno gli si spalancheranno gli occhi sul fatto che a onta di ciò v'è laggiù una sua maschera – e che è bene che le cose stiano in questo modo.³¹

5. Una vegliarda superficiale

Si prendano ora *Le confessioni del vegliardo* (che qui si leggeranno in stretta continuità con la *Coscienza*: come una vera e propria continuazione). Ecco ritrovato Zeno, ora vecchio ed esausto: se ne sta seduto tutto sbilenco di fronte alla scrivania; le dita raggrinzite stringono la penna e la bocca rimastica un interminabile borbottio. Il vegliardo ha ormai terminato di scrivere la propria autobiografia – ovvero i primi sette capitoli della *Coscienza* – ma contemplandola si accorge di uno strano fenomeno:

Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. [...] Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi.³²

A Zeno autobiografo è successo qualcosa che forse può apparire bizzarro, ma che è molto più diffuso di quanto non si pensi. Un saggio di Leszek Drong – *Masks and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography* – spiega la complicata dinamica di questo processo, definendolo come «proiezione della letteratura sulla realtà»:

scrivere un'autobiografia comporta il cadere vittima di quel che Louis A. Renza definisce «l'effetto sostitutivo del discorso». L'autografo, volente o nolente, soccombe al meccanismo linguistico che consiste nello spostamento deittico del proprio Io. Il testo dell'autobiografia spossa l'autore del pronome di prima persona, sciogliendo così il legame tra lo scrittore in carne e ossa e la sua controfigura letteraria. Il protagonista dell'autobiografia, sebbene apparentemente identificabile con l'autore tramite l'uso della prima persona narrativa, diventa un «falso io». Alla fine, il discorso autobiografico permette l'epistemologicamente devastante sostituzione dello scrittore da parte di una controfigura.

Senza altro ammettendo che, sebbene introvabile, l'io prenarrativo esista, esso è evidentemente subordinato alla sua rappresentazione narrativa.

31 F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in *Werke*, VI, 2, cit., p. 77; tr. it. *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1968, p. 39.

32 Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, cit., p. 1116.

Questa gerarchia può apparire paradossale, ma una tale precessione del significante è sanzionata anche dai suoi privilegi semantici. È la narrativa che conferisce significato al passato del soggetto: il testo supplisce all'immagine della identità dell'autore che non può venire alla luce (e per vedere un'immagine abbiamo bisogno di luce). Di conseguenza, è impossibile definire un Io precedente al testo. Per venire faccia a faccia con una persona conoscibile, ci si può rapportare soltanto alla sua persona biografica/autobiografica.³³

Zeno vegliardo è insomma diventato un segno con un inaccessibile referente: dietro la sua rappresentazione come elemento linguistico non c'è più realtà reperibile. La figura discorsiva – una pura superficie di inchiostro – ha acquisito progressivamente più carne e sangue rispetto all'originale.

Se questo vale per Zeno – e più in generale per quasi ogni autobiografo –, vale a maggior ragione per Svevo, che sembra ben consapevole dell'effetto sostitutivo del discorso: con la scelta di scrivere un'autobiografia altrui marca proprio questa consapevolezza, battezzando con un nome distinto il falso io destinato a soppiantarli. *La coscienza di Zeno*, accorpata alle *Confessioni del vegliardo*, è così un'autobiografia (quella di Zeno) incastonata dentro un'autobiografia altrui (quella di Svevo). In entrambi i casi lo scrittore cade vittima di un falso io che lo destituisce; la differenza sta nel grado di consapevolezza di questa sostituzione, o nella volontà polemica di esibirla. Lette una dopo l'altra, le due opere sembrano dunque una *mise en abîme* della critica sveviana – e nietzschiana – verso l'utopia alla base di ogni progetto autobiografico: il «conosci te stesso».

Wird man es mir glauben? aber ich verlange, dass man mir es glaubt: ich habe immer nur schlecht an mich, über mich gedacht, nur in ganz seltenen Fällen, nur gezwungen, immer ohne Lust "zur Sache", bereit, von "Mir" abzuschweifen, immer ohne Glauben an das Ergebnis, dank einem unbezwinglichen Misstrauen gegen die Möglichkeit der Selbst.

Mi crederanno? Ma io pretendo che mi si creda: ho pensato a me, ho riflettuto su di me sempre soltanto malamente e solo in rarissimi casi, solo perché costretto, sempre senza piacere "per la faccenda", pronto a divagare da "me", sempre senza fiducia nel risultato, grazie a un'incoercibile diffidenza verso la *possibilità* della conoscenza di sé.³⁴

L'impossibilità di farsi interpreti di se stessi: questo è il grande problema in comune a Svevo e Nietzsche, il terreno di cui romanziere e fi-

33 L. Drong, *Masks and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*, Peter Lang & Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main-Berlin 2001, pp. 89-90 (trad. mia).

34 Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, cit., p. 175; tr. it. *Al di là del bene e del male*, cit., p. 197.



losofo esplorano insieme le pieghe. Così: la scelta di scrivere un'auto-biografia altrui dimostra che l'essere spurio è l'unica possibilità di rappresentazione del proprio sé; intanto, i gai aforismi ballerini denunciano a colpi di esclamativi le contorsioni dell'autoconoscenza.

Bitte

Ich kenne mancher Menschen Sinn
 Und weiss nicht, wer ich selber bin!
 Mein Auge ist mir viel zu nah –
 Ich bin nicht, was ich seh und sah.
 Ich wollte mir schon besser nützen,
 Könnt' ich mir selber ferner sitzen.
 Zwar nicht so ferne wie mein Feind!
 Zu fern sitzt schon der nächste Freund –
 Doch zwischen dem und mir die Mitte!
 Errathet ihr, um was ich bitte?

Svevo
 e Nietzsche

Richiesta

Conosco il cuore di molti uomini / E non so, di me, quel ch'io sono! /
 Troppo il mio occhio m'è presso – / Quel che vedo e che vidi non sono.
 / Più d'aiuto a me stesso sarei / Se potessi situarmi più lontano. / Non sì
 lontano come il mio nemico! / Che già l'amico mio è troppo distante – /
 Ma a metà strada tra me stesso e lui! / Indovinate voi quel ch'io richiedo?³⁵

35 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 30; tr. it. *La gaia scienza*, cit., p. 40.