

Guido Guglielmi

Situazioni del racconto



2002¹

1 Lezione magistrale al seminario "Spazialità e testo letterario", Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna, 2002, in "Moderna", n. 2, 2002. Nella foto è Guido Guglielmi (1930-2002), che è stato critico letterario, italianista, saggista e professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Bologna.

Gli studi di Jurij Lotman potrebbero essere un buon punto di riferimento per una considerazione del rapporto tra spazio e racconto. Lotman si è servito delle categorie spaziali – dimensione e direzione – per studiare i fenomeni più generali della cultura.

La sua lingua dello spazio è una metalingua astratta che modella rapporti che non sono affatto spaziali: rapporti etici, civili, religiosi, economici e così via. Ma nel caso del racconto metalingua della descrizione ed oggetto descritto si corrispondono. L'oggetto descritto ha infatti proprietà spaziali. Nei racconti di fiaba (in un certo tipo di fiabe) abbiamo uno spazio interno – casa o villaggio – e uno spazio esterno – il vasto mondo del fuori. E una nozione fondamentale è quella di frontiera.

L'eroe della fiaba compie un percorso che lo porta dal mondo di qua dalla frontiera, dal mondo nostro, al mondo al di là della frontiera, il mondo degli altri abitato dalle potenze magiche o demoniache. E a segnare la frontiera tra i due mondi sta il bosco. Da una parte la casa o il villaggio – lo spazio interno – dall'altra lo spazio esterno abitato dall'antagonista. E lì deve condursi l'eroe, affrontando imprese rischiose, per avere la vittoria sugli antagonisti, e riportare l'oggetto perduto nel villaggio. E la stessa struttura – si potrebbe aggiungere – troviamo anche, venendo a un romanzo italiano moderno, nei *Malavoglia* del Verga, ma con un'inversione dell'orientamento spaziale. Si verifica in esso, infatti, un'irruzione dello spazio esterno nello spazio interno, fino ad allora protetto, di una comunità di pescatori. Con la sostituzione della navigazione a vapore alla navigazione a vela, l'economia tradizionale decade, e con essa una famiglia patriarcale.

Sono, questi, esempi di descrizione topologica di testi, assai lontani gli uni dagli altri, ma che rivelano delle costanti formali o riconducibili a delle costanti formali.

Naturalmente ogni cultura dà una diversa interpretazione semantica al modello topologico. È possibile un grande numero di possibilità o di varianti. E differenze spaziali e differenze non spaziali possono coincidere e formare una complessa architettura.

L'esempio, riportato da Lotman, è quello della *Commedia* dantesca, in cui il basso e l'alto, in senso spaziale, sono marcati l'uno negativamente e l'altro positivamente. Il basso dantesco (e di un'intera cultura) è l'inferno dove il male o la peccaminosità si distribuisce in tanti cerchi ed aumenta quanto più si discende di cerchio in cerchio, mentre la montagna del purgatorio attraverso le sue sette cornici porta all'Eden, e nelle sfere celesti le schiere dei beati si distribuiscono secondo il grado di beatitudine. Il mondo riceve valore o disvalore secondo il suo rapporto con l'alto o con il basso. Ogni luogo, fisicamente inteso, porta una segnatura, un rinvio al mondo di là. Ed un'azione dell'uomo acquista significato e diventa raccontabile solo se ha conseguenze nell'altra dimensione, se decide del suo destino di dannazione o di salvezza. Lo spazio dantesco ha appunto un orientamento verticale; e il sotto e il sopra sono qualificati assiologicamente. E acquista inoltre una specificità entrando in una struttura binaria in cui si oppone al non spazio. L'empireo infatti non è uno spazio, dato che non ha né dimensione né orientamento («perché non è in loco e non s'impola») e infatti, per dare una rappresentazione iconica alle anime dei beati, Dante le deve fare apparire nei nove cieli. Nel mondo tolemaico medievale lo spazio assume valori simbolici ben determinati e la *Commedia* ne offre una rigorosa razionalizzazione. In altri universi culturali lo spazio si articola in modi diversi e più liberi.

Nel quadro illuministico, per esempio, l'opposizione dentro/fuori è tra natura ed artificio. L'uomo si oppone alla società, ed è la natura a definire le sue possibilità ultime (nel bene e nel male). Nel romanticismo, al contrario, detto in maniera quanto mai schematica, non c'è natura prefissata. L'opposizione è tra finito ed infinito. L'uomo deve dimostrare ciò che è. La sua ontologia è in divenire. Ma lo spazio è un a priori di ogni racconto ed in esso hanno luogo non solo le azioni, ma anche le non azioni dei personaggi. C'è infatti una distinzione che occorre fare tra personaggi fissi, come li chiama Lotman, e personaggi mobili. I primi sono i personaggi che si muovono nello spazio interno o nello spazio esterno, al di qua o al di là della frontiera, dove niente può accadere che possa essere un evento. Personaggi mobili sono al contrario i personaggi che attraversano una frontiera e producono eventi. L'eroe che infrange un limite determina una modificazione. La sua – scrive Lotman – è «una lotta contro l'organizzazione del mondo». Egli cambia il quadro del mondo. Alla nozione spaziale di frontiera viene quindi ora ad aggiungersi la nozione, non più solo spaziale, di itinerario. L'itinerario è il movimento che porta da uno spazio ad un altro e rappresenta il momento dinamico, in positivo o in negativo, del racconto, la realizzazione o la mancata realizzazione della totalità dello spazio.

Il racconto in generale è insomma caratterizzato dall'avventura di uno o più personaggi, e dallo spazio che la rende possibile. Uno spazio che ha una propria specificità, propri attributi specifici. Così quello dell'Odissea è uno spazio mitico in cui circolano uomini e dei, mentre lo spazio dell'Orlando furioso è magico-fantastico. Nell'Ariosto la favola è diventata grande letteratura. Nel *Don Chisciotte* s'incontrano pastori, galeotti, nobili, preti,

commessi viaggiatori, teatranti e ogni tipo di personaggio. Lo spazio del mito si incontra con lo spazio della prosa e questa è forse la caratteristica del romanzo moderno.

Nel grande *topos* del viaggio, spazio interno e spazio esterno entrano in contatto. A modo di esempio si può pensare a Poe (*Le avventure di Gordon Pym*), a Melville (*Benito Cereno*), a Conrad (*Cuore di tenebra*), in cui l'incontro è con gli spazi altri, con lo straniero. Conrad parlava di *black space*: lo spazio nero in cui si rifletteva anche il protagonismo coloniale dell'Occidente. In Balzac e in Dickens è lo spazio della città – Londra o Parigi – a stratificarsi secondo una precisa morfologia sociale e a determinare i destini – le vie – dei personaggi. A questo problema ha dedicato un libro Franco Moretti. Nei romanzi londinesi di Dickens una frontiera divide il ricco ed elegante West End e il labirintico e impervio East End, la città dei docks, del lavoro e della malavita. Nella Parigi di Balzac si circola invece in tutti gli spazi. E diverso è quindi il mondo del desiderio nei due tipi di personaggi. In altri tipi di romanzo, fino a *Sulla strada* di Kerouac, e oltre, il personaggio è in continua fuga da ogni spazio interno.

Se una coordinata del racconto è lo spazio, un'altra coordinata da sottolineare è però il tempo. E proprio l'itinerario richiede sia l'una che l'altra coordinata. Una situazione narrativa, è in termini aristotelici, un'unità di spazio e di tempo. I personaggi di un racconto o romanzo si muovono secondo un arco di possibilità specifiche, seguono diversi tracciati narrativi che si realizzano nel tempo. Il rapporto tra personaggi implica una localizzazione, una separazione, una distanza, e una serie di modificazioni o mancate modificazioni. Tempo e spazio, diciamo così, si coappartengono, e non sono predicati del personaggio – non sono categorie che lo inquadrino – ma momenti costitutivi del suo esser personaggio. E ciò non riguarda soltanto il racconto. Ogni parola è situata, situa in un luogo il proprio dire, e si svolge nel tempo. È una condizione antropologica, prima che narrativa.

Narrativizzandosi lo spazio si coniuga col tempo. Il prima e il poi ritmano le tappe di un cammino.

Joyce e le Simplegadi

Mantenendo il riferimento a questa cornice teorica, a cui si è voluto del resto solo accennare, potrà servire a questo punto passare a un'analisi critica e proporre una lettura ravvicinata di due modelli di racconto, tratti dalla narrativa novecentesca, in cui il punto di focalizzazione è uno sguardo, che in un caso si risolve nella visualizzazione, nell'altro, al contrario, nella visione interna, e dà luogo a due opposte articolazioni spazio-temporali. Il primo modello sarà fornito dal capitolo delle Simplegadi nell'*Ulisse* di Joyce. E qui lo spazio assume una funzione organizzatrice. Non si tratta più dei tipi del tutto normali di descrizione che si incontrano in ogni romanzo, dove il problema è come s'innestino i due registri descrittivi e narrativi, dove finisce l'uno e comince l'altro. Si tratta invece di un'inversione del rapporto tra descrizione e narrazione: l'elemento narrativo è subordinato all'elemento

visivo o anche visionario; il verbo, per così dire, è subordinato al nome. Nel secondo modello il vedere si sdoppia: coglie un oggetto presentemente percepito e ne evoca la storia. L'oggetto assume diverse posizioni nello spazio e nel tempo, in modo che la percezione visiva assume una profondità temporale. Che è quello che accade nella *Prefazione* del cosiddetto quarto romanzo di Svevo. Sono due situazioni-limite, simmetriche ed inverse, della fenomenologia del racconto novecentesco. Nella prima il tempo è fermo: sono possibili solo microsequenze temporali, e tematizzato è lo spazio. Nella seconda il senso esterno vede restringersi il proprio orizzonte, e tematizzato è il tempo: lo spazio è subordinato al tempo. In entrambi i casi si tratta, nella terminologia di Lotman, di personaggi fissi, personaggi dell'immobilità.

Nel capitolo X dell'*Ulisse* un occhio centrale – un corrispettivo del narratore onnisciente – segue il movimento dei personaggi nel groviglio delle strade di Dublino. Le Simplegadi omeriche appunto in cui è facile ai naviganti smarrirsi e perdere la vita. I personaggi si moltiplicano e si crea confusione tra un personaggio e l'altro, e tra un nome e l'altro. I segni sono ingannevoli come è ingannevole la via delle Simplegadi. Così accanto a Leopold Bloom c'è per esempio un Bloom dentista. E viene in mente la postilla di Gadda (nel *Racconto italiano di ignoto del novecento*): «mantenere omonimia per accrescere confusione». Sono diciotto episodi, tanti quanti sono i capitoli del romanzo, ciascuno dei quali suddiviso in tante scene (inquadrature), cui segue, a concludere il capitolo, il corteo del viceré d'Irlanda. La tecnica è quella della simultaneità. In ogni episodio sono incastonati frammenti di altri episodi o di altri capitoli. E l'intero capitolo è stato visto come una sinossi dell'intero romanzo. Vi figura anche la data 16 giugno 1904 battuta a macchina dalla segretaria di Blazes Boylan, amante di Molly. Si comincia con la lunga passeggiata di padre Conmee, e si prosegue allineando sullo stesso piano personaggi maggiori e minori; non solo Bloom che troviamo in una libreria alla ricerca di un libro pornografico, o Blazes Boylan, o Stephen, o la sorella Dilly, o il padre Dedalus, ma anche una folla di altre figure. E perfino il personaggio sconosciuto in impermeabile che aveva fatto la sua apparizione al funerale di Dignam nel sesto capitolo (*Ade*) o le due vecchie con ombrello e borsa di levatrice del terzo capitolo (*Proteo*).

Il mondo del romanzo è convocato secondo un modello di romanzo sintetico futurista e la discontinuità dei vari quadri è un *analogon* e un rovescio del monologo interiore. Un occhio fissa frammenti di vita spostandosi da una via all'altra come una macchia da presa. E sarà questa in parte la via seguita da Robbe-Grillet e dal *nouveau roman*. I raccordi narrativi – la parola del narratore – sono minimi. Il linguaggio è quello del mondo narrato, o del personaggio quando c'è un accenno di monologo. Per cui Sartre ha potuto parlare, riferendosi a tutto il romanzo, di mimesi e di impersonalità naturalistica. Ma Joyce parodia i linguaggi della realtà, non li mima. È un *pasticheur* che orchestra – proprio musicalmente – una pluralità di stili o linguaggi. Egli non segue le prospettive dei personaggi, ma le immobilizza. E per questo gli basta un frammento che non ha bisogno di

essere integrato in una storia. Così ogni frammento è esibito fuori contesto. Tanti segmenti di storie corrono sincronicamente in maniera del tutto casuale dal punto di vista della storia – ammesso che si possa ancora chiamarla storia – e niente affatto casuale dal punto di vista artistico o della forma. Tante tessere, anzi tanti cocci di vita anonima si giustappungono in una distribuzione puntiforme dello spazio, in una composizione a mosaico.

In ogni scena il personaggio ha una direzione, una meta, è in movimento, compie un'azione, ma Joyce sposta l'attenzione dagli eventi agli aspetti. Esteriorizza e svuota di contenuto di senso gli eventi, lasciando indeterminati i nessi narrativi. Intensificazione della descrizione ed ellissi della narrazione. Preminenza dello spazio. Tanto che è difficile per l'*Ulisse* parlare di romanzo. Si tratta piuttosto di un grandioso complesso poematico. La sua materia prima sono le parole, non le cose. Anche se poi risulta impossibile separare parole e cose. Le parole sono a loro volta un livello della realtà, quello più maneggevole per uno scrittore. E tanto più acquistano rilievo, quanto meno importa il *telos* delle sequenze.

Come ci informa Stuart Gilbert (ma sono indicazioni che Joyce ha voluto lasciare implicite) il capitolo decimo prende il titolo dalle Simplegadi omeriche, la scena sono le strade, l'ora le 15, l'organo è il sangue (la circolazione per le vie), l'arte la meccanica, simbolo sono i cittadini, e la tecnica è il labirinto. Senza entrare nella complicazione – la meccanica esatta e la labirintica dispersione – del capitolo, ci limitiamo a considerare succintamente il primo episodio. Sono circa sei pagine nel testo inglese e circa otto nella traduzione italiana² «Il superiore, il molto reverendo John Conmee s.J.», è presentato mentre scende le scale del presbiterio per avviarsi alla volta di Artane. Sta rimettendo l'orologio nella tasca interna. Entrano in scena anche i suoi pensieri. Esterno ed interno sono posti sullo stesso piano:

«Five to three. Just nice to walk to Artane. What was that boy's name again? Dignam, yes. *Vere dignum et justum est*. Brother Swan was the person to see. Mr. Cunningham's letter. Yes. Oblige him, if possible. Good practical catholic: usefull at mission time» (Le tre meno cinque. C'è giusto il tempo per andare a piedi fino ad Artane. Come si chiamava quel ragazzo? Dignam, sì. *Vere dignum et justum est*. Padre Swan era la persona da interpellare. La lettera di Mr. Cunningham. Sì. Usargli cortesia, se possibile. Buon cattolico attivo: utile al tempo delle missioni). È l'inizio del capitolo. Qui segnaliamo i punti di tangenza con gli altri episodi o scene dello stesso capitolo.

Ci sono figure che hanno funzione di leitmotiv. Le enumeriamo di seguito. Una figura di marinaio senza una gamba che chiede l'elemosina ritornerà più volte durante il capitolo. Denis J. Maginni, professore di danza, minutamente descritto (cappello, marsina, cravatta, pantaloni, guanti, scarpette di coppale) nell'atto di cedere il passo molto rispettosamente a

2 Cfr. J. Joyce, *Ulysses*. *The modern library*, Random house, New York, 1946, pp. 216-221 (trad. it. a cura di G. de Angelis, Milano 1980, pp.299-307). (*Nota dell'Autore*)

Lady Maxwell all'angolo di Dignam's court riapparirà nel decimo episodio: «On O'Connell bridge many persons observed the grave deportment and gay apparel of Mr, Denis J, Maginni, professor of dance &c» (Sul ponte O'Connell molte persone osservavano il grave portamento e il gaio abbigliamento di Mr. Denis Maginni, professore di danza ecc.).

Davanti all'impresa di pompe funebri H.J. O'Neill appare Corny Kelleher mentre sta segnando delle «figures in the daybook while he chewed a blade of hay» (delle cifre sul brogliaccio masticando una pagliuzza). Nel secondo episodio lo stesso personaggio – che è sospettato di essere una spia della polizia – è colto in colloquio con un vigile nella stessa posizione: «Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner». (Corny Kelleher chiuse il lungo brogliaccio e abbassò lo sguardo su un coperchio di bara di pino di sentinella in un angolo). È passato evidentemente solo qualche secondo. Il tempo anche per la pagliuzza di essere sputata: «Conry Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous arm from a window in Eccles street flung forth a coin» (Corny Kelleher fece volare uno spruzzo silenzioso di sugo di paglia che s'inarcò dalla sua bocca mentre un generoso braccio bianco da una finestra di Eccles street lanciava giù una moneta). E notiamo che il generoso braccio bianco è di Molly Bloom, e la moneta è per il marinaio con una gamba sola. Una microsequenza è scomposta in due episodi, con una specie di tecnica al rallentatore.

Nel punto in cui l'episodio si conclude – acceleriamo la lettura – troviamo infine padre Conmee intento a leggere l'ufficio. Mentre guarda il gregge delle nubi, sente un solletico alle caviglie. Ma siamo a Clongowes, non a Dublino. Si tratta, qui, di un ricordo, ed esso è dato in forma di percezione attuale: «His thinsocked ankles were tickled by the stubble of Clongowes field» (Le sue caviglie inguainate dalle calze fini furono titillate dalla stoppia del campo di Clongowes).

Nel quarto episodio che presenta un interno – l'unico del capitolo – con i figli di Simon Dedalus che si siedono affamati a tavola, ricompare irrelata questa stessa sequenza: «Father Conmee walked through Clongowes fields, his thinsocked ankles tickled by stubble» (Padre Conmee passeggiava per i campi di Clongowes, le caviglie fini inguainate dalle calze fini titillate dalla stoppia).

La lettura dell'ufficio intanto continua. E l'ultimo incontro è con un giovanotto seguito da una ragazza che sbucano dal varco d'una siepe: «the young woman abruptly bent and with slow care detached from her light skirt a clinging twig» (la ragazza bruscamente si chinò e lentamente, con cura, si staccò un ramoscello dalla sottana leggera).

Padre Conmee li benedice e volta una pagina del breviario. «Sin: *Principes persecuti sunt me gratis et a verbis tuis formidavit cor meum*».

Nell'ottavo episodio (è il reverendo Love questa volta che sta visitando un luogo storico mentre Ned Lambert gli fa da guida) compare sempre irrelata la frase: «The young woman with slow care detached from her light skirt a clinging wig» (Con lenta cura la ragazza si staccò un ramoscello dalla

sottana leggera).

Il procedimento di Joyce è quello di dissezionare il visibile. Uno sguardo neutro si ferma a lungo sui particolari, dilatandoli ed imprimendo ad essi una deformazione grottesca. A un certo punto, per esempio, padre Conmee preferisce proseguire il suo giro in tram. Egli è il protagonista dell'episodio e il suo nome è già comparso tante volte. Qui esso ricompare accompagnato solennemente da tutti i titoli della sua dignità pastorale. È il segno di una stilizzazione parodica: «The very Reverend John Conmee S. J. of saint Francis Xavier's church, upper Gardiner street, stepped on out to an outward bound tram» (Il molto reverendo John Conmee S.J, della chiesa di San Francesco Saverio a Upper Gardiner street salì su un tram diretto alla periferia).

A questa inquadratura segue quella di un altro padre, il reverendo Nicholas Dudley, della chiesa di S. Agata a North William Street, che nello stesso momento e nello stesso punto scende da un tram in arrivo dalla direzione opposta. Un doppio movimento, con studiato parallelismo, dal centro alla periferia, e dalla periferia al centro. La narrazione torna quindi su padre Conmee, e spiega perché non vuole continuare la passeggiata a piedi. La sequenza che abbiamo appena letta è ripetuta con minime variazioni e completata: «At Newcomen bridge Father Conmee stepped into an outward bound tram for he disliked to traverse on foot the dingy way past Mud Island» (Al ponte Newcomen Padre John Conmee salì su un tram diretto alla periferia perché non gli piaceva traversare a piedi la triste strada che costeggia Mud Island).

Joyce sottolinea la meccanica tutta esterna dei due tragitti contrari. Appunta i movimenti dei personaggi tra le vie di Dublino come un cartografo. E imita la narrazione epica e formulaica – con le sue tipiche ripetizioni – comicizzandola.

Ci siamo soffermati sugli spazi della città, ed abbiamo visto il trattamento artistico che essi subiscono. La ripresa delle stesse sequenze nello stesso capitolo da un episodio all'altro, il sistema delle rifrazioni interne da capitolo a capitolo, il montaggio delle tessere narrative hanno definito uno spazio della scrittura. Ma c'è anche la dimensione immaginaria e memoriale che entra in questa costruzione dello spazio. A una tabaccheria Padre Conmee legge sui tabelloni dei giornali che era accaduta una terribile sciagura a New York. E qui abbiamo una sovrapposizione di piani. Allo spazio della città sottentra lo spazio del mondo, senza però che si perda la determinazione del *locus* che ci riporta ad una cultura, la cultura appunto della cattolica Irlanda primonovecentesca. Il commento silenzioso è infatti: «Unfortunate people to die like that, unprepared. Still, an act of perfect contrition» (Disgraziati, morire in quel modo, impreparati. Eppure un atto di perfetta contrizione).

Un commento dello stesso tenore ricorre qualche passo più avanti. Da un cartellone sporge la testa con grosse labbra di Mr. Eugene Stratton, un cantante nero. È un altro leitmotiv del capitolo ed anche qui si ripete il fenomeno, per così dire, di traduzione di uno spazio in un altro. Padre

Conmee pensa alle anime dei neri e color caffè e latte che non hanno conosciuto la vera fede, e ricorda di aver letto in un libro di un gesuita belga che sarebbe uno spreco se tante anime andassero perdute: il libro «seemed to Father Conmee a reasonable plea» (sembrava a Padre Conmee che sostenesse una tesi ragionevole).

Il mondo esterno si affaccia dai giornali e dalle insegne pubblicitarie. Le immagini moltiplicano le dimensioni della città. È la totalità informale del mondo che è evocata. E il reverendo padre fantastica appunto sui pacifici tempi antichi, si rammenta del suo libretto *I bei tempi della baronia* e pensa che si sarebbe potuto scrivere un libretto sulle benemerienze dei gesuiti. Guardando al passato ripensa ai dorati tempi antichi, alle spose e agli sposi che univa palma a palma in matrimonio, nobili con nobili. Una prospettiva determinata, un ordine scomparso e rimpianto, rimanda a una prospettiva indeterminata ed aperta, a un mondo confuso e non compreso. E ciò che ne risulta è ancora una volta un effetto di comicità, ottenuto, come a suo tempo fu assai bene messo in luce da Umberto Eco, assumendo e rovesciando nello stesso tempo un ordo mitico e scolastico-retorico.

Come leggere un testo così costruito? L'arte di Joyce è un'arte del gremio in tensione con un principio compositivo rigoroso. Il narratore compie una ricognizione, un inventario, minuzioso di luoghi e microaccadimenti. Coglie i personaggi in una situazione ordinaria della vita, in un momento qualunque della giornata, e di una giornata qualunque scelta come cornice del racconto. E li guarda come essi non possono guardarsi. Solo l'elemento visivo è dominante. Niente quindi psicologia. Ogni personaggio ha un qualche tratto che lo singolarizza. Ma questo lo avvicina alla caricatura. È un tratto cristallizzato e ripetibile. I pensieri che affiorano hanno la generalità del tipo (le riflessioni sulle morti improvvise e sui non battezzati di padre Conmee). Sono ricettacoli di *sensus communis*. Il luogo è una città particolare, con nomi di strade e persone puntigliosamente segnati. (Nel decimo episodio è trascritto fedelmente un brano dell'«Irish Independent» del 14 giugno 1904 e nell'ultimo ci sono sequenze fatte esclusivamente di nomi propri). Ma le informazioni (il disastro di New York), gli uomini-sandwich e le insegne pubblicitarie (le grosse labbra del cantante Stratton) ci dicono che si tratta di una città moderna, un luogo in cui tutti gli altri luoghi si riflettono deformandosi. La remota città periferica è e non è uno spazio chiuso. È un angolo di mondo che ha una sua specificità. Un luogo in cui le vicende del mondo si mescolano ai miti locali e subiscono una particolare curvatura. Le stesse considerazioni si possono fare sul piano temporale. La data 16 giugno 1904 non ha nulla che la segnali. Non contiene niente di memorabile. Niente vi accade di raccontabile, nessuna storia si disegna, nessun *plot* si costituisce. La scelta della data è del tutto arbitraria. Oppure dobbiamo ricorrere alla biografia joyciana, al di fuori del romanzo, per darle una motivazione. Città, data e personaggi hanno il privilegio di essere quelli e non altri, e rappresentano ogni altra città, data e personaggio. Joyce da una parte segue una tecnica impressionista per cui non è importante l'oggetto, ma il suo *percipi*, il suo essere percepito. E

dall'altra parte è tutt'altro che un impressionista, moltiplica i particolari, punta a un inventario completo dei *realia*, ed è un acerrimo artista costruttivista. Monta i dettagli dantescammente secondo un disegno o una logica di interferenze e corrispondenze calcolate. Costruisce un sovrasenso simbolico. Realizza un racconto tutto orizzontale, fatto di una successione di microeventi, di un flusso continuo – il nastro di una giornata – e ne dà una proiezione verticale. Raccoglie la polvere degli eventi sotto degli archetipi (che trae dall'*Odissea* di Omero). Come l'artista flaubertiano, che aveva in mente, è presente in tutte le parti della sua opera, ma resta invisibile.

Eliot scriveva che l'*Ulisse* rappresenta l'immensa futilità della vita moderna seguendo un metodo mitologico. Joyce costruisce appunto una forma pura – l'architettura del romanzo – con materiali impuri. E qui sta la sua ironia artistica. Egli nota ciò che non è degno di nota. Si ferma su ciò che più è visibile, l'ovvio. Ma l'ovvio è ciò che il personaggio rimuove di se stesso, a cominciare dalla sua corporeità. Ciò che è più esposto è anche ciò che è più nascosto, quello che si guarda distrattamente, e si trascura. Potremmo quindi usare la formula di "inconscio ottico". Ma anche ciò che non è esposto ottiene visibilità. Il monologo interiore – che poi non è una mimesi del vissuto ma una traduzione di una lingua silenziosa non necessariamente verbale in una lingua verbale, e sta al vissuto come il racconto del sogno sta al sogno o una parola articolata a una parola inarticolata – porta all'esterno, esteriorizza l'intimità del personaggio. In questo senso Joyce è un iperrealista o un realista caricato. Egli realizza ironia, parodia, satira, risolvendo ogni profondità in fenomeno di superficie. Quanto più irrilevanti sono le azioni e le parole dei personaggi, tanto più l'attenzione è portata sui loro modi di manifestazione, sull'orchestrazione delle loro singolarità e differenze. Il periferico, o l'apparentemente periferico, è portato al centro, e la possibilità di una storia è respinta come secondaria verso lo sfondo. Non ci viene detto nulla della storia di padre Conmee, che del resto possiamo facilmente immaginare, e non ci viene detto nulla della meta della sua passeggiata. Uno sguardo estraneo, un terzo occhio, penetra nei suoi pensieri, e lo fissa nei suoi movimenti volontari e involontari. Il tempo è frazionato e le immagini che l'occhio preleva sono alienate da ogni connessione di significato.

Gesti e pensieri non significano se non se stessi. E allo stesso modo distaccate dalla loro storia sono le immagini degli altri personaggi. Niente infatti li unisce se non l'appartenenza a un luogo. Del tutto accidentale è il rapporto personaggio, ora della giornata, strada. A rendersi visibile è la sua contingenza e la sua presenza, il semplice fatto di esistere. La casualità rientra nella sua ontologia. Ed è a questa realtà basilare, materica e non più riducibile (è l'«ineluctable modality of the visibile» del monologo di Stephen), che Joyce mira. Egli oppone al nichilismo la distesa del sensibile e le sue signature. Reagisce al nichilismo con l'*adtestatio rei visae*. Trasforma la storia in descrizione e geografia. Ed anche la *res cogitans* diventa *res extensa*, ed è trasformata in un osservabile. L'operazione è quella di un abbassamento dei contenuti o dei significati, e di una valorizzazione della

straordinaria ricchezza delle superfici. (Ed è anche questo il senso del risveglio dall'incubo della storia di Stephen).

Da Joyce a Svevo

Joyce redige un inventario paradossalmente completo di dettagli. Una parodia di totalità del visibile. Un'enciclopedia del frantumato. Passando adesso a Svevo, allo Svevo ultimo, troviamo un'analogia parodia, ma questa volta della totalità della durata, dei giorni di una vita. Ed alle varietà dello spazio della percezione e dell'immaginazione, succederà una terza varietà dello spazio: quella della memoria.

È difficile fare una comparazione fra Svevo e Joyce, e dire quanto il primo debba al secondo. Un elemento comune è la comicità del realismo quotidiano. E un altro è la libertà compositiva del romanzo. La *Coscienza di Zeno* non ha più infatti una struttura lineare. Ed è su questi due punti che si consuma la rottura dei due scrittori con la grande stagione del realismo e del naturalismo. Non più il romanzo ben fatto – capitoli disposti secondo un ordine temporale e causale – ma episodi, ognuno con una propria relativa autonomia. E non una *fabula* con principio, mezzo e fine, ma l'invenzione di una parola del racconto.

In primo piano nella *Coscienza di Zeno* sta la voce del personaggio, non i fatti che racconta. Ha detto benissimo Debenedetti: «Il romanzo scorre sulla favola». E lo stesso potrebbe valere per l'Ulisse. Il testo che leggeremo ora è quello che doveva probabilmente aprire il romanzo che Svevo non fece in tempo a realizzare. Già presentato sotto il titolo *Il vecchione*, lo si legge ora appunto sotto il titolo *Prefazione*³. Una novità di Svevo era stata quella del trattamento del tempo del racconto. E puntualmente Joyce, grande maestro anche sotto questo aspetto, l'aveva rilevata in una lettera che gli scrive nel 1924. Il tema di questa sua ultima pagina, non è lo spazio (e la sincronia degli eventi), ma appunto il tempo, e dunque una nuova connessione spazio-tempo. Il "vecchione" vuole ritrovare il tempo perduto. Il progetto non giunge improvviso. Alla fine della *Coscienza di Zeno*, Zeno che avrebbe voluto riavere indietro le sue "confessioni" per correggerle aveva già scoperto un altro uso della scrittura. E non dimentichiamo che un'altra delle sue fantasticazioni era stata quella di «ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio». Era già il principio della scrittura come recupero del dimenticato. Ed era quindi già in nuce quella continuazione che Svevo realizza intraprendendo il suo ultimo lavoro narrativo. La *Coscienza di Zeno* è infatti un romanzo strutturalmente non finito. La vicenda di Zeno Cosini porta sì a una guarigione, ma umoristicamente a una guarigione dalla cura, e cioè dal mito della salute. Malata per Zeno è la vita, e volerla guarire significa ucciderla. Di qui l'humour swiftiano dell'ultima pagina del romanzo (nell'immagine di una terra senza più malattie perché senza più viventi). Il

3 Cfr. I. Svevo, *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, Torino 1993, pp.1012-1022. (Nota dell'Autore)

racconto della vita-malattia poteva quindi continuare. E Svevo lo continua.

Ma il personaggio ha oramai settant'anni. Non è più il tempo della paura dell'invecchiamento. È sopraggiunta la vecchiaia. E il vecchio ricorda. E un altro spazio ora risorge, quello della memoria. Scopre che anni e anni della sua vita è come se non fossero esistiti: «Trecentosessantacinque giorni da ventiquattr'ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe!». E i suoi pensieri vanno ai disordini del tempo:

«Può essere che il tempo non esista come assicurano i filosofi ma esistono certamente i recipienti che lo contengono e sono quasi chiusi. Spandono solo poche gocce dall'uno all'altro».

La *Prefazione* – riassumiamo – presenta un'immagine del vecchio Zeno in uno stato non di sonnolenza, ma di inerzia. La città è Trieste, così vicina come tipologia alla periferica e provinciale Dublino. Egli è con la vecchia moglie in automobile di ritorno da una gita, e si sente frastornato dalle cose che gli scorrono intorno. Ma una giovane donna che muovendosi tra il traffico rasenta la sua automobile gli provoca una scossa emotiva. In lei rivede una ragazza della sua giovinezza, e la saluta. È la figlia del vecchio Dondi. Apparentemente un caso di resurrezione della memoria. Una interferenza dello spazio virtuale con lo spazio attuale. Ma, a differenza di Proust (che Svevo alla data della composizione del racconto conosceva), in chiave prosastica. La situazione è infatti comica. La moglie Augusta gli ricorda ridendo che la figlia del vecchio Dondi doveva oramai avere la sua età. Zeno ha avuto un «lampo di gioventù», e deve scusarsene con la moglie. È stato – dice – un abbaglio della sua mente. Gli costa associarsi al riso di Augusta, ma deve farlo: «Ma bisognava! Altrimenti avrei rivelato l'importanza della mia avventura e sarebbe stata la prima volta ch'io ad Augusta mi sarei confessato». È un tipico atteggiamento di Zeno. Egli ha sempre bisogno di calare la parola non convenzionale nella parola convenzionale, non può fare a meno né del conforto – del sostegno – delle convenzioni, né della libertà di trasgredirle. Così non volendo scoprirsi si scopre («ebbi una parola sincera»), confessando alla moglie il suo cruccio di vecchio. E nello stesso tempo si nasconde riportando il discorso sul piano della più indifferente e svagata conversazione: «Bisognava cambiare d'intonazione e con l'aspetto più indifferente domandai: 'Dove vive ora la figlia del vecchio Dondi?'».

L'equivoco diventa il veicolo della sua parola «sincera». Togliendo importanza alla cosa più importante è sicuro di poterla preservare e custodire in sé. La parola convenzionale ha una funzione ora di protezione del monologo interiore. Come poteva infatti l'immagine della ragazza, apparsa nella confusione del traffico nello spazio cittadino, e di cui il nome («quasi certo») potrebbe essere un altro, integrarsi nel piano della quotidianità? Gli altri la prenderebbero per un effetto di una mente inferma: «Ora appena la raggiunsi, e gli altri vedendoci insieme si misero a ridere». I due spazi non potevano integrarsi. Quella che con un'intonazione alta è detta «la cosa sacra», il luogo più segreto di se stessi, Zeno la difende mettendola al riparo dalla pubblicità.

La situazione per un certo verso sembra essere proustiana perché il piacere di ritrovare la vecchia immagine, non è un piacere ricordato, non corrisponde a un piacere passato (che non c'è stato), ma è un prodotto della memoria. Svevo introduce la stessa differenza proustiana tra stato vissuto e stato memoriale. La giovinetta Dondi (se così si chiamava) non gli dette infatti nessun piacere vista nel lontano passato in un giardino; glielo dà a distanza di anni. Al piacere epifanico dell'apparizione di uno spazio e di un'immagine non corrisponde nessun piacere dimenticato (realmente vissuto). Non il piacere della cosa, ma il piacere di un frammento di tempo puro, avrebbe detto Proust: «così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in piazza Goldoni. Prima in quel giardinetto (quanti anni indietro?) io quasi non l'avevo vista e, giovine, le ero passato accanto senza scorgerne la grazia e l'innocenza».

Ma Svevo si allontana subito da Proust. Zeno pensa all'utilità di un «libretto» o di un diario. Solo il diario gli avrebbe permesso di fissare l'immagine che il caso gli aveva offerta, e rendergliela disponibile in ogni momento: «A quella fanciulla non avrei attribuito un nome che, quasi certo, non le appartiene. L'avrei semplicemente guardata come può colui cui il signore Iddio conservò la vista. Da capo a piedi».

Una frase che suona quasi proustianamente, ma con un'ironia – una nota stridula – che non potrebbe esserci in Proust. La scrittura funzionerà quindi come "cura", pratica di raccoglimento e di "igiene" da opporre alla devastazione del tempo. Il contesto è quello stesso dell'«avventura psichica» del romanzo maggiore a cui adesso Zeno si richiama. Lì aveva detto che «la vita somiglia un poco alla malattia». Ora la parola "cura" è straniata dalle sue implicazioni mediche, che allora aveva deriso, e prende un secondo senso più generale. E in questa prospettiva anche le pagine destinate al dott. S. per una cura sbagliata diventano preziose: «Mi pare di non esser vissuto altro che quella parte di vita che descrissi», scrive il vecchio Zeno. Quella cura stava in realtà per un'altra cura, come lo spazio della città attraversata in macchina per un altro spazio. Zeno è appunto quel tiratore a cui nel romanzo capitava di mancare il proprio bersaglio e di centrare perfettamente il bersaglio accanto. E la parte non morta della sua vita gli sembra adesso che sia in quelle pagine, dove trova segnate in negativo anche le cose che non furono registrate. Mentre le rilegge (e gli viene improvvisamente il nome della ora vecchia Dondi: «Emma, sì, Emma») si rammenta di un importante avvenimento che allora aveva trascurato. Ma – ecco – non può dire quale sia, perché è tornato a sfuggirgli. Non mancherà di ritrovarlo perché il suo luogo è fissato nelle carte. Notiamo che anche in Proust ci sono segnali che restano irrisolti. Ma in tanto gioco di equivoci non c'è dubbio che si tratta di una parodia di Proust. Come non leggere in chiave ironica l'idea di viaggiare nel tempo come in un "orario ferroviario"? Di trasformare il tempo in spazio percorribile in tutti i sensi? Zeno vuole viaggiare negli anni come si viaggia tranquillamente sulla superficie della terra. Egli vuole spazializzare il tempo. E ciò lo porta in un'altra pagina – ne *Le confessioni del vegliardo* – al

proposito di "letteraturizzare" tutta la vita. Un proposito paradossale ed espresso in forma grottesca (tutta l'umanità intenta a scrivere e leggere la vita che non vive).

La parola di Zeno è insieme grave e leggera, e tanto più grave quanto più è leggera. Il suo tema è la vecchiaia incurabile. Ed è un tema tragico. Ma il tema tragico è trattato comicamente. Egli comincia con il riconoscere un vantaggio nella condizione di vecchio. Nella vecchiaia il disordine del tempo si riduce perché viene meno il futuro. «Continuo – scrive – a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro». È un modo di eludere il tema per poi avvicinarlo di sorpresa con una diversione. Non c'è dubbio infatti che l'amputazione del futuro renda più semplice la vita. «Ma anche – ecco la diversione – tanto priva di senso che si sarebbe tentati di strapparsi i pochi capelli che restarono sulla testa deformata». Da una rappresentazione attraverso il contrario – il vantaggio al posto del massimo svantaggio – si passa alla rappresentazione diretta. E tutto il monologo interiore di Zeno procede per continue finzioni, rovesciamenti e giravolte comiche. Se egli si chiede quanto tempo occorra perché un presente diventi passato, fantastica sulle possibili misurazioni del tempo, quelle che non potrebbero darci – dice – i matematici, per giungere alla conclusione deludente che lo diventa quando non appassiona più. Ma intanto la sua mente continua a interrogarsi. E di divagazione in divagazione passa all'idea del diario, il diario che sfortunatamente però ha trascurato di tenere: «Il male si è che non annotai di quanti giorni quel presente avesse abbisognato per tramutarsi così. E se lo avessi notato non avrei potuto dire che questo: Nella mente del settantenne Zeno Cosini le cose si misurano in tante ore e tanti minuti. Quante altre esperienze si sarebbero dovute imprendere sui più vari individui e nelle più varie loro età per arrivare a scoprire la legge generale che fissa la frontiera tra il presente e il passato!».

Dove al diario si chiedono le stesse prestazioni (con precisioni di ore e minuti) della più rigorosa misurazione, e proprio quella della matematica, e addirittura, con un'iperbole comica, quella delle leggi generali. Ed è il caso di parlare di parodia della logica.

È a questa profondità che bisogna ricercare il freudismo di Svevo. Del resto Svevo non manca di darci il metatesto della sua poetica. Inventando la parola del suo personaggio, egli ci dà indirettamente la sua parola. Zeno – ricordiamo – tiene un diario per vincere l'inerzia così simile alla morte dei suoi settant'anni, e per non essere quel vecchio virtuoso che gli altri vogliono che sia e che egli contraddittoriamente trova il suo tornaconto ad essere. «E spero – aggiunge – che le mie carte conterranno anche le parole che usualmente non dico perché solo allora la cura sarà riuscita». Ma che cos'è la pratica del raccontare? Raccontare è un modo di idealizzare la vita. Svevo usa il verbo «idealizzare», parola usata nella stessa accezione da Pirandello: «Insomma, raccontandola, – scrive – la vita si idealizza». Le funzioni biologiche che occupano tanta parte e tanto importante della vita animale non diventano oggetto di racconto: «Non vi si parla del respiro

finché non diventa affanno e neppure di tante vacanze, i pasti, il sonno, finché per una causa tragica non vengano a mancare». E vengono in mente le sequenze sul respiro del padre morente nella *Coscienza di Zeno*. Perché una sequenza narrativa abbia un senso, occorrono fatti che si siano depurati degli elementi contingenti. Questo è l'idealizzare. Il racconto serio è quello che soddisfa le condizioni del senso che la vita non soddisfa: «Già per questa ragione la descrizione della vita, dalla quale una gran parte, quella di cui tutti sanno e non parlano, è eliminata, si fa tanto più intensa della vita stessa». È questa l'operazione dell'idealizzare. E Svevo idealizza. Ma se ha bisogno della finzione, se ha bisogno dell'idealizzazione, è per denunciarla; e se dà una superficie "seria" al racconto è per infrangerla. Egli ci dice che solo la scrittura può innalzare la vita al senso. Ma nello stesso tempo viene a stabilire un'equivalenza tra verità e non verità della parola, tra serietà e menzogna dell'idealizzazione. E ci rivela l'ambiguità strutturale di una parola che, al di là delle unità semplificate del vero e del falso, trova la propria instabile verità nel gioco dei contrari.

Ma non solo è idealizzazione la scrittura. Idealizzazioni sono le categorie di spazio e di tempo. E discordanti sono gli stessi dati dei sensi. Ricordando la gita sulle colline con la moglie, Zeno racconta lo stupore davanti al cambiamento del paesaggio visto da un'altra prospettiva. E confessa la sua sorpresa infantile – di «bambino» – vedendo da lontano dei colpi abbattersi silenziosi su un maglio prima di sentirne l'eco. Egli osserva che è la «serietà del ricordo» e «la logica della mente» a mettere ordine nel disordine della natura (ad unificare le due percezioni). L'uomo vive il tempo come *distentio*, ed anche i suoi sensi non sono accordati. Solo nel ricordo la sensazione del suono e quella della luce non sono più sfasate. E qui la memoria sembra correggere un errore dei sensi. Se non che è anche vero il contrario. Nel ricordo di quella passeggiata – scrive Zeno «qualcosa dello spettacolo si falsò». Le colline divennero più numerose e le montagne «più fosche ancora e più serie». Nel ricordo: «Al disordine del presente si sostituì il disordine del passato», ma un disordine idealizzato. Zeno dice: «regolato e intonato». Al contrasto tra i sensi – quello tra il vedere e l'udire – si sostituisce una semplificazione e un impoverimento operati dalla memoria. La tesi – ripresa da Leopardi e Nietzsche – è che all'uomo non è dato di vivere pienamente il proprio presente. I tempi dell'uomo sono – rammentiamo – "tempi misti", non i tempi puri della grammatica. Né il tempo né lo spazio sono valori stabili. E nessuna grammatica pura può fissarli. Nessuna parola "sincera", secondo il vecchio vocabolario, si dimostra possibile.

Ma le modificazioni del tempo conducono all'oggi, alla scena del presente. E qui lo spazio non è più memoriale. Gli ultimi paragrafi della *Prefazione* sono dedicati al tema della vita che si ritira e della morte imminente. Zeno si riconosce infine una somiglianza con suo padre vecchio che anch'egli annotava in un libretto le cose che riteneva più importanti. Su quel libretto il padre aveva scritto un'annotazione per l'Ulivi per giunta sottolineandola: «non devo dimenticare di dire all'Ulivi quando se ne presenta l'occasione che mio figlio alla mia morte dovrà apparire verso tutti quale il vero padrone

benché tale non sarà mai». È, come sappiamo, il punto più delicato – la punta amara – del rapporto padre-figlio. Ma significativamente proprio di questo buon proposito il padre si dimenticò e non disse nulla all'Ulivi. Zeno ha dunque buone ragioni per essere assai meno fiducioso del padre nelle virtù della scrittura. L'ironia diventa qui anche autoironia. La scrittura non è un rimedio contro il tempo, perché è essa stessa elusione e travestimento.

Un altro buon proposito è richiamato al capoverso successivo. Zeno nota che nella sua casa ci sono stati cambiamenti. Nello studio Augusta, col pretesto di renderlo meno ingombro, ha fatto sparire il vecchio violino che aveva rappresentato la parte più personale della vita di Zeno, e lo ha sostituito con il grammofono. Lo spazio si temporalizza. I nuovi oggetti prendono il posto dei vecchi. E tutto un lungo e prezioso passato viene rimosso. Il tema del tempo s'intreccia col tema dell'ambivalenza dei rapporti familiari (e del linguaggio).

Intanto – e siamo avviati all'*explicit* – la distanza fra tempo del racconto e tempo dei fatti narrati si è venuta annullando, e il racconto si fissa sulla figura di un falegname ubriaco e melomane che immancabilmente, due volte alla settimana, canta lo stesso motivo (un'aria del *Ballo in maschera* di Verdi) per giunta ogni volta con gli stessi errori, ma in «un ordine perfetto»: ancora un'idealizzazione dell'errore. Il canto prende qui il posto della scrittura che vuole correggere il disordine del tempo. E ancora una volta quanto più è serio il tema, tanto più è trattato con leggerezza ed arguzia. Il falegname che a quarant'anni – commenta in falsetto Zeno – si sente già vecchio perché ha un figlio di vent'anni («Quanta moralità in quell'uomo! Ci vollero settant'anni per me per staccarmi dal presente!») canta per se stesso (come Zeno scrive per se stesso): «Se qualcuno lo sta a sentire fa male». Ed è una voce fioca ma senza alterazioni: «Essa stessa essendo un rimpianto non ha il disordine che dà un'avventura intera». Ritornano le parole chiave "ordine" e "disordine". Il falegname ritrova solo due volte alla settimana una felicità inattuale; e si domanda Zeno con la sua parola impertinente e sempre fuori proposito come faccia a rinunciarvi negli altri giorni. Notiamo adesso che Svevo usa la stessa metafora per indicare il tempo della scrittura e il tempo delle bestie. Il tempo si "cristallizza" nelle lettere indeformabili della scrittura; le bestie vivono in "un cristallino presente". Ma il tema del presente puro delle bestie (e degli dei) si declina nei temi parodici del "libretto" di un vecchio e del canto di un ubriaco, del libretto di cui ci si dimentica e di un canto che è ripetizione fedele e infedele di un motivo. Mentre il discorso si sposta dai cambiamenti della casa ai cambiamenti di coloro che la abitano. Il respiro di Augusta si è infatti appesantito, soprattutto nel principio del sonno, e disturba Zeno: «Sembra addirittura che tutt'ad un tratto altri organi che non erano pronti sieno stati chiamati a dirigere la respirazione, e tolti improvvisamente al riposo, rumoreggino. Orrenda macchina questa nostra quando è vecchia!». Siamo alle ultime sequenze del racconto. Zeno annota con occhio crudele – con occhio medico – le alterazioni del corpo della moglie; e infine riporta i pensieri su se stesso. Anch'egli si trova, come già il padre, a farsi una

raccomandazione: «Ricordati di non lagnarti troppo della vecchiaia. Aggraveresti la tua posizione». A differenza del padre sa però che le raccomandazioni non servono. E quindi non si vieterà la protesta: «Chi può togliermi il diritto di parlare, gridare, protestare? Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione». È la battuta conclusiva che toglie la differenza tra rassegnazione e protesta. Ma è anche la cifra di una parola polivoca, fluttuante, autocontraddittoria in cui gli opposti della fiducia e della sfiducia nella scrittura, della protesta e della rassegnazione appunto, si congiungono. La scrittura diventa una risorsa o un'arte non tanto per vincere il tempo, l'invecchiamento, la morte (come in parte in Proust), quanto per non soccombere anticipatamente. Un'arte derisoria di rassegnato. Una cura per il vecchio. Una "misura di igiene". Il racconto che continua in mancanza di cose da raccontare e solo con cose morte da ricordare, prende tempo aspettando, ed anche allontanando, l'evento che non potrà essere scritto.

Svevo dissemina di farneticazioni e trovate buffonesche il racconto perché la presunzione di sincerità falserebbe il centro latente del discorso. A un disordine sostituirebbe un altro disordine o un falso "ordine perfetto".

Veniamo a una piccola conclusione. Alla domanda chi è Dio, nel secondo capitolo dell'*Ulisse (Nestore)*, Stephen risponde: «un urlo sulla strada» (*a shout in the street*). E aveva appena detto che la storia, come manifestazione di un ordine ultimo, è «a nightmare from which I am trying to awake» (un incubo da cui cerco di destarmi). Dio o la storia sono, per dirla ancora con Zeno, un'idealizzazione dell'urlo. Rappresentano un falso ordine. Ma l'urlo è una non-parola, una disfatta del senso, l'altro dalla lingua. Ebbene, per Svevo la parola ultima assomiglia a quell'urlo, e non è più nulla di linguistico, e più nulla di raccontabile, perché è la morte. Non ci sarà dunque una parola "sincera", che dica la cosa qual è. E non ci sarà un ordine del racconto che corregga un più profondo disordine. Ci saranno solo penultime parole. Tante pagine scritte e tante giornate guadagnate. E la parola sarà tanto più vera quanto più lacunosa, divisa, divergente, carica di humour. Apologia o svalutazione della scrittura? Sia l'una che l'altra cosa. Quella di Zeno è una svalutazione della scrittura in forma di apologia. E viceversa. Potremmo dire che l'humour è la chiave della poetica sia di Joyce che di Svevo. Un humour sovvertore della lingua e dei significanti in Joyce; un humour della parola, della lingua-conversazione, in Svevo.

L'affaccendarsi per le vie della città e l'affaccendarsi con i ricordi, con le amnesie e le paramnesie, rimandano allo stesso orizzonte di necessarie futilità. Allo spazio discontinuo delle vie di Dublino a una certa ora corrisponde nella pagina di Svevo uno spazio memoriale frammentato con tanti vuoti.